LO SPAZIO ELASTICO

Abitare la compresenza a partire dal caso studio del Centquatre-Paris

Janet Hetman

Università degli Studi Roma Tre | Dipartimento di Architettura
Scuola Dottorale 'Paesaggi della città contemporanea'
Curriculum 'Architettura' | XXX Ciclo
Settore scientifico-disciplinare: ICAR 14

LO SPAZIO ELASTICO

Abitare la compresenza a partire dal caso studio del Centquatre-Paris.

Janet Hetman

Coordinatore del collegio docenti
prof. **Paolo Desideri**

Tutor
prof. **Giovanni Caudo**

Co-tutors
prof. **Giovanni Longobardi**

prof. **Alfredo Mela**

all'impertinenza delle cose fortuite

Ringraziamenti

Il dottorato è un *luogo inquieto*, perciò ringrazio tutti coloro che hanno contribuito con saggezza, competenza e disponibilità, e talvolta con ironia, affetto o impertinenza, a circoscrivere il percorso di questa ricerca.

In primo luogo ringrazio i tutors con cui ho avuto la fortuna di condurre il lavoro qui presentato:
Giovanni Caudo, per avermi insegnato una postura con cui guardare la città, comprenderne i suoi processi produttivi e abitativi, e così riconoscendone le articolazioni spaziali.
Giovanni Longobardi, per i confronti colti e umani durante i quali ha saputo riconoscere e sostenere le fragili intuizioni, e al tempo stesso sciogliere le inquietudini.
Alfredo Mela, per il supporto e il rigoroso sguardo scientifico con cui ha guidato riflessioni complesse e indicato scelte metodologiche coraggiose.

Alessia De Biase per aver indicato il caso di studio, e aver seguito il lavoro durante il periodo di visiting trascorso al LAA. Lì la ricerca si è nutrita di metodi, strumenti e di scambi critici e amichevoli avuti con Piero Zanini e Alain Guez e i cari colleghi François Bruneau, Sara Carlini, Carolina Marelli e Flavia Pertuso.

Jean Bourbon per avermi condotto dietro le quinte del Centquatre-Paris, e aver favorito l'indagine nei suoi molteplici sviluppi e così la conoscenza del caso nella sua grana più fine. Grazie anche a coloro che mi hanno rivelato il loro personale Cenquatre, in particolare Ricardo Basualdo, Delphine Marcadet, Lya e Fabrice.

Ringrazio il Dipartimento di Architettura di Roma Tre e il corso di Dottorato "Paesaggi della città contemporanea" in cui, nonostante tutto, è stato possibile trovare un terreno fertile di confronto e di scambio. Un sentito ringraziamento va a:
Roberto D'Autilia, per aver accolto con fiducia, e sperimentato con curiosità, l'applicazione del Machine Learning alla scala architettonica.
Annalisa Metta, per l'attenzione con cui ha ascoltato le mie preoccupazioni di ricerca e la generosità con cui ha contribuito a puntualizzarle e farle emergere.
Paolo Desideri per la fiducia e la libertà con cui mi ha permesso di svolgere iniziative decisive per questo lavoro.
Francesca Porcari, Diego Pisilli e Renato, per il loro lavoro.

Ringrazio la famiglia e gli amici che mi hanno sostenuto.
E infine ringrazio le città di Roma, Parigi, Napoli e Torino, protagoniste e complici di questo percorso.

Sinossi:

PARTE I

1 Lo spazio è gli usi che se ne fa

2 Ragioni di una scelta

PARTE II

3 Il caso studio:
dalle origini ad oggi

4 Il CENTQUATRE-PARIS

5 Un *Lieu de vie*

6 *Faire Espace Vivant*

PARTE III

7 Dal *re-* al *cum-*

8 Lo spazio elastico

Indice:

17 **Introduzione**

Parte I

26 **Capitolo 1 - Lo spazio è gli usi che se ne fa**

28 **1.1** La condizione urbana
1.1.1 Abitare la compresenza
34 **1.2** Passaggio di scala
1.2.1 Privato, pubblico e intermedio
1.2.2 Diversificazione funzionale e articolazione spaziale: l'evoluzione di un rapporto
1.2.3 Lo spazio è l'uso che se ne fa
40 **1.3** Il riuso come campo di osservazione

44 **Capitolo 2 – Ragioni di una scelta**

46 **2.1** Il contesto francese
- 2.1.1 La Francia e la politica culturale
- 2.1.2 Le *friches*
- 2.1.3 Una mappa degli interventi

51 **2.2** Parigi e la tradizione per gli spazi complessi
- 2.2.1 I Passage
- 2.2.2 Il Parc de La Villette
- 2.2.3 Il Centre Pompidou

55 **2.3** Il caso studio, una premessa

Parte II

58 **Capitolo 3 - Il Centquatre: da fabbrica del lutto a centro culturale**

60 **3.1** L'*Usine à deuil*, una manifattura al servizio della città
- 3.1.1 Il nord-est di Parigi
  - 3.1.1.1 La Villette tra infrastrutture e industrie
- 3.1.2 Il Servizio Municipale di Pompe Funebri
  - 3.1.2.1 Morire a Parigi
  - 3.1.2.2 Il riconoscimento di un diritto pubblico
  - 3.1.2.3 Un ingranaggio urbano
- 3.1.3 La fabbrica del lutto

- 3.1.3.1 L'inserimento urbano, le componenti e le sfide gestionali
- 3.1.3.2 Il programma funzionale
- 3.1.3.3 Il progetto architettonico
- 3.1.3.4 La vita nella manifattura
- 3.1.3.5 La dismissione del servizio
- 3.1.4 Un ingranaggio della macchina urbana

99 **3.2** La riconversione a centro culturale: processo, programma e progetto
- 3.2.1 Una dotazione per il XIX arrondissement
  - 3.2.1.1 La politica urbana per il nord-est
  - 3.2.1.2 Obiettivi generali
  - 3.2.1.3 La fattibilità economica, gestionale e funzionale
- 3.2.2 Una procedura integrata
  - Box: Estratto Intervista Ricardo Basualdo
  - 3.2.2.1 Il *Marché de definition*: dalla città all'edificio
  - 3.2.2.2 Un'indagine antropologica per l'*ancrage urbano*
- 3.2.3 Il programma-progetto
  - Box: Estratto Intervista Ricardo Basualdo
  - 3.2.3.1 Arti e territori
  - 3.2.3.2 Il preprogramma, le candidature e il progetto selezionato
  - 3.2.3.3 L'architettura: spazi a geometria variabile
  - 3.2.3.4 Descrizione del progetto
- 3.2.4 Un *outil de la politique publique*

130 **Capitolo 4 - Il CENTQUATRE-PARIS**

133 **4.1** La prima gestione: il clamoroso insuccesso
- 4.1.1 Statuto, missione, obiettivi
- 4.1.2 La prima direzione: la spettacolarizzazione dell'arte
- 4.1.3 Dall'inaugurazione al fallimento

138 **4.2** Millepiani tra progetto, luogo e legame: la direzione di José-Manuel Gonçalves
- 4.2.1 La filosofia e l'approccio operativo
- 4.2.2 Un motore dinamico: tempo, spazio, estetica
- 4.2.3 Processo e concatenamento
- 4.2.4 Il risultato: una città pacificata

151 **4.3** Un *management agile*: la gestione artistica, sociale ed economica
- 4.3.1 Una città nella città: attività, governance e strumenti
- 4.3.2 La *direction des publics*
- 4.3.3 La direzione tecnica
- 4.3.4 La direzione: Innovazione e Sviluppo
  - 4.3.4.1 104Factory
  - 4.3.4.2 Servizio di Ingegneria culturale
- 4.3.5 Un colosso dai piedi di argilla: il quadro economico

182 **Capitolo 5 – Un *Lieu de vie***

184 **5.1** *Un lieu à vivre au quotidien*
- 5.1.1 Scene aperte: Lunedì, Ingressi
  - 5.1.1.1 Un Lunedì Probabile

- 5.1.1.2 Intorno urbano
- 5.1.1.3 Un Lunedì Probabile
- 5.1.1.4 La scenografia dell'edificio-teatro
- 5.1.2 Scene aperte Martedì, cour Curial
  - 5.1.2.1 Un Martedì Probabile
  - 5.1.2.2 *Épanouir* ed emergere
  - 5.1.2.3 Un Martedì Possibile
  - 5.1.2.4 Legami e *passerelles*
- 5.1.3 Scene aperte Mercoledì, Dégagement e Terrasses
  - 5.1.3.1 Un Mercoledì Probabile
  - 5.1.3.2 Ambiti situazionali
  - 5.1.3.3 Un Mercoledì Possibile
  - 5.1.3.4 Lo spazio adattabile
- 5.1.4 Scene aperta Giovedì-cour de l'Horologe
  - 5.1.4.1 Un Giovedì Probabile
  - 5.1.4.2 *ruelle* Centquatre
  - 5.1.4.3 Un Giovedì Possibile
  - 5.1.4.4 *Frottements*
- 5.1.5 Scena aperta Venerdì, Halle Aubervilliers
  - 5.1.5.1 Un Venerdì Probabile
  - 5.1.5.2 Mediazione e vigilanza
  - 5.1.5.3 Un Venerdì Possibile
  - 5.1.5.4 Rifugio estetico
- 5.1.6 Scene aperta Sabato, Le Jardin
  - 5.1.6.1 Un Sabato Probabile
  - 5.1.6.2 Ambiance sonora
  - 5.1.6.3 Un Sabato Possibile
  - 5.1.6.4 Scenografia umana
- 5.1.7 Scene aperta Domenica, Nef Curial
  - 5.1.7.1 Una Domenica Probabile
  - 5.1.7.2 Fare esperienza in reciprocità
  - 5.1.7.3 Una Domenica Possibile
  - 5.1.7.4 Fare esperienza sullo spazio pubblico

280 **5.2** Traiettorie tematiche
- 5.2.1 Porosità
- 5.2.2 Generativo
- 5.2.3 *Faire à Mesure*
- 5.2.4 Fare città
- 5.2.5 Spazio Temperato
- 5.2.6 Pratiche spontanee
- 5.2.7 *Faire avec*

296 **Capitolo 6 – *Faire Espace Vivant***

298 **6.1** Situazioni composite
- 6.1.1 Situazioni composite semplici: Pratiche Spontanee, 1 ora, Le Jardin
- 6.1.2 Situazioni composite complesse. Chronotopia, 1 settimana, Centquatre

317 **6.2** Spazi, tempi, usi

- 6.2.1 Variabilità del programma e configurazioni quasi infinite
- 6.2.2 Elementi di criticità

325 **6.3** Lo spazio elastico del Centquatre-Paris
- 6.3.1 Principi architettonici
- 6.3.2 Articolazione spaziale
- 6.3.3 La capacità elastica

340 **6.4** Laboratorio di urbanità
- 6.4.1 Incubatore di usi
- 6.4.2 Il valore del spazio pubblico
- 6.4.3 Il prodotto intangibile e la sua diffusione

348 **6.5** Un modello matematico
- 6.5.1 Il Centquatre come automa cellulare
- 6.5.2 I dati e la procedura
- 6.5.3 Il *Machine Learning* come predittore
- 6.5.4 Per concludere

Parte III

Capitolo 7 - Dal *re-* al *cum-*

358 **7.1** Una premessa
- 7.1.1 Il paradigma
- 7.1.2 La compresenza
- 7.1.3 Lo spazio della compresenza

360 **7.2** Dispositivo urbano della compresenza
- 7.2.1 Sul dispositivo
- 7.2.2 Incubatore urbano: condensatore + catalizzatore
- 7.2.3 Un *rouage de la machine urbaine*

366 **7.3** Urban Indoor

370 **Capitolo 8 – Lo spazio elastico**

372 **8.1** Una prima definizione
374 **8.2** I principi architettonici
375 **8.3** Caratteri morfologici
- 8.3.1 Il vuoto
- 8.3.2 La porosità
- 8.3.3 La circolazione
- 8.3.4 Arredamento scenico
- 8.3.5 Geometrie interne
- 8.3.6 Rapporto pieno/vuoto
- 8.3.7 La sequenza, il ritmo

377 381 **8.4** L'eredità dei processi di riuso
- 8.4.1 Gli usi sono lo spazio che gli si dà
- 8.4.2 Un breve repertorio di casi
- 8.4.3 Complex Buildings

392 **Note conclusive**
396 **Appendice Metodologica**
410 **Bibliografia**

INTRODUZIONE

Ottobre 2016, a distanza di 14 anni Ash Amin e Nigel Thrift pubblicano insieme un nuovo e importante lavoro intitolato *Seeing like a city*. Anche in questo caso, come per il precedente *Cities. Reimagining the urban*, il testo è articolato e provocatorio ma capace di ricucire le dinamiche dei fatti urbani in una lettura d'insieme della città, intesa come cosa vivente, e caratterizzata da una vitalità propria. La città è vista come un intricato sistema di macchine, infrastrutture ed elementi umani e non, tenuti insieme da reti che alimentano la vita urbana.

"*Cities are spatial radiations that gather worlds of atoms, atmospheres, symbols, bodies, buildings, plants, animals, technologies, infrastructures, and institutions, each with its own mixes, moorings and motilities, each with its own means of trading living, and dying. What form of distillation is possible without violating the character of cities as 'pluriverses', to borrow William James's (1977) phrase?*"
(Amin&Thrift, 2017)

Città come insieme di ecologie e modi di esistere (Latour, 2013) il cui meccanismo urbano, o la sua forma distillata, può essere compreso solo mescolando le discipline, riconoscendo l'inoperabilità di standard e metodi oggettivi, e intendendo l'azione politica come un insieme, o una rete, di piccoli interventi ma dai grandi effetti. Un libro che esprime una posizione chiara e scomoda al tempo stesso, perché spinge ad un difficile sguardo d'insieme, alla negoziazione tra discipline, all'ibridazione tra metodologie perché si possa descrivere l'urbanità nelle sue componenti, nelle interazioni tra le stesse e nei risultati che il mix genera.
Questo lavoro condivide il posizionamento di Amin&Thrift, che circoscrive nelle dimensioni rilevanti e interconnesse di tempo, pluralità di usi, rete tra attori, produzione creativa e rilevanza dello spazio pubblico.
La città è il luogo in cui le pratiche si manifestano, "è l'uso che se ne fa"; ed è oggi luogo di mobilità e di uso e pertanto della durata dello stesso.
Il tempo è una dimensione determinante. Pensiamo a come il fenomeno del *temporary urbanism* ha trasformato la trama della vita urbana, è un fenomeno importante perché manifestazione di un forte aumento del numero e della frequenza di eventi e azioni di breve durata, intervallati da eventi maggiori, e operanti come layers che si iscrivono nella vita ordinaria di un brano di città. La proliferazione e varietà rende gli eventi occasioni di sperimentazione con cui esprimere nuove potenzialità creative. Gli eventi pertanto trovano nello spazio pubblico il contesto ideale, e possono essere utilizzati come esperimenti funzionali, estetici e sociali che, nutrendo la spettacolarizzazione dell'esperienza urbana, si dimostrano essere un fermento innovativo attraverso cui imprenditori, start-up e amministratori pubblici possono testare nuove idee (Madanipour, 2017).
Restano pertanto coerenti con le forme di capitalismo urbano basate sull'economia creativa in cui l'innovazione fa da contraltare alla produzione.
La produzione creativa nel contesto neoliberale fa del cittadino un attore attivo e coinvolto in processi di sviluppo economico anche definito start-up urbanism (Rossi, 2017) per il quale se la vita urbana è vista come

"*something emerging from machinic connections, which are more than the sum of their parts and more than what humanists can think of them*".
(Lancione, 17 ottobre 2017)

La ricerca guarda alla relazione tra le forme

METROPOLIS Architecture | Design | Cities | Interiors | Product | Ideas

Opinion: The Next Great Public Spaces Will Be Indoors

Kjetil Trædal Thorsen, the cofounder of Snøhetta, argues architects must begin considering indoor space as just as public as outdoor space.

by Kjetil Trædal Thorsen

Oslo Opera House, by Snøhetta

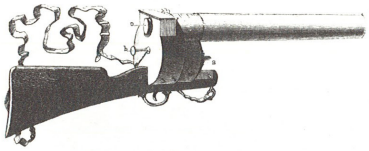
di abitare la città contemporanea europea e gli spazi in cui le stesse si dispiegano. Nello specifico, al fine di comprendere e descrivere quali configurazioni spaziali predisporre per favorire il confluire e il fluire ordinario di corpi e pratiche nella città, la ricerca ha come oggetto di studio gli spazi architettonici considerati come contraltare (chiuso) allo spazio urbano aperto.
Ma cos'è ordinario oggi? Atomizzazione e accelerazione è il duplice movimento con cui si svolge la vita quotidiana nelle città. Da un lato si osserva come i tempi e le azioni/attività siano diversificati e diversificabili, dall'altro è possibile constatare quanto sia variabile l'alternanza e la durata degli stessi. Difficile quindi poter individuare e descrivere un'articolazione costante e un ritmo condiviso perché le dinamiche, con cui pratiche e usi si manifestano e si disvelano, dipendono da variabili contingenti. Altrettanto difficile è classificare e configurare architetture capaci di accogliere questa alterità.
La moltiplicazione delle pratiche è un fenomeno conosciuto e studiato negli urban stud-

ies (Pasqui, 2008; Crosta, 2016): pensiamo ad esempio alle esperienze di animazione dello spazio pubblico (Gehl, 2006) che, seppur considerabili forme di neo-funzionalismi (Bianchetti, 2016), sono capaci di sollecitare una vita urbana e collettiva. Lo spazio pubblico è stato perciò protagonista di recenti ed importanti riflessioni (Sennett, 2005; Amin, 2008; Delgado, 2011) e al tempo stesso è piattaforma di *everyday, tactical* e *temporary urbanism* (Crawford & al, 1999; Lyndon, 2015; Madanipour, 2017).
Sciami di azioni di piccole e medie comunità che colonizzano gli spazi urbani fino ad alterarne la natura pubblica al punto da raggiungere due paradossali estremi: lo spazio risulta temporaneamente addomesticato o si verifica la proliferazione degli spazi pubblici privati, come nel caso dei Pops.
Un processo simmetrico investe anche i pieni della città per cui ritroviamo forme di abitare e di uso collettivo, condiviso, misto, pubblico o alternato degli spazi interni. Azioni che alterano la natura degli edifici i quali, riempiondosi di pratiche e usi disparati che mettono sotto sforzo la tipologia funzionale, li trasformano in contenitori colonizzati anche da attività appartenenti alla sfera urbana. Molto esplicite in questo senso le pratiche di sharing economy, per cui spazi domestici possono diventare alberghi, ristoranti, coworking e le esperienze di riattivazione di architetture dismesse reinvestite da attività temporanee o afferenti all'industria creativa e culturale (Oswalt&al, 2013; Barani & al, 2015; Venturini, 2016).
L'osservazione comparata di queste due dinamiche pone un superamento del rapporto tra spazio pubblico e spazio privato inteso come un *continuum* (Madanipour, 2003), perché mette in luce un movimento per cui l'abitare domestico si sposta all'esterno riversandosi nella città, e in parallelo gli spazi urbani e gli edifici assimilano forme di urbanità proprie degli spazi pubblici.
Se nel primo caso le discipline urbanistiche hanno osservato e descritto le dinamiche, talvolta controverse, legate allo spazio pubblico, la parte del fenomeno che riguarda gli spazi architettonici è meno studiata.
La ricerca qui presentata intende colmare questo scarto. Osservando e descrivendo le dimensioni coinvolte e i meccanismi alimentati è stato possibile sviluppare riflessioni sulle caratteristiche che gli spazi devono avere per poter accogliere queste forme di urbanità.
Se la città è il luogo della molteplicità esso è anche il luogo della compresenza multipla (Crosta, 2011), ovvero di quel processo di interazione sociale produttore di "pubblici" e pertanto di "costellazioni di uso" pertanto il territorio è un luogo di integrazione di tutti gli usi che lo hanno per oggetto.
Riducendo il discorso a scala urbana le osservazioni restano corrette, c'è una vasta tradizione disciplinare che ha lavorato e prodotto interventi il cui focus era l'interazione tra eventi, movimenti e spazi Bernard Tschumi e Cedric Price fanno da capofila.
Solo le recenti riflessioni hanno fatto emergere alcune dimensioni legate all'architettura come ad esempio in forma di processo (Jeremy Till) oppure la possibilità di guardare agli interventi sulla città costruita attraverso la costruzione di scenografie, penso a Patrick Bouchain,che agglutinino spazi e che al tempo stesso il progetto rappresenti un momento decisionale anche sulla forma di agency che l'intervento/complesso/edificio assume.
Oggi i tempi e gli usi sono nuovamente protagonisti dello spazio insieme, come sempre, ai corpi.
La centralità del tema degli usi nell'architettura è messa in evidenza soprattutto se si guarda agli edifici in cui sono tenuti insieme pluralità di pratiche di natura diversa che prendono corpo nello spazio secondo un urbanismo temporaneo a scala architettonica, e la città evento entra nell'edificio trasfor-

NETWORKS

Essay

1



"GIVE ME A GUN AND I WILL MAKE ALL BUILDINGS MOVE": AN ANT'S VIEW OF ARCHITECTURE

Bruno Latour, Albena Yaneva

Our building problem is just the opposite of Etienne Jules Marey's famous inquiry into the physiology of movement. Through the invention of his "photographic gun," he wanted to arrest the flight of a gull so as to be able to see in a fixed format every single successive freeze-frame of a continuous flow of flight, the mechanism of which had eluded all observers until his invention. What we need is the reverse: the problem with buildings is that they look desperately static. It seems almost impossible to grasp them as movement, as flight, as a series of transformations. Everybody knows—and especially architects, of course—that a building is not a static object but a moving *project*, and that even once it is has been built, it ages, it is transformed by its users, modified by all of what happens inside and outside, and that it will pass or be renovated, adulterated and transformed beyond recognition. We know this, but the problem is that we have no equivalent of Marey's photographic gun: when we picture a building, it is always as a fixed, stolid structure that is there in four colors in the glossy magazines that customers flip through in architects' waiting rooms. If Marey was so frustrated not to be able to picture in a successive series of freeze-frames the flight of a gull, how irritating it is for us not to be able to picture, as one continuous movement, the project

fig. 1

figs. 2,3

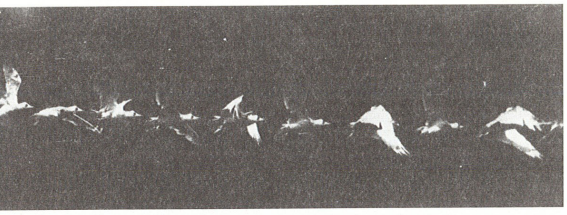
B

2

flow that makes up
and was able to es
an artificial device
device (a theory in
of a building into
last document the

It is probab
ing that is respons
structure. No one,
and adding the "f
not make this syst
so to speak, our o
the perspective sp
but not radically d
believe that when
description. The s
drawing them too

This should
is so utterly unrea
sometimes conflic
planning constrai
budget options? W
trades? Where do
unskilled practitio
that you had to m
many conflicting s
tionists, clients, r



o a building. Marey had the visual input of his eyes
stablish the physiology of flight only after he invented
e (the photographic gun); we too need an artificial
this case) in order to be able to transform the static view
one among many successive freeze-frames that could at
continuous flow that a building always is.
ly the beauty and powerful attraction of perspective draw-
sible for this strange idea that a building is a static
of course, lives in Euclidian space; it would be impossible,
ourth dimension," as people say—that is, time—does
tem of coordinates a better cradle for "housing,"
wn complex movements. But when you draw a building in
pace invented in the Renaissance (and made more mobile
ifferent by computer assisted design), you begin to
dealing with static objects, Euclidian space is a realist
tatic view of buildings is a professional hazard of
well.
not be the case, since the 3D-CAD rendering of a project
listic. Where do you place the angry clients and their
ting demands? Where do you insert the legal and city
nts? Where do you locate the budgeting and the different
Where do you put the logistics of the many successive
you situate the subtle evaluation of skilled versus
ners? Where do you archive the many successive models
odify so as to absorb the continuous demands of so
takeholders—users, communities of neighbors, preserva-
epresentatives of the government and city authorities?

mandolo in un edificio eventi che si configura come un hub urbano: spazi in cui raccordare eventi, usi e tempi che possono avere natura occasionale, ricorrente, e ordinaria.
Lo svuotamento delle attività produttive ha lasciato in eredità immobili di enorme valore architettonico e, siccome ora ricadono all'interno della città estesa; questi contenitori vuoti sono rappresentato i luoghi della sperimentazione: riattivazione, riuso, riabilitazione.
In alcuni territori la politica urbana ha iscritto tali interventi nel programma di rigenerazione culturale, in questa ricerca il caso francese è considerato il più rappresentativo.
In Francia negli ultimi 20 anni la politica nazionale ha supportato e finanziato interventi di trasformazione delle friches industriali in friches culturali, tra gli esempi più importanti ricordiamo: La Belle de Mai a Marsiglia, Le Lieu Unique a Nantes, le Centquatre a Parigi.
Queste esperienze testimoniano come tali processi abbiano generato una famiglia di cultural spaces in cui la creative economy non si osserva più a scala di quartiere o urbana bensì a quella architettonica.
La ricerca descrive le dinamiche generate con il passaggio di scala, ovvero come nello spazio architettonico si attiva la produzione di valore culturale ed economico, e le dinamiche con cui viene coinvolto il quartiere e il territorio in cui è situato.

Ma qual è l'eredità di questi esperimenti?
Il campo d'indagine è stato circoscritto all'interno del perimetro francese, e individua nel Centquatre-Paris il principale caso di studio, scelto per rispondere a questa domanda.
Nel 2008 la città di Parigi riapre le porta dell'edificio ottocentesco delle antiche pompe funebri. Situato nel XIX arrondissement, quartiere a nord-est con il più alto tasso di disoccupazione, inserito in quelle che allora erano le geografie prioritarie della città nonché punto nodale tra le banlieue parigine del nord-est

QUI NON SOLO QUALSIASI EDIFICIO DEVE POTER VALERE COME CORPO DI RIFERIMENTO, MA I CORPI DEBBONO POTERSI DE-FORMARE O TRASFORMARE DURANTE IL LORO MOVIMENTO. LA DISTRIBUZIONE DELLA MATERIA IN QUESTO SPAZIO MUTERÀ COSÌ COSTANTEMENTE E IMPREVEDIBILMENTE. LO SPAZIO COMPLESSIVO RISULTERÀ DALL'INTERAZIONE DEI SUOI DIVERSI CORPI: ELASTICI, DE-FORMABILI, CAPACI DI ACCOGLIERSI L'UN L'ALTRO, DI PENETRARE GLI UNI NEGLI ALTRI, SPUGNOSI, MOLLUSCOLARI.

CACCIARI, 2004:58,59

e il centro della città. Attraverso la politica francese di decentramento della cultura, il 104 diventa un EPCC (etablissement public de cooperation culturel) in quanto tale abilitato per natura a costruire partenariati con soggetti pubblici o privatia scopo culturale, artistico e sociale. In quanto "città nella città" accoglie attività sociali gratuite rivolte agli abitanti del quartiere adulti e bambini, attività di produzione ed esposizione artistica, attività commerciali, un incubatore di impresa e da due anni un servizio di consulenza architettonica, urbanistica e di ingegneria culturale. Tutte queste attività si rivolgono a soggetti molto diversi, proprio per questo la popolazione che anima il Centquatre è molto variegata e coinvolge gli abitanti del quartiere, gli abitanti delle banlieue, gli utenti e gli attori delle attività artistiche, le imprese incubate nella factory e così via, una varietà che "riproduce il mondo".
La principale ragione della scelta è che il caso è fortemente innovativo, questo è dimostrato dalla complessità e varietà del suo programma, dall'elevato numero di visitatori (5000 persone al giorno) e dall'incremento economico che è stato capace di generare negli ultimi anni (+25% su un budget attuale di 16 milioni di euro/anno).
Nonostante il focus architettonico della ricerca, l'indagine e la restituzione della stessa ha visto l'utilizzo di un approccio metodologico solitamente usato sugli spazi urbani aperti: la cronotopia. L'applicazione della stessa a scala dell'edificio architettonico è risultata una sperimentazione utile all'elaborazione di una rappresentazione spazio-temporale, e pertanto dinamica, dell'edificio evento.
Il caso è stato studiato in profondità attraverso un'etnografia della durata di 6 mesi, grazie alla quale è stato possibile raccogliere i dati e comprendere i meccanismi con cui descrivere la complessità della vita dell'edificio. con la quale è stato possibile andare in profondità. I

dati raccolti hanno permesso di comprendere le dinamiche produttive dovute alla messa in rete di numerosi soggetti (abitanti e attori del quartiere, artisti e start-up) e attività (culturali, artistiche, sociali, ludiche) in uno spazio architettonico predisposto per accogliere tale complessità dinamica.

L'ipotesi principale sostenuta è che tali interventi lavorino come incubatori di urbanità, ovvero dispositivi capaci di catturare le risorse culturali presenti nel quartiere e di svilupparle trasformandole in economie creative ed innovative.
Hub urbano, pertanto capace di attirare soggetti molto diversi tra cui, nonostante i legami deboli, si individuano nuove forme di abitare tra comunità in compresenza. Perché la presenza di usi e attività diversi organizzati secondo un programma che tiene insieme e compone eventi occasionali, attività ricorrenti e usi quotidiani rende l'edificio un "campo", un cortile urbano in cui si trovano e spesso si ritrovano per diverse ragioni un variegato numero di tipologie di soggetti provenienti da ambiti geografici molto distanti.
I risultati lasciano interpretare lo spazio architettonico come uno spazio situazionale, ovvero uno spazio che prende forma in base alla combinazione dinamica degli ambiti spazio-temporali manifestati al suo interno. Il movimento insito nella variabilità del programma nello spazio fa emergere l'elasticità come caratteristica dello spazio architettonico con cui è possibile agevolare o limitare il dispiego di un insieme articolato di attività.
La capacità elastica di uno spazio consente di accogliere un numero maggiore o minore (in ogni caso variabile) di usi combinati tra loro in configurazioni probabili e possibili, ordinarie ed eccezionali. Ma se è vero che lo spazio è 'l'uso che se ne fa', è anche vero il contraltare: gli usi sono lo spazio che gli si dà. Pertanto lo spazio elastico è capace di accogliere configurazioni variabili laddove l'architettura accoglie delle caratteristiche specifiche.
Tra queste vi è la dimensione dello spazio, ampi volumi che in associazione alla generosa capacità distributiva degli ambiti, incarnano l'eredità data dall'esperienza (ormai matura) dei processi di riuso di edifici industriali. Attraverso questi processi infatti si producono forme di abitare in compresenza nel cuore delle città, facendo emergere una forma di spazio pubblico all'interno di edificati grandi e articolati, in cui si ripropone la forma di interazione propria dello spazio pubblico ma interna ad uno spazio coperto e più complesso in termini gestionali e di comfort.
Lo spazio elastico e lo urban indoor sono componenti che dialogo in modo forte e che rappresentano un potenziale dispositivo urbano da cui si possono immaginare scenari variegati sulla base di chi questi dispositivi li domani e per quale finalità.
La ricerca qui presentata ha avuto l'ambizione di descrivere la grana fine del funzionamento di questi dispositivi attraverso un unico caso che, per il valore storico dell'edificio, il valore architettonico e procedurale del processo di riabilitazione, e il valore gestionale, socio-culturale e urbano che attualmente ricopre nel contesto nazionale (e internazionale) è divenuto una tesi a se stante, sulla quale sono state elaborate le riflessioni architettoniche proposte.

PARTE 1

cap1

Lo spazio è gli usi che se ne fa

1.1 LA CONDIZIONE URBANA
1.1.1 ABITARE LA COMPRESENZA

1.2 PASSAGGIO DI SCALA
1.2.1 PRIVATO, PUBBLICO E INTERMEDIO
1.2.2 DIVERSIFICAZIONE FUNZIONALE E ARTICOLAZIONE SPAZIALE: L'EVOLUZIONE DI UN RAPPORTO
1.2.3 LO SPAZIO È L'USO CHE SE NE FA

1.3 RIUSO COME CAMPO DI OSSERVAZIONE

LIFE IS CENTRAL TO DYNAMICS CAPITALISM AND THEIR MUTUA

ROSSI, 2017:14

1.1

LA CONDIZIONE URBANA

La città è il luogo indiscusso del confronto con l'altro, il diverso, l'estraneo; in tutti e tre i gradi di alterità si riscontra l'importanza della dimensione spaziale del corpo, i legami tra gli stessi però sono notevolmente differenti.
La città greca, la polis, organizzava la vita sociale sulla forma di comunità in cui l'altro era altro come sè, e con il quale si costituiva un legame sulla base dell'origine familiare e dell'appartenenza al locale. La civitas, propria dell'antica Roma, invece ha con sè diversi gradi di interazioni in cui l'io, l'altro e il diverso convivono sotto una legge unica e condivisa tra soggetti e gruppi che abitavano entro i confini dell'impero.
La città contemporanea è il luogo in cui questi due modelli dialogano costituendo il modello glocale e così l'*urbanesimo transnazionale*,

> *"va detto che le città odierne certamente non sono sistemi dotati di coerenza interna [...] È invece un insieme di processi spesso disgiunti e di eterogeneità sociale, un luogo di connessioni vicine e lontane".* (Amin&Thrift, 2002, 26)

La ricaduta di questo modello è la "*spazialità composita*" in cui globale e locale sono intrinsecamente collegati.
Ma quali i cambiamenti legati all'abitare, e quali le spazialità?

> *"Via via che la città cresce di dimensione e, fatto più importante, si arricchisce di nuove entità, la sua circolazione diventa più complessa, e diventa necessario inventare nuove pratiche per far fronte a tale complessità. Queste pratiche hanno chiaramente a che fare con l'organizzazione degli incontri, in modo particolare come un assetto che va oltre l'interazione faccia a faccia. Soprattutto, questa organizzazione degli incontri richiede l'invenzione di nuovi spazi e tempi che inquadrino e quindi dirigano le energie corporee in modo produttivo".* (Amin&Thrift, 2002, 136)

Se da un lato la dimensione spazio-temporale si è contratta grazie alle nuove tecnologie che hanno smaterializzato le forme di produzione e di comunicazione, rendendo più rapidi gli spostamenti e riducendo la percezione della dimensione spaziale, dall'altro l'uomo oggi è riconosciuto non più solo come individuo,

S OF CITIES,
AL DEPENDENCE

bensì come persona capace di soggettivare lo spazio.
Abitare è la manifestazione con cui il soggetto tiene insieme nello spazio la sfera fisica e quella emotivo/sensoriale, il tangibile e l'intangibile; ciò amplifica il senso con cui l'uomo è in relazione dentro il mondo, fra il proprio corpo e quello degli altri, fra le cose materiali e quelle immateriali. La disarticolazione della vita contemporanea in cui non esiste più il lavoro ma i lavori, in cui la precarietà è un elemento strutturale divenendo sinonimo di temporaneo.
La vita nella città è quindi manifestazione delle coordinate con cui l'individuo oggi si risponde alle seguenti domande: cosa devo/voglio/posso fare? A che ora devo/voglio/posso farlo? Dove devo/voglio/posso farlo? Ed eventualmente, con chi?
Tali coordinate determinano il mondo soggettivo/personale, quindi plurale, dell'abitare urbano, sono

"i ritmi [...] attraverso i quali gli abitanti e i visitatori inquadrano e ordinano l'esperienza urbana"
(Amin&Thrift, 2002, 37).

1.1.1 — —
Abitare la compresenza

Nella città del '900 il flusso principale era quello per cui vigeva l'equazione casa-lavoro.

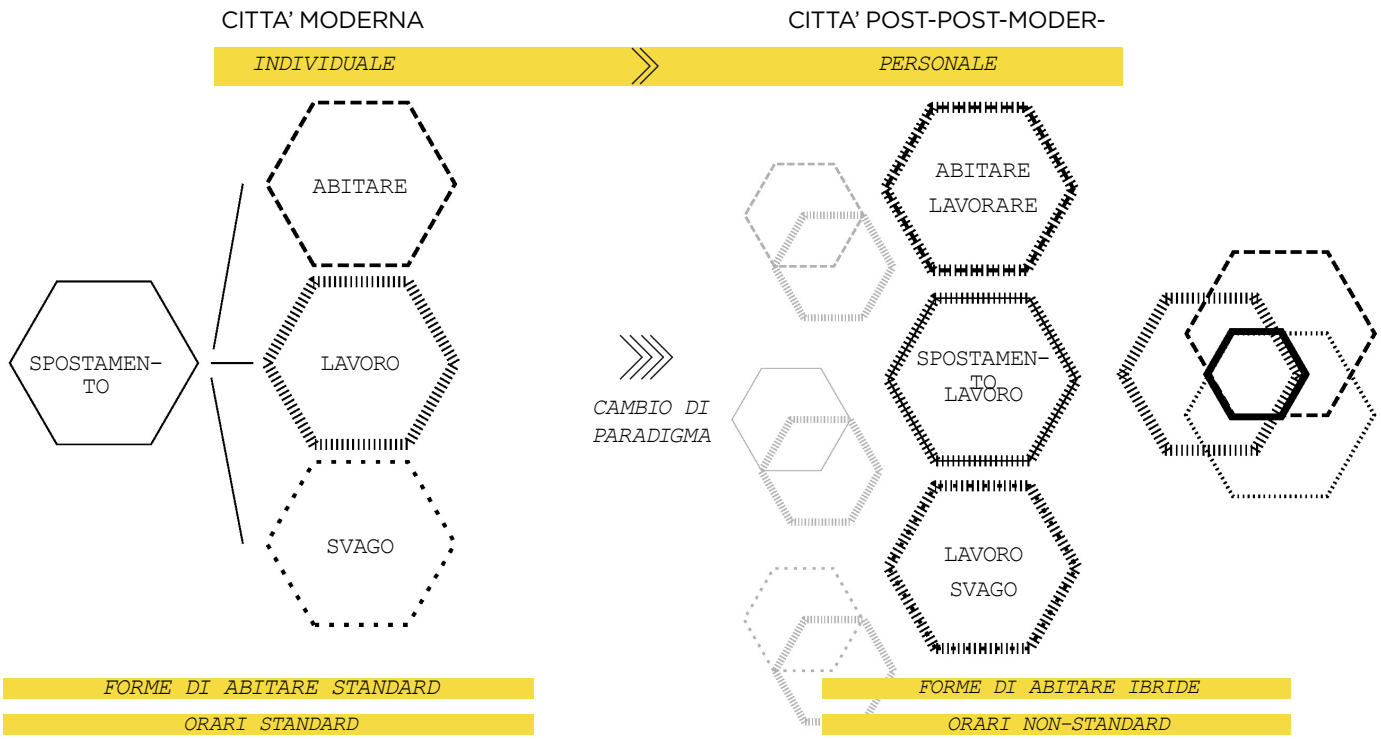
Flusso=casa-lavoro

nella città del XXI secolo questa equazione si è svuotata di senso. Qual è la relazione tra i flussi e la città considerando che oggi l'equazione possibile è:

Flussi=popolazioni-tempo-luoghi

Popolazioni= gruppi di persone accomunate da caratteri variabili (demografici?culturali?stili di vita?)
Tempo= è il parametro determinante con cui si misura l'accessibilità
Luoghi=modalità di interazione tra gruppi e spazio. Può essere considerato al pari degli usi, ma si carica di un valore che comprende le ragioni (sociali, individuali, collettive, politiche...) di quegli usi.

Prima lineare nelle sequenze e scandita negli orari, oggi la routine è completamente compromessa perché è stravolto il rapporto casa-famiglia-lavoro. La nuova morfologia sociale e le popolazioni vivono la città costituendo nuovi stili di vita e muovendosi in e tra il concreto urbano, modificando le relazioni spaziali.
La società postindustriale è l'esito del passaggio da un sistema di produzione fordista standardizzato e di massa a un regime di produzione di servizi in cui la flessibilità è una delle caratteristiche principali. Il fattore rilevante che prenderemo in considerazione in questa sede è quale ruolo assume il tempo in questo cambiamento.
Se nella città industriale vi erano delle strutture temporali condivise e collegate a quelle della produzione, oggi quelle stesse strutture risultano essere polverizzate in favore di una pluralità di tempi sociali. Il tempo rappre-



senta la risorsa che l'individuo deve gestire per poter perseguire il proprio progetto di vita, definendo delle gerarchie con cui poter soddisfare l'elevato numero di sollecitazioni che riceve. La complessità dei tempi sociali è la struttura su cui si basa la società funzionalmente differenziata (Luhmann) che genera una "desincronizzazione dei ritmi collettivi" (Bartoletti, 1998:173). I tempi di lavoro della città postindustriale sono frammentati e diversificati sia nelle quantità che nell'intervallo temporale, ciò ha portato ad una estensione della vita attiva urbana per la quale la città è permanentemente sveglia. La dilatazione del tempo effettivo di attività urbana implica una maggiore opportunità di scelta rispetto alle coordinate spazio-temporali con cui un abitante sceglie di agire nella città.
Questa atomizzazione dei tempi, insieme alle forme di abitare itinerante e alla pluralità dei lavori sono le dimensioni su cui ogni individuo costruisce il proprio "spazio di vita" (Crosta, 2010) attraverso le pratiche quotidiane.

I flussi e le pratiche così intesi si liberano nella città in modi imprevedibili. La relazione tra spazi e usi non è determinata come in passato. Ne deriva la riflessione che è il flusso a determinare e decidere la sua modalità di manifestarsi nello spazio già costruito che è la città in cui si palesa una riduzione dello spazio privato (a causa dei costi e di conformazioni familiare), si riduce allo stesso modo lo spazio completamente pubblico.
Ed è lì, in quella molteplicità di spazi intermedi, che i flussi si creano occasioni di abitare la città.

A partire da queste considerazioni, in che termini la compresenza interagisce con le pluralità delle forme di abitare urbano?
La compresenza di soggetti diversi nello stesso spazio, e cosa essa apporti alla vita urbana, è un tema presente da tempo nella storia degli studi urbani. Lo sguardo, scientifico e talvolta letterario, con cui svariati autori hanno descritto con perizia ciò che accade nella quotidianità urbana, mette in luce il valore

della molteplicità delle presenze nella città. Questo valore è stato osservato e descritto in particolar modo rivolgendo lo sguardo allo spazio pubblico. Walter Benjamin, William Whyte, Jane Jacobs, Erwin Goffman ed altri, descrivono i processi con cui soggetti diversi, nel seguire i propri ritmi urbani, si incontrano in uno stesso spazio-tempo, generando situazioni impreviste e quanto ciò vada preservato. Oggi troviamo agenzie specializzate nel progettare e realizzare interventi che attivano ed animano la compresenza negli spazi pubblici; Jan Gehl e Bill Hillier, con modalità diverse, sono i pionieri di un approccio all'analisi/progetto urbano che deriva dal portato teorico prima accennato.
Se da un lato la compresenza è la manifestazione delle forme di abitare la città come sono state descritte, essa non può essere solo una descrizione delle stesse, diventa anche il luogo in cui si esprime la coabitazione intesa come espressa da Haumont ovvero la maniera di

> "*negoziare e comprodurre senza sosta tempi e luoghi dove si può contemporaneamente affermare la nostra identità, la sua pratica e la sua rappresentazione e insieme il modo con il quale noi la negoziamo con gli altri, vicini di incontri temporali o più permanenti*". (Haumont, 2004)

In linea con i *territori della condivisione* (Bianchetti, 2014) in cui le soggettività si esprimono rivendicando diritti personali per i quali la condivisione rappresenta lo strumento con cui le comunità, temporaneamente costituite, esprimono i propri bisogni, si *autoregolano e con ciò costruiscono un senso sociale*. Il processo di rivendicazione non è statico né esclusivo, esso è al contrario mutevole e plurale perchè tali sono i bisogni degli individui che si compongono localmente in comunità. I processi espressi si basano sul '*vivere ensemble*'," *vivere con*', e su come la città complessa riconosce e legittima le continue *riattribuzioni di senso*.
La compresenza ha tra le sue componenti il fattore esperenziale (scaturito dalle situazioni che attivano tali esperienze) che di per sè ha un portato emotivo senza però costruire legami duraturi, come invece si occupa di fare la comunità.
La compresenza è un legame vitale per la società, proprio perché si basa sulla "*forza dei legami deboli*" (Granovetter 1983), che contribuiscono alla circolazione delle informazioni tra differenti sotto comunità (gruppi sociali). Perciò, riprendendo il lavoro di Hillier e Vaughan, possiamo considerare ogni persona come un Agente capace di attivare un meccanismo non scisso però dallo spazio che è il contesto fisico in cui si sviluppa l'interazione.
Abitare oggi, come in passato, è un continuo appropriarsi di uno spazio-tempo tenendo insieme le contingenze fisiche, sociali e personali.

> "É questo l'aspetto delle città contemporanee che è necessario cogliere e spiegare, senza lasciarsi prendere dal desiderio di ridurre il fenomeno a un'essenza o a un'integrità complessiva". (Amin&Thrift, 2002, 26)

La città del *cum* raccorda nella totalità le molteplicità esistenti ed emergenti, costituendosi sempre in nuovi insiemi plurali di esseri singolari. "*Il senso del mondo sta nell'interconnessione di tutti in un'unica umanità, nella coesistenza, nel cum*", la città è da sempre il luogo della coesistenza, ma perché offra i suoi spazi all'interconnessione deve agire per mezzo della comprensione, quell'azione inclusiva in cui il *cum* è

> "*un insieme plurale di esseri singolari che si annodano gli-uni-con-gli-altri pur restando separati l'uno dall'altro, in quanto sono uniti da una spaziatura (espacement) che salva le distinzioni.*" (Pulcini, 2009)

Con questo sguardo, lo spazio non va inteso più solo come spazio fisico, nè solo come *atmosfera dei luoghi* propria dell' *ambience*, allo spazio va esteso il senso a quella che è l'*atmosfera dei corpi* (Vazquez Pizzi, 2015) il cui precipitato fisico diventa lo *spazio di reciprocità* (Vazquez Pizzi, 2015) che tiene insieme,

THE CONTEMPORARY CAPITALISM SHIFTS TOWARDS THE INCORPORATION OF LIFE ITSELF INTO ITS ACCUMULATION STRUCTURES. THIS INCLUDES A CONSIDERATION OF WHAT CITIES HAVE TO OFFER IN THIS AMBIVALENT CHARACTERIZATION OF GLOBAL CAPITALISM: FROM FINANCIAL IDEATION THAT EXPLOITS SOCIETY WHILE SOCIALIZING OWNERSHIP, TO THE EMERGENT TECHNOLOGY-BASED ECONOMIES SIMULTANEOUSLY USING EVERYDAY LIFE AS A SITE OF EXPLOITATION AND REINVENTION.

ROSSI, 2017:15

e quindi compresenti, la sfera individuale e quella relazionale.
Le manifestazioni dell'abitare sono *interni urbani a misura d'uomo* (Leveratto, 2015), per cui nello spazio urbano si impoverisce la distinzione tra esterno/interno aperto/chiuso, perché esso si articola in ambiti temporanei. Abitare diventa una modalità con cui il soggetto personalizza lo spazio urbano, divenuto *ambiente sensibile* (Leveratto, 2015), e, in quanto soggetto alle pluralità, deve essere prefigurato per "*rispondere alla sfida della contaminazione; tenendo conto di un aspetto [...] del problema del pathos*" (Pulcini, 2009).
Anche Amin e Thrift inquadrano questa come una questione determinante, riprendendo il concetto delle *passioni* di Spinoza

> "*per cui si fa riferimento all'istinto, ad una sorta di fisica dei corpi in cui il corpo umano non è un insieme autonomo ma è costituito da altri corpi insieme con il nostro, in questo senso è giusto riprendere lo sguardo con cui Spinoza attribuisce valore alle emozioni e agli affetti* " in questo quadro è specificato che "*la città quindi dovrebbe essere vista come una sorta di campo di forza delle passioni che collegano e fanno vibrare i corpi in modi particolari. Queste vibrazioni possono essere considerate azioni nella città e per quanto campo di forza ha diversi gradi di intensità le cui fonti principali sono: il corpo umano, gli oggetti, il regno biologico*". (Amin&Thrift, 2002, 123)

Lo spazio urbano, quindi, deve consentire alle persone di poter esprimere le proprie potenzialità emergenti, e in quanto presenze, non più solo corpi, lo spazio si deve offrire come una *chance* (Pulcini, 2009), ovvero quell'apertura al possibile che consente lo sviluppo di scenari alternativi.
Questa possibilità è contenuta nell'architettura laddove la stessa è progettata, o ri-programmata, perchè contenga una lacuna, una spazialità predisposta alla *soggettivazione*.

Riprendiamo a questo punto *l'ontologia essenziale* di Amin e Thrift, che restituisce una visione della "*città come processo*" in cui "*la principale preoccupazione di tale ontologia è*

l'ontologia dell'incontro e dell'unione basata sui principi di connessione, estensione e novità continua. Le sue parole d'ordine possono essere considerate processo e potenziale." (Amin&Thrift, 2002, 50). Processo e potenziale sono inscindibilmente connessi, infatti come esprimono gli autori

> *"l'insieme di queste entità può produrre nuove trasformazioni, perchè si incontrano in molti modi, perchè possono essere comprese in molti modi e perchè esse mostrano "concrescenze" (Whitehead) ovvero, quando vengono messe insieme producono qualcosa di più di quando sono separate, qualcosa che non può essere descritto come una semplice addizione perchè esibisce quelle che oggi si definirebbero proprietà emergenti ... il fatto di essere un potenziale per qualsiasi divenire appartiene alla natura di un essere."*
>
> (Amin&Thrift, 2002, 50)

Il quadro si presenta dinamico, per questo è opportuno parlare di interferenze e interazioni portando il piano al mondo delle relazioni, in cui proprio a partire dalla relazione/interazione/interferenza, si ottiene una produzione di situazioni.
L'*Entre-Deux* (Haumont, 2004) coniuga prossimità e distanza, perché nell'ottica con cui le stiamo osserviamo, esse intervengono contemporaneamente. Le relazioni sono in costante evoluzione, e vi è una ridefinizione anche del rapporto tra la sfera pubblica e quella privata. La componente interattiva che è costante e permanente, se osservata in un unico spazio-tempo non può essere descritta attraverso il parametro della della densità, è opportuno osservarla nell'ottica della mescolanza tra usi e comportamenti.
La forza tensionale alla base della teoria delle reti, contribuisce a costituire un *luogo inquieto* (Amin&Thrift, 2002, 77) estremamente suscettibile e capace di condurre ad un *altrove* possibile.
L'*entre-deux* è la componente alla base del rapporto tra forme spaziali e interazioni dinamiche sociali e culturali, è

> *" un dinamismo relazionale, uno spazio invisibile di reciprocità, luogo delle interazioni dinamiche che da un lato coinvolge la materialità degli oggetti e dei corpi, dall'altra esprime e contiene le interazioni dinamiche sui piani sociali e culturali. Queste ultime, più delle altre, consentono l'espressione della manifestazione di se stessi tra sé e con gli altri".* (Haumont, 2004)

Il prodotto dell'entre-deux è la concrescenza, che si manifesta nella coproduzione di norme culturali e di regole sociali, portandoci ad osservare le cose per livelli differenti, ma tra loro necessariamente connessi. Il dinamismo relazionale non va però relegato solo alla compresenza nello spazio pubblico, nonostante questo sia storicamente il luogo in cui si esprime il "*being in the city*", in cui si entra in contatto con il "modo di essere nella città" degli altri e con cui l'incontro apre a possibili interazioni divenendo il luogo del "*being in the society*" (Legeby, 2013). Being in the city e being in the society sono le componenti dinamiche con cui si costituiscono le urbanità, quel vivere con e tra gli estranei che si manifesta con le pratiche quotidiane.
Il portato dello svolgimento di pratiche quotidiane nel luogo in cui si può incontrare l'estraneo contiene un elemento proattivo, che è quello che la Zukin chiama "*public culture*" (Zukin, 1995), un elemento dinamico perché è l'insieme dei modi con cui lo spazio è investito dal senso di sè e della propria comunità, ed è proprio l'interazione tra questi sensi con cui si abita lo spazio urbano ad attribuire un connotato intangibile che è proprio del portato umano e personale.
C'è da sottolineare che lo spazio pubblico non è più l'unico spazio in cui accade tutto ciò e dove è possibile ritrovare le compresenze, infatti

> *"c'è un limite alla misura in cui il nuovo cosmopolitismo può essere legato agli spazi pubblici della città. L'ibridazione culturale richiede il contatto significativo e ripetuto, la lenta esperienza di lavorare, essere e vivere con gli altri e la fusione quotidiana di culture in ciò che consumiamo, in ciò che vediamo, nei luoghi in cui viaggiamo, nel modo in cui viviamo, nelle persone con cui*

giochiamo e così via. Al massimo, gli spazi pubblici possono essere visti come spazi di tolleranza e sociabilità, forse persino spazi di aggregazione in particolari occasioni. Non sono gli spazi di incubazione di identità e politica ibride".
(Amin&Thrift, 2002, 191)

Se osserviamo i cambiamenti della vita urbana nelle sue variopinte espressioni di usi, ma anche nelle rivendicazioni di diritti di genere ecc. ci rendiamo conto che la questione non può più essere trascurata e diventa determinante scorgere in che modo questa può rientrare nelle logiche scientifiche e quindi essere un elemento qualitativo tenuto in considerazione nel pensare interventi sulla città e soprattutto sui modelli di spazialità architettonica che tutto ciò porta con sè.

"L'invenzione di nuovi spazi e tempi? In un mondo che interpretiamo come costituito da eventi localizzati in contenitori definiti dallo spazio e dal tempo, questa può sembrare un'affermazione strana. Ma, in effetti, l'intreccio degli incontri ha dovuto essere costruito e situato attraverso mediatori e intermediari che indicano e forniscono possibilità molto differenti. Dato che questi spazi e tempi sono molto numerosi, hanno prodotto ciò che siamo propensi a chiamare <vita quotidiana>, uno spazio di movimenti alterni che dipende dalla costituzione di luoghi e mezzi di relazione."
(Amin&Thrift, 2002, 137).

Il mondo del progetto ha introiettato questi cambiamenti esprimendosi in invasi spaziali entro cui le pluralità vengono intercettate, introiettando una *dimensione relazionale* la cui articolazione deve essere inclusiva e al tempo stesso capace di aprirsi ad alterità possibili.
Il soggetto, in quanto corpo, è da sempre al centro della scena progettuale, ciò che ha *conquistato è l'affermazione e la centralità della sua personalità,* di conseguenza l'esterno urbano diviene la continuità dell'interno domestico.
Ciò che cambia, e che richiede attente riflessioni, è la trama mutevole costituita dalle possibili espressioni di queste personalità, dai loro corpi e dallo spazio architettonico in cui essi agiscono.
La varietà delle soggettività e dei relativi comportamenti producono dei cambiamenti capillari, spesso immateriali, e repentini per le quali è opportuno ripensare il ruolo e i caratteri del progetto, che dovrà poter accogliere molteplicità e divenire piattaforma in grado di assecondare, senza determinare, queste ricche manifestazioni. Dall'osservazione delle pratiche sociali e progettuali emergono esempi di uso stra-ordinario o in-determinato della città, azioni e conformazioni che accolgono le pluralità e ne favoriscono espressioni spontanee. Le compresenze sono quell'insieme di forme di abitare e di costruire gli spazi delle città in cui le azioni sono inclusive di soggettività plurali, e determinano, per mezzo della contaminazione, insiemi o ambiti imprevisti ma ricchi di senso.

1.2

PASSAGGIO DI SCALA

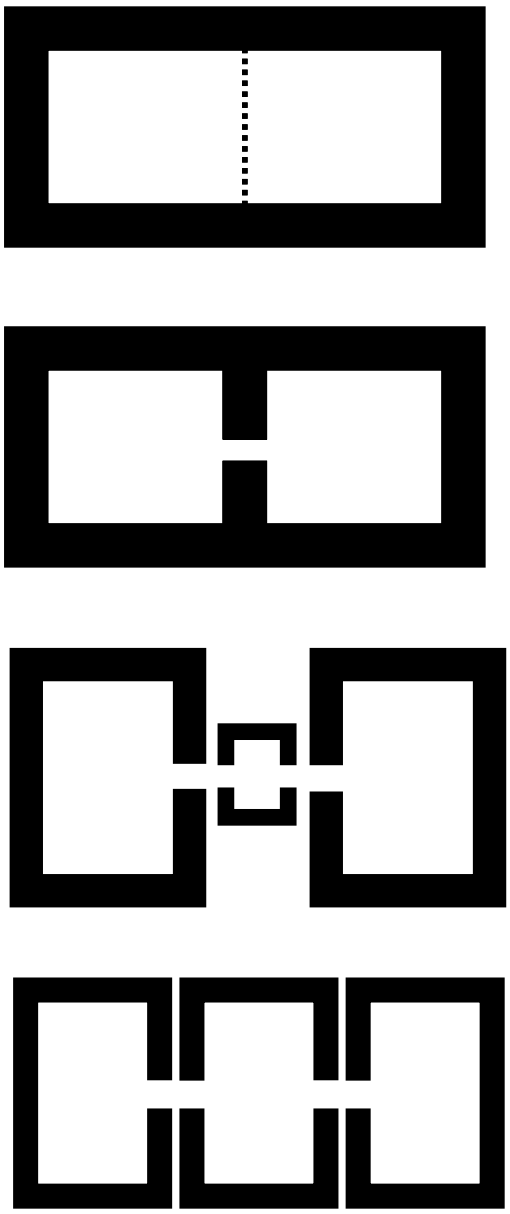
1.2.1

Privato, pubblico e intermedio

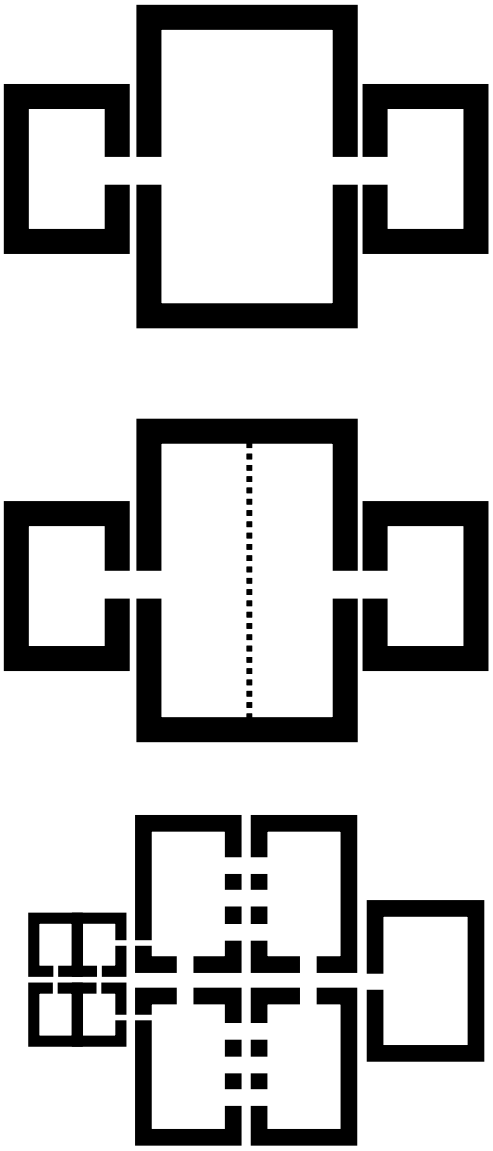
La città, quella densa, è un organismo in cui le complessità si intrecciano. Le discipline progettuali hanno l'onere di organizzare gli spazi in modo da consentire a tali intrecci di fluire.
Abitare la complessità urbana ha richiesto alle popolazioni di ridefinire con una elevata elasticità il rapporto tra lo spazio privato, il semi-privato e il (semi)pubblico.
Negli ultimi decenni è possibile schematizzare la variazione idealmente dimensionale di tale rapporto: lo spazio privato tende a ridursi a vantaggio del semiprivato, lo spazio

SPAZIO PRIVATO

SPAZIO PUBBLICO



SPAZIO INTERMEDIO



Schema ripreso dal volume *Community and Privacy. Toward a new architecture of humanism* Alexander C.

semipubblico si espande coabitando con il pubblico. Recentissime sono le azioni spontanee di adattamento dello spazio esistente alle pratiche in atto, alcune strutturali altre meno cadenzate e ricorrenti.
La tensione elastica tra queste forme instabili di insediamento richiede innovative soluzione distributive, nei progetti sperimentali di nuova edificazione come in quelli di recupero.
Qui ci si pone l'obiettivo di analizzare l'evoluzione del rapporto citato, portando come esempi alcuni casi studio rappresentativi dove il progetto non ha più lo scopo di determinare una mera configurazione spaziale, ma si carica della responsabilità di diventare piattaforma che intercetta usi suggeriti e spontanei comprendendo nella sua dimensione il processo e includendo quindi in esso sia le caratteristiche dell' azione presente che l'adattamento a usi futuri.
I luoghi in cui si esprimono le nuove pratiche di uso, ri-uso e riscrittura dello spazio tendono ad una riconfigurazione degli spazi architettonici esistenti e di nuove proposte tipologiche.

Come?
Lo spazio, architettonico e urbano, dovrebbe poter rispondere alla complessità urbana integrando il parametro tempo. Che tempo (o tempi) hanno gli oggetti architettonici e gli spazi urbani oggi? E quale relazione esiste tra questi spazi? La risposta a queste domande richiede riflessioni e definizioni di: usi alternati, tecnologie utili, definizione di standard adeguati; ma anche di quali strumenti e quali metodi necessita l'architettura.

La ricerca intende individuare e indagare gli elementi spaziali costituenti l' attuale anatomia dell' urbanesimo[5]. La tensione tra nuove forme di insediamento e gli spazi urbani appare elastica e/o mutevole. Il progetto architettonico, per rispondere alle esigenze sociali di abitare la complessità, deve poter individuare nuovi dispositivi urbani capaci di riscrivere lo spazio architettonico secondo le nuove pratiche urbane. L'atteggiamento progettuale deve poter rispondere al fatto che oggi lo spazio non è più misura e quantità determinata, bensì è la pluralità di misure e quantità che si costituiscono in configurazioni mutevoli nel tempo. Nello specifico, sono oggetto della ricerca quelle pluralità di spazi urbani per cui viene a cadere la dicotomia tra spazio privato e spazio pubblico, già in parte attenuata da altri spazi semi-privati e semi-pubblici. Nella città contemporanea si può osservare che tra le due polarità vi sia un continuum di spazi che hanno la tendenza a compenetrarsi e ad intrecciarsi. Un primo livello di declinazione di questi spazi è dato dalla sovrapposizione per parti, quando le polarità estreme coincidono in una forma ibrida architettonico-urbana che diviene dispositivo della compresenza. Per poter descrivere le ulteriori composizioni tra spazi pubblici e spazi privati è necessario un approfondimento interdisciplinare. Attraverso una lettura architettonica è possibile descrivere i processi di spazializzazione (informali e non), i possibili caratteri tipologici dei diversi ambiti individuati, e gli eventuali dispositivi di attuazione. La descrizione dimensionale e tipologica però non può essere tracciata senza aver acuito lo sguardo sull' utilizzo[6] che viene fatto di quei luoghi da parte delle popolazioni urbane; risulta perciò necessario un processo di classificazione per entrambi gli elementi.
Tenendo conto sia degli intenti progettuali, sia di queste forme di uso da parte delle diverse popolazioni, si intende osservare come si declina il rapporto tra il pienamente pubblico e il pienamente privato.

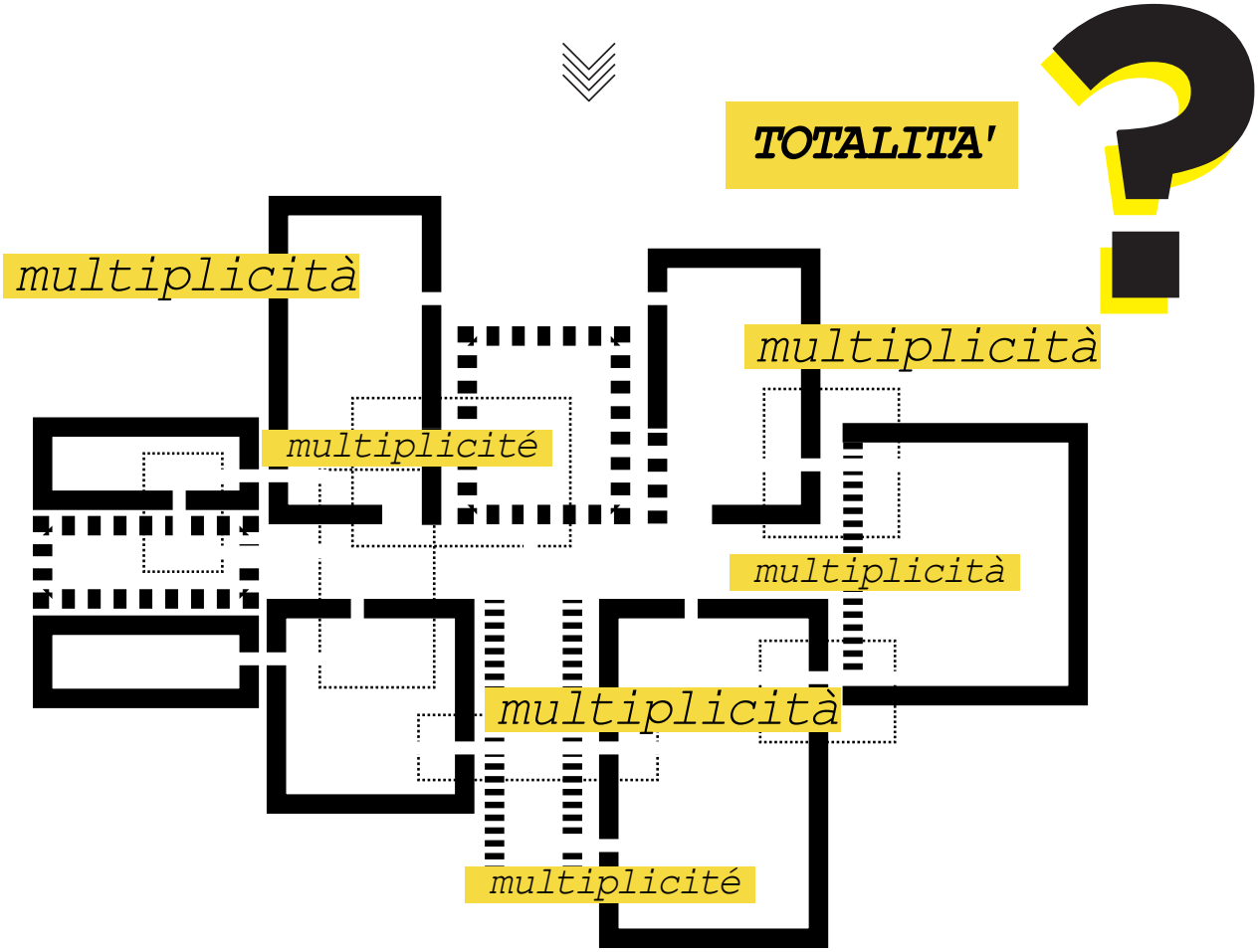
1.2.2 — —
L'evoluzione di un rapporto

Se negli anni '70 del XX secolo Christopher Alexander elabora lo schema qui proposto in figura nel quale descrive l'evoluzione del rapporto tra spazio pubblico e spazio privato, lo stesso definisce l'urgenza di una

"anatomia totalmente nuova dell'urbanesimo, costituita da molte gerarchie di ambiti chiaramente articolati. Questa anatomia urbana deve prevedere ambiti

5 Chermayeff, S., & Alexander, C. (1968). *Spazio di relazione e spazio privato*. Milano: Il Saggiatore.

6 Utilizzo è da intendersi come il carattere di in senso plurale: usi imprevisti, usi impropri, appropriazioni, ecc.



particolari per tutti i singoli gradi di privacy e per ogni specifico grado di vita pubblica" (Chermayeff, S., & Alexander, C., 1968: 4)

Ciò che si verifica oggi è in contrapposizione a quanto espresso allora, infatti dagli studi attuali è possibile affermare che le due polarità estreme si vanno restringendo: il privato, quello della residenza, risente di fenomeni sociologici della nuova conformazione familiare, per cui si va restringendo tutto quello spazio di relazione intrafamiliare che apparteneva al privato e che viene in parte esternalizzato nella città; lo spazio pubblico tende ad essere sempre più privatizzato e in parte anche specializzato.
I due poli estremi non solo si restringono, ma tendono anche alla diversificazione[7]; stesso processo che accade a tutti i luoghi intermedi, ad esempio oggi lo spazio privato-collettivo è una ulteriore tipologia di spazio che sta aumentando la sua importanza. Esistono anche una serie di neospazi, luoghi connotati che attraverso un processo di appropriazione, diventano altro, ad esempio spazi di ribalta. La fruizione degli spazi descrive le popolazioni urbane come attori molteplici che svolgono attività diverse in temporalità differenti; spesso, osservando per un tempo dilatato lo stesso spazio si può assistere, e quindi può evincersi, che esistono combinazioni reiterate in tempi e usi.

"La fluidità delle pratiche si scontra con la materialità e l' inerzia al cambiamento della città. Assume una

7 Nel caso del polo privato si pensi alle forme di housing: cohousing, residenze temporanee, tiny houses, social housing, ecc.

rilevanza specifica la capacità dei diversi spazi di ospitare diversi tipi di attività ed eventualmente di poter essere modificati a fronte di un cambiamento degli usi" (Di Giacomo, 2010 , p. 47)

Le popolazioni usano la città per scopi molto diversi: dal canonico attraversamento fino a pratiche bizzarre come lo street bouldering o il parkour. Questi gruppi sociali omogenei si contraddistinguono per caratteristiche comuni, e possono essere di tipo culturale o di modalità spazio-temporale di fruizione. In una città dove si riduce lo spazio dell'automobile e che sta diventando sempre più a misura di pedone, il movimento di questi gruppi sociali sviluppa i flussi urbani umani che, a differenza di quelli "idraulici" della mobilità veicolare, non hanno dei percorsi stabiliti ma si disperdono nella città in traiettorie molteplici, e attraversando gli spazi da e verso tutte le direzioni. La maggior mobilità introduce il tema della dislocazione richiamando il concetto foucaldiano[8], denuncia una notevole contrazione del tempo e genera una rottura dai classici confini sociali e spazio-temporali, manifestando una permeabilità tra le parti.

"Il problema dello spazio e della dislocazione si pone per gli uomini in termini demografici; e quest' ultimo problema della dislocazione dell' umanità non implica semplicemente la questione del sapere se ci sarà spazio a sufficienza per l'uomo nel mondo – problema che è comunque importante – ma anche quello di conoscere quali relazioni di prossimità, di circolazione, di approvvigionamento, di classificazione degli elementi umani, deve essere considerato primariamente in questa o quella situazione per conseguire un certo fine. Viviamo in un'epoca in cui lo spazio ci si offre sotto forma di relazioni di dislocazione." (Foucault, M., Vaccaro, S., 2000:21)

George Perec sostiene che "Vivere, è passare da uno spazio all' altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male". Da questa frase emerge come il rapporto tra le azioni e gli spazi deve subire un processo di mediazione tecnico, atto a minimizzare i disagi al soggetto che, per qualsivoglia ragione, compie quella determinata azione.

La vita permane, si radica o attraversa lo spazio. Le ragioni con cui si verificano tali azioni, al pari degli esiti che ricercano, hanno oggi un grado di indeterminatezza e di pluralità molto elevato, seppure è evidente che la vita urbana esige luoghi molteplici, tali quali sono gli interessi e le azioni praticabili nella città. Ciò rende il problema articolato e richiede perciò un approfondimento lineare sulla morfologia sociale e sugli stili di vita urbani, così come sulle diverse forme di abitare, sui processi di spazializzazione e sugli strumenti progettuali.

La diversificazione sociale introduce il tema delle popolazioni urbane, riconoscibili non più solo per caratteri demografici bensì per esigenze culturali e/o abitudini spaziotemporali; per dirla in un'unica parola: lifestyles. Gli stili di vita traducono esigenze e desideri in azioni abituali nello spazio, essi sono la manifestazione del molteplice abitare urbano che si concretizza in modi e forme diversificate per attori, tempi e luogo.

Il sistema attori e azioni appena descritto si immerge nel concreto urbano, determinando una moltiplicazione degli spazi urbani, collocati e diversificati all'interno della dicotomia spazio pubblico e spazio privato, e che restituiscono luoghi minori, ma specifici, e non più solo spazi in-between.

L'articolazione urbana ritrova una tassonomia di luoghi minori determinata da processi di spazializzazione i cui caratteri riconoscibili sono: la coesistenza e la profanazione.

La cultura del progetto tende a determinare lo spazio urbano, dimensionando oltre alle forme e alla materia anche le funzioni, e quindi le azioni. Dai lavori teorici impostati e già trattati nella prima parte del lavoro, al progetto architettonico risulta interessante l'ipotesi di un open device, con cui il progetto è in realtà la costruzione di un atlante in cui si prevedono spazi lacunari, la cui incompletezza è programmata per accogliere la chance e la profanazione, così da essere in grado di poter

8 Dislocazione intesa come capacità di essere qui e altrove.

accogliere diverse forme di abitare e di urbanità.
Come ricreare quello spazio che chiama Massimo Cacciari a relatività generale, dove "non solo qualsiasi edificio deve poter valere come corpo di riferimento, ma i corpi debbono potersi de-formare o trasformare durante il loro movimento"?
E continua dicendo che "potremmo forse abitare lì dove la compiutezza formale del luogo s'accorda all'universalità delle informazioni che vi riceviamo, laddove l'individuale stesso ci comunica l'universale." La mediazione tecnica dovrebbe garantire quindi che Abitare la città è cogliere la chance, profanare gli spazi, o alterarli in configurazioni situazionali, senza trovare eccessiva resistenza.

1.2.3 — —
Lo spazio è gli usi che se ne fa

Paragrafando il titolo del libro di Luigi Crosta, è possibile traslare la relazione tra pratiche e territorio a quella tra usi e spazio perché a scala minore lo spazio come "il territorio può essere riguardato come il luogo - e il fattore - di integrazione di tutti gli usi che lo hanno come oggetto" (Crosta, 2010:54).
Nelle città contemporanee sono sempre più sfumati i confini tra i tipi di spazi, le categorie di pubblico, privato, commerciale, domestico si esprimono in forme miste, talvolta compresenti altre volte alternate e sovrapposte.
Questo processo costante di ridefinizione del carattere funzionale è l'esito dell'interazione tra forme di abitare itineranti, incoerenti e temporanee e della pluralizzazione delle pratiche, e quindi degli usi.
Lo spazio è inerme di fronte allo sciame di soggetti e di usi da cui viene sommerso, spesso senza che ci sia una moderna corrispondenza tra l'attività e la tipologia spaziale in cui si sceglie di praticarla.
Gli abitanti si appropriano degli spazi disponibili in cui la componente architettonica non deve fare altro che offrire e garantire le caratteristiche minime per lo svolgimento dell'uso o degli usi, che nella società liquida e tecnologica dei servizi tali caratteristiche risultano essere quelle elementari sia che si tratti di spazi aperti che di spazi chiusi.
Il processo è dato dalla fluidità dei tipi di attività (Karrholm, 2013) che si trovano a coesistere all'interno della stessa forma organizzativa che, da un lato vede ridursi la superficie di spazio pubblico propriamente detto a vantaggio della privatizzazione più o meno dichiarata di spazi urbani aperti; dall'altra si assiste alla saturazione delle superfici architettoniche con il conseguente aumento dei prezzi e quindi l'esigenza "commerciale" di moltiplicare la capacità di usi che uno spazio è capace di contenere.
Gli spazi urbani aperti subiscono una riduzione della superficie realmente fruibile a carattere pubblico, a vantaggio di forme di privatizzazioni.
Gli Urban Interiors (Bianchetti, 2016) rappresentano le forme di appropriazione attraverso usi privati individuali e/o collettivi formalizzati da un'estetica propria degli interni domestici. (Esempio provocatorio della sdraio/poltrona)
In parallelo però gli spazi urbani aperti si aprono alla commercializzazione come nel caso di place de la Republique a Parigi piattaforma pubblica che su richiesta può essere privatizzata.
Forme di privatizzazione più estrema sono i POPS spazi urbani aperti e attrezzati che simulano uno spazio pubblico urbano ma, in quanto privati, sono soggetti a regolamenti e a controlli specifici.
Non è molto diversa l'osservazione da porre sugli spazi costruiti: appartamenti privati prestati in un circoscritto intervallo temporale come luogo per eventi pubblici a fini commerciali (concerti, mercati) o sociali (condivisione di attività ecc); locali che incarnano atmosfere domestiche e che pertanto ne assumono i caratteri formali ed estetici; spazi commerciali

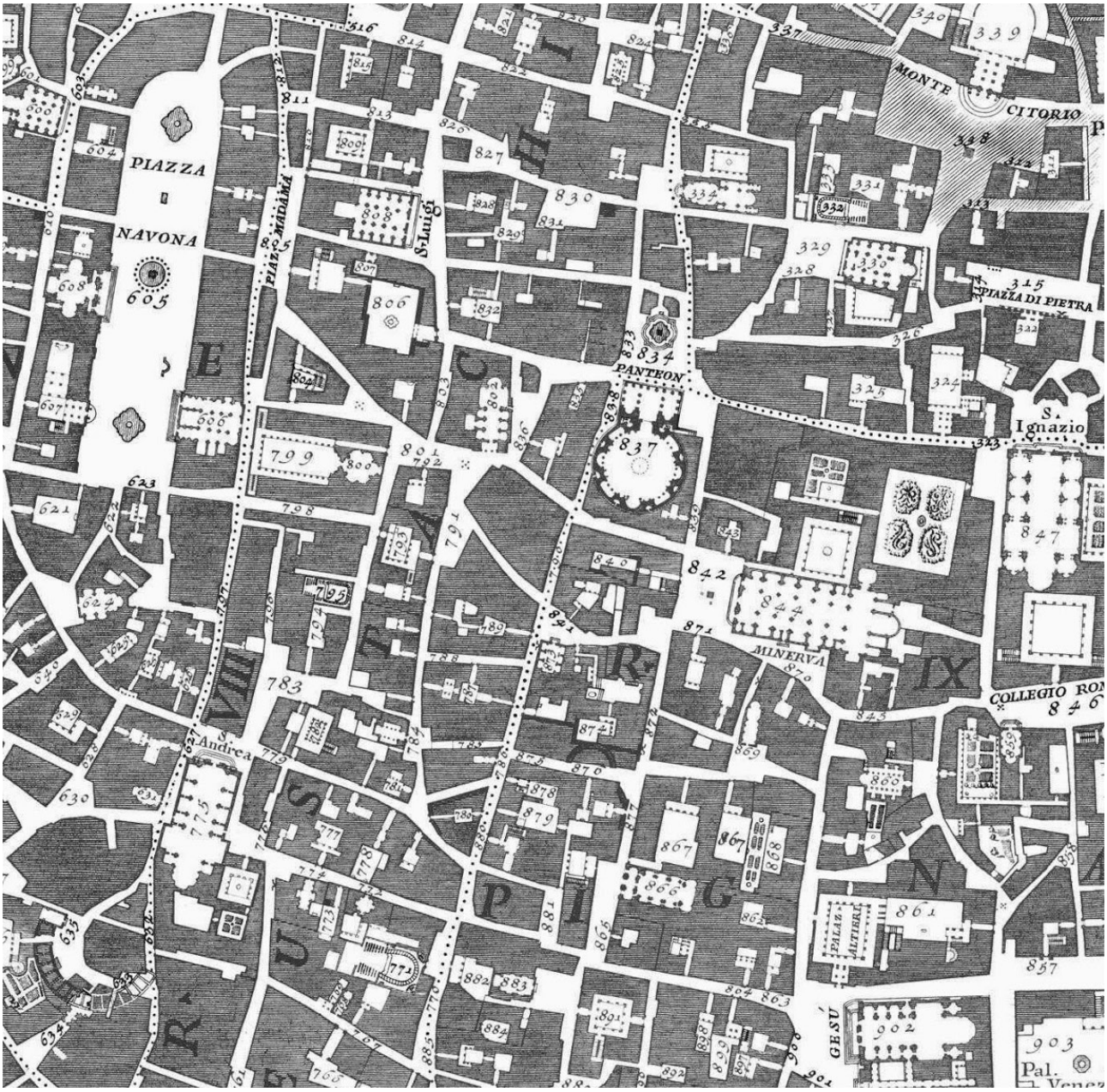
che intendono assumere i caratteri di luoghi di svago e di loisir.
Tutti possibili spazi di lavoro improvvisati, apparentemente inappropriati ma che diventano invece luoghi intenzionalmente scelti perché ci si sente "come a casa propria" e in cui viene consentito di comportarsi "come a casa propria".
Luoghi dall'atmosfera calda, domestica, familiare che viene condivisa con sconosciuti con cui si stabilisce una certa convivialità.
Spazi in cui si riversano porzioni di città, sia in termini di soggetti e individualità diverse sia perché in parallelo all'attività commerciale consolidata, può essere presente una programmazione di attività variegata e la dimensione di commercializzazione dello spazio tale per cui una porzione dello stesso può essere affittata da esterni per svolgere all'interno attività private.
La trama delle attività diventa sempre più complessa e stratificata, al pari di quella dei soggetti.
Se guardiamo lo stesso fenomeno ad una scala urbana troviamo spazi altamente connotati per una funzione pubblica o commerciale (stazioni, centri commerciali) in cui ritroviamo le stesse componenti: un insieme di funzione di base, una possibile programmazione e la commercializzazione dello spazio. In questi casi e a questa scala può ritrovarsi anche una componente di "servizio pubblico" e una componente di "spazio pubblico". Processi di trasformazione urbana in cui il commercio, spazio pubblico/ludico, servizi pubblici formano un nucleo attraente per gli abitanti[9].
Guardando allo spazio urbano come l'insieme di due vasi comunicanti che sono lo spazio urbano aperto e lo spazio urbano chiuso possiamo operare la seguente considerazione: lo spazio urbano risulta essere una risorsa disponibile, di cui potersi appropriare in base all'uso.

9 Considerando la città di Parigi un caso può essere il forum Les Halle a Parigi perché ha una superficie di commercio elevata, un enorme parco urbano con una componente importante di parco giochi per i bambini, spazi aperti ma coperti, spazi comuni interni e riscaldati, e un polo pubblico MPAA in cui si trova ludoteca e spazio libero per le pratiche spontanee.

1.3

IL RIUSO COME CAMPO DI OSSERVAZIONE

Guardiamo alla Nuova Pianta di Roma di Giambattista Nolli del 1748, a partire dalla metà del '700 la città è oggetto di "moderne" rappresentazioni ed occasione per la riprova di dispositivi grafici sempre più evoluti.
Quella di Roma è subito modello per le mappe urbane perché capace di mettere in luce geometrie insediative e nuove funzioni compositive dove il vuoto, rappresentato con attenzione sempre maggiore, arriva ad assumere il valore di un vero e proprio materiale architettonico e ad evidenziare le sue qualità di elemento primario nell'organizzazione e nell'identificazione urbana.
Se guardiamo questa rappresentazione, per certi versi, ritroviamo la relazione tra spazi che Alexander ha tentato di schematizzare.
L'applicazione a scala urbana in un contesto reale, permette di leggere anche i rapporti tra poteri, e il ruolo che il vuoto urbano, o quello che possiamo definire *indoor public space* rivela del rapporto tra espressione di potere e rapporto che esso instaura con la città.
La ricerca qui presentata mira a individuare quale forma assume l'attualizzazione schematica di Alexander, e la relazione tra spazio pubblico e città in termini di spazializzazione attualizzando i contenuti e la forma espressiva della carta Nolli.
Ma se 'Abitare la compresenza', ovvero quel

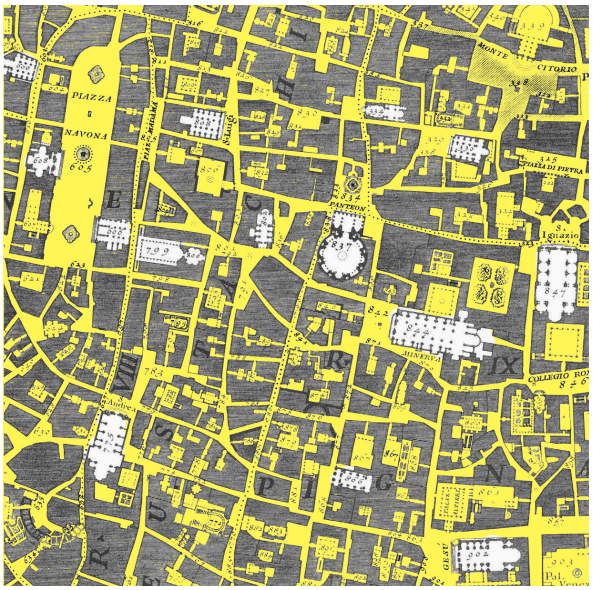


Nuova Pianta di Roma di Giambattista Nolli (1748)

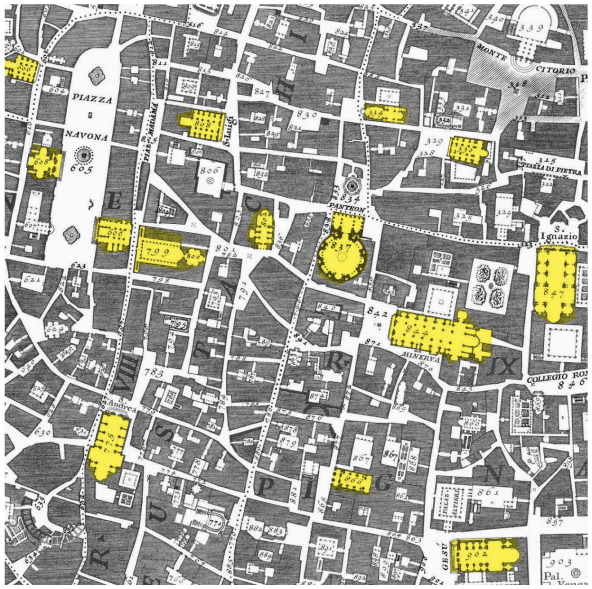
fenomeno di pluralizzazione di pratiche e stili di vita, indica una forma di abitare la città personale e pulviscolare, allora quale il suo precipitato spaziale?
In che modo la città, lo spazio urbano e quello architettonico accolgono queste molteplici forme di abitare? Possiamo sostenere che si assiste ad una generalizzazione funzionale, non serve più un'articolazione che distribuisce spazi in base agli usi, ma al contrario servono luoghi che condensano usi e che ne permettono di nuovi, di non previsti, quindi che siano predisposti al tempo stesso a usi probabili e possibili.
Al fine di indagare tale precipitato spaziale, osserveremo quei 'contenitori urbani' condensatori di usi e di pratiche. L'intuizione che spinge la ricerca è che il *Fun Palace* che Cedric

Price sviluppò negli anni '60 del secolo scorso, e che allora era una forma eccentrica e lontana dalle forme di abitare la città, oggi diventa invece pertinente applicazione di progetto architettonico per la città. Un edificio flessibile che accoglie le incertezze del fenomeno urbano e che comprende il fattore tempo come elemento di progetto, se il Fun Palace era questo, oggi ritroviamo quegli stessi principi applicati ai processi di riuso adattativo degli edifici industriali dismessi, in particolare dove la città decide di riassorbirli con finalità sociali, artistiche e/o culturali.
Determinata dalla drastica riduzione della produzione materiale, la dismissione degli edifici industriali ha lasciato in eredità volumi importanti in aree che negli anni sono state raggiunte dall'espansione urbana, e pertanto generosi spazi architettonici (di alto valore commerciale) a cui ridare un senso. I processi di riuso saranno l'oggetto di osservazione per poter rispondere e descrivere il rapporto tra gli spazi a scala architettonica e la dimensione urbana che tale relazione porta con sè.

UN EDIFICIO SIMILE NO
SAREBBE INVEC
INFINITO. 'LA FLESSI
L'OBSOLESCENZA P
MODO SODDISFACE
COME FATT
PROGETTUALE TOTALE
FATTORE TEMPO CO
ALLA LORO INTERRELAZ
DEL
VALUTAT



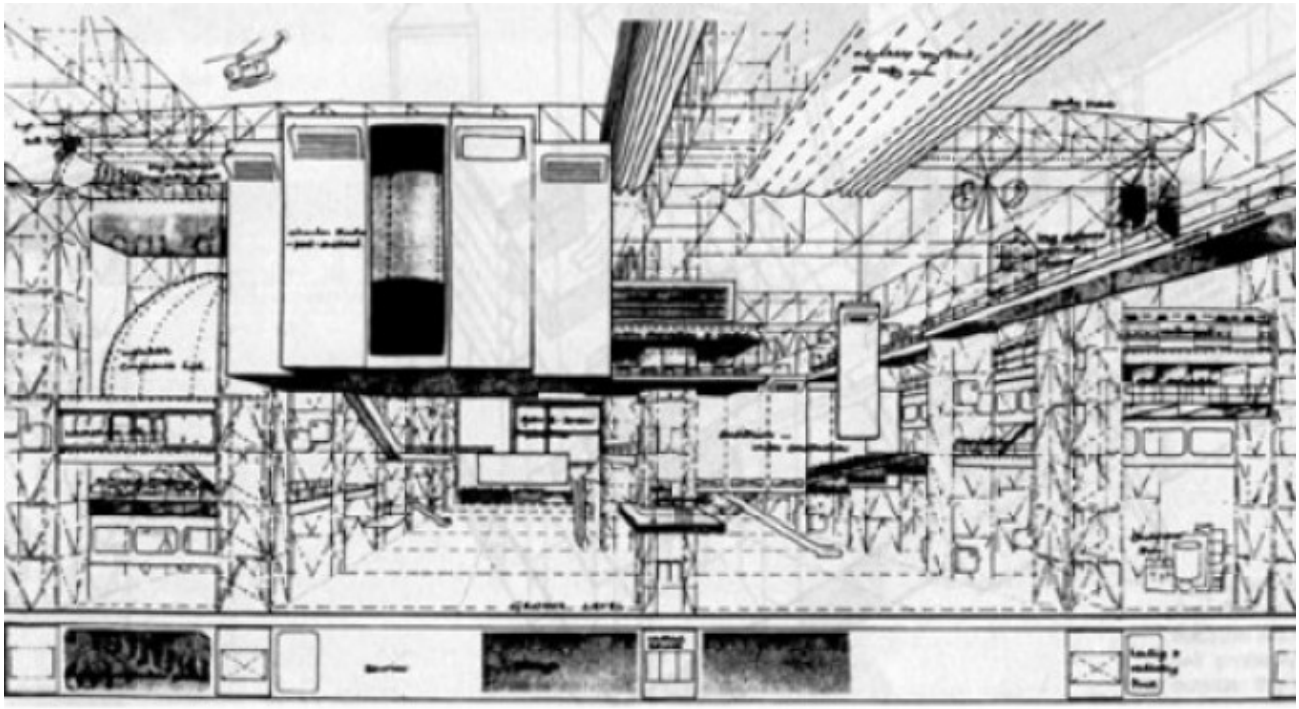
outdoor spaces



indoor spaces

N DOVEVA MAI ARRIVARE A COMPLETAMENTO; E DIVENTATO UN PROCESSO DI CAMBIAMENTO BILITÀ STRUTTURALE O LA SUA ALTERNATIVA, PIANIFICATA, POSSONO ESSERE REALIZZATE IN NTE SOLO INTRODUCENDO IL FATTORE TEMPO ORE PROGETTUALE ASSOLUTO NEL PROCESSO E. QUESTA CONSAPEVOLEZZA CALCOLATA DEL OLLEGATO ALL'INSERIMENTO DELLE ATTIVITÀ E ZIONE DEVE ESTENDERSI A UNA VALUTAZIONE LLA DURATA VALIDA DEL COMPLESSO TOTALE, TA PRINCIPALMENTE IN TERMINI SOCIO-URBANI

Cedric Price, Fun Palace,
Link, giugno-luglio 1965



cap2
Ragioni di una scelta

2.1 IL CONTESTO FRANCESE

2.1.1 LA FRANCIA E LA POLITICA CULTURALE

2.1.2 LE FRICHES: UNA MAPPA DEGLI INTERVENTI

2.2 PARIGI E LA TRADIZIONE PER GLI SPAZI COMPLESSI

2.2.1 PLAN-PROGRAMME/ EVENT CITY LA VILLETTE

2.2.2 SPAZIO PUBBLICO / POMPIDOU

2.3 IL CASO STUDIO

Mess is the law

Jeremi Till, Architecture depends

2.1

IL CONTESTO FRANCESE

2.1.1

La Francia e la politica culturale

La dichiarazione «*la politique culturelle est une invention française*»[5] è legata alla storia politica della Francia, in particolare all'azione di Charles De Gaulle con cui, nel 1959, istituisce il Ministero per l'Arte e la Cultura. A partire da quel momento e grazie alle azioni politiche la cultura è diventata un asse strategico sempre più rilevante e passando per le tre fasi principali: democratizzazione culturale, democrazia culturale e decentralizzazione culturale.
Il percorso sintetizzato in queste tre parole chiave, consente di comprendere come a partire dal primo ministro, André Malreaux che promosse l'idea della democratizzazione culturale attraverso la protezione agli artisti e l'accessibilità all'arte per i cittadini. L'obiettivo di interesse generale era di garantire l'accesso al patrimonio artistico e culturale al più ampio numero di persone e insieme favorire la creazione, per sintetizzare la politica di Malraux usiamo le sue stesse parole «*il ne s'agira plus de donner la culture à tous, mais à chacun*»[6].
È infatti lui a promuovere l'apertura delle maisons de la culture, ovvero delle strutture polivalenti destinate alla diffusione di teatro, danza, cinema arti plastiche e musica. Quelle che lo stesso Malraux ha definito nouvelles cathédrales du XXe siècle. Però nonostante le intenzioni e le azioni, i dati sociologici denunciarono una forte distanza tra l'ampio pubblico e l'arte contemporanea.
Altri interventi successivi furono quelli promossi da François Mitterand con i quali la cultura divenne un asse politico sul quale realizzare delle grandi opere architettoniche con cui promuovere la democrazia culturale. Infatti negli anni '80, a seguito di Malraux come assessore alla cultura della città di Parigi fu incaricato Jack Lang che eleva ad "alta cultura' anche le pratiche artistiche fino a quel momento escluse dalla politica culturale e le ufficializza, includendo tra le arti anche il rock, la break dance, il rap, la moda ecc. Quest'azione accompagna lo slogan «culture

5 Da wikipedia https://fr.wikipedia.org/wiki/Politique_culturelle_française con riferimento a Jean-Michel Djian, *La Politique culturelle, la fin d'un mythe*, Gallimard, 2005:9

6 Cantarella et al, 2008:33

et économie, meme combat»[7] approccio con cui si trasforma di fatto la cultura in prodotto di largo consumo. Sono gli anni tra il 1985 e il 1991 in cui il sistema culturale attira una popolazione giovane, grazie ai festival forme di attività artistiche e culturali riconosciute anche dalle istituzioni, sono gli anni delle prime edizioni della festa della musica, del cinema, della lettura, eventi pubblici con i quali «*l'État devient alors un animateur du tout culturel*»[8].

La strategia politica a venire di Mitterand ha un lascito nel panorama culturale francese molto importante grazie agli interventi come il Museo d'Orsay e il Grand Louvre.

Questo asse politico-culturale viene alimentato, e radicato sul territorio francese, Sarkozy infatti delocalizza la gestione dei luoghi della cultura istituendo forme di intermediazione con gli istituti pubblici, o per mezzo di azioni di decentralizzazione culturale con le quali si intendeva ridurre la disparità dei servizi culturali a scala interregionale e urbana, dove particolare attenzione veniva posta nella disparità tra centro città e periferia. Furono pertanto promosse le azioni di decentralizzazione dell'offerta artistica, in parallelo allo sviluppo culturale del territorio per mezzo della rete di biblioteche e musei municipali; il decentramento politico, con il trasferimento di poteri dallo stato alle autorità locali; e il decentramento finanziario, per il quale veniva promossa la costituzione di reti di cooperazione culturale e venne istituito l'EPCI[9].

7 Cultura ed economia, stessa lotta (Cantarella et al, 2008:41)
8 Lo stato diventa quindi un organizzatore culturale *ibidem*
9 établissement public de coopération intercommunale è una forma di partenariato tra più istituti pubblici.

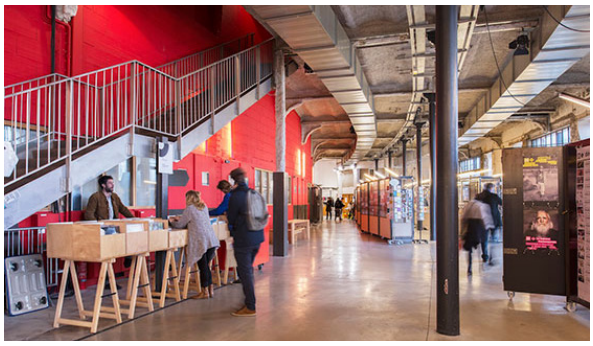
2.1.2 — —
Le *Friches*: una mappa degli interventi

Oggi abitare la città non è più una sommatoria, una sequenza; bensì la compresenza di attività, spazi e temporalità e al di là delle ragioni si può osservare che c'è un maggior interesse rispetto alla fruizione pubblica, o con modalità pubbliche, di spazi che sono coperti, e il fenomeno è presente in diversi contesti della città (stazioni, spazi commerciali, ecc). In questa sede si vuole osservare questa interiorizzazione dello spazio pubblico e si intende andare a studiare e a raccontare le situazioni più estreme. Si intende pertanto indagare quegli spazi pubblici interni che funzionano proprio come spazi pubblici e non perché ci sono altre funzioni (come stazione o centro commerciale), ma proprio quelli che nascono o si presentano come l'estremo assoluto rispetto a questo tema.
Di seguito riportiamo a titolo esemplificativo quattro casi significativi in Francia di riabilitazione di friches edifici industriali dismessi. In questa sede non si entrerà nella specificità dei singoli interventi né in termini architettonici né per quel che riguarda le forme di uso degli stessi. Superficialmente possiamo osservare che appartengono alla famiglia delle friches culturali. Spazi recuperati dalla città in cui è predisposto un insieme di attività variegate in parte legate alla produzione e alla messa in scena di elaborati artistici-culturali, in parte ad attività di carattere ludico come quelle proprie degli spazi urbani aperti. Qui invece si è in spazi urbani chiusi, ma dal forte carattere pubblico e dalla varietà di attività e soggetti che riesce a produrre.
Nella città i livelli di permanenza dei soggetti è variabile e dinamico, perché i riferimenti personali (lavoro, casa, famiglia) possono modificarsi in modo anche continuativo nel tempo. Questa è la ragione per cui questi spazi sono luoghi di appropriazione da parte della

città, indoor public spaces all'interno dei quali le relazioni si basano sui legami deboli, dove lo spazio non è più presidiato dai singoli individui, abitanti radicati, bensì lo spazio pubblico è definito dal presidio stabile e duraturo nel tempo della stratificazione e permanenza delle attività.
La cattura della funzione pubblica all'interno degli edifici ha successo e acquista certe forme (legate all'evento) perché nello spazio pubblico manca quella cosa stabile e duratura legata alla fruizione stabile della città.

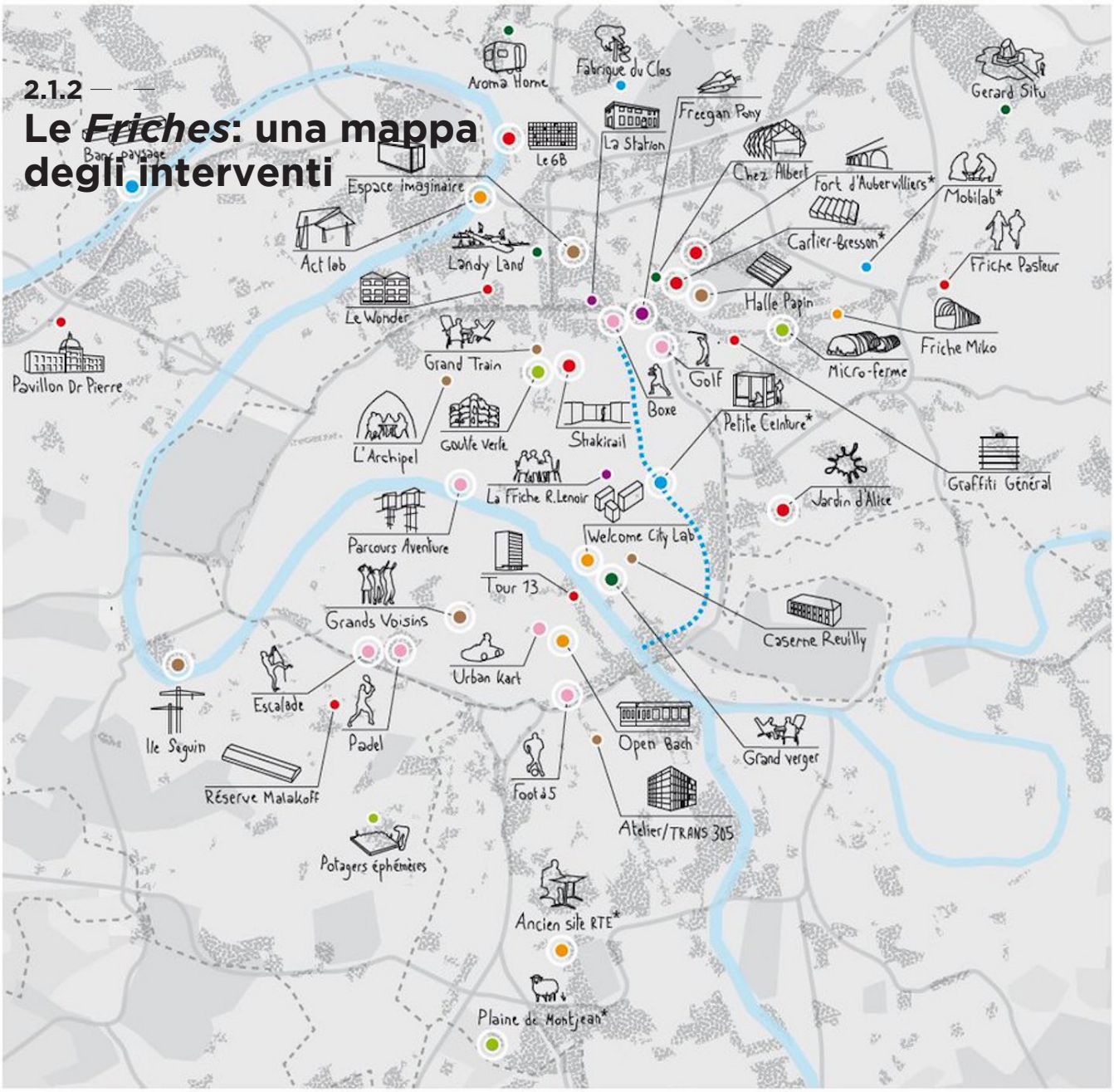
LA BELLE DE MAI, MARSEILLE

LE LIEU UNIQUE, NANTES



LA CONDITION PUBLIC, ROUBAIX

2.1.2 — —
Le *Friches*: una mappa degli interventi



Catégories des initiatives

- Art, culture, loisirs
- Bureaux, atelier, artisanat/production, fab lab
- Commerce, restauration, bar, club
- Parc, jardin, espace public
- Agriculture, maraîchage, potager, pâturage
- Lieu d'animation du projet, de construction
- Espace sportif, terrain de jeux
- Mixte
- En cours

Fond de plan

- Petite ceinture
- Projet d'aménagement (en cours et à l'étude)
- Urbain construit
- Espace rural
- Bois et espaces ouverts
- Départements
- Réseau routier principal

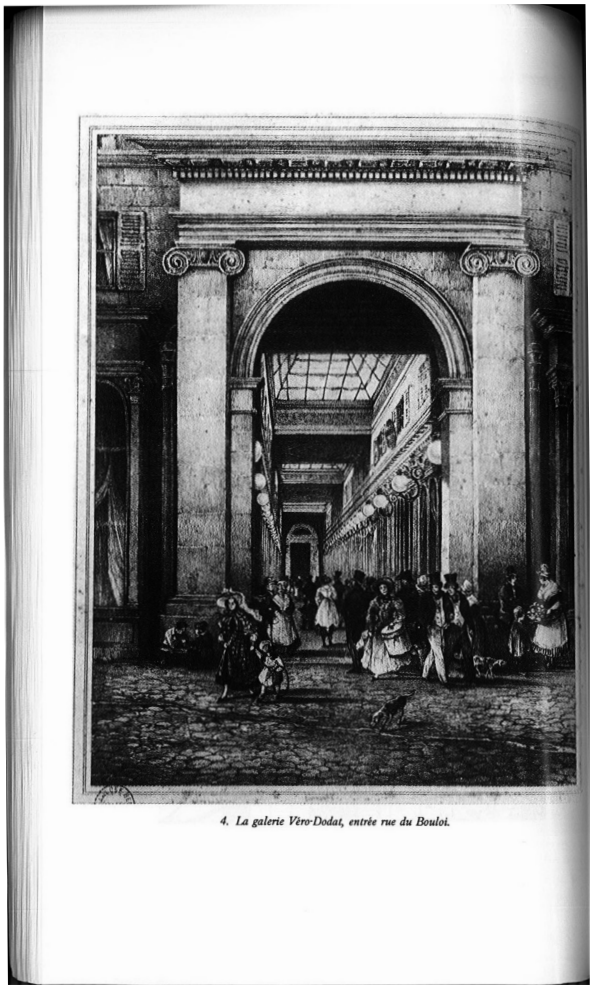
N 0 2,5 km

2.2

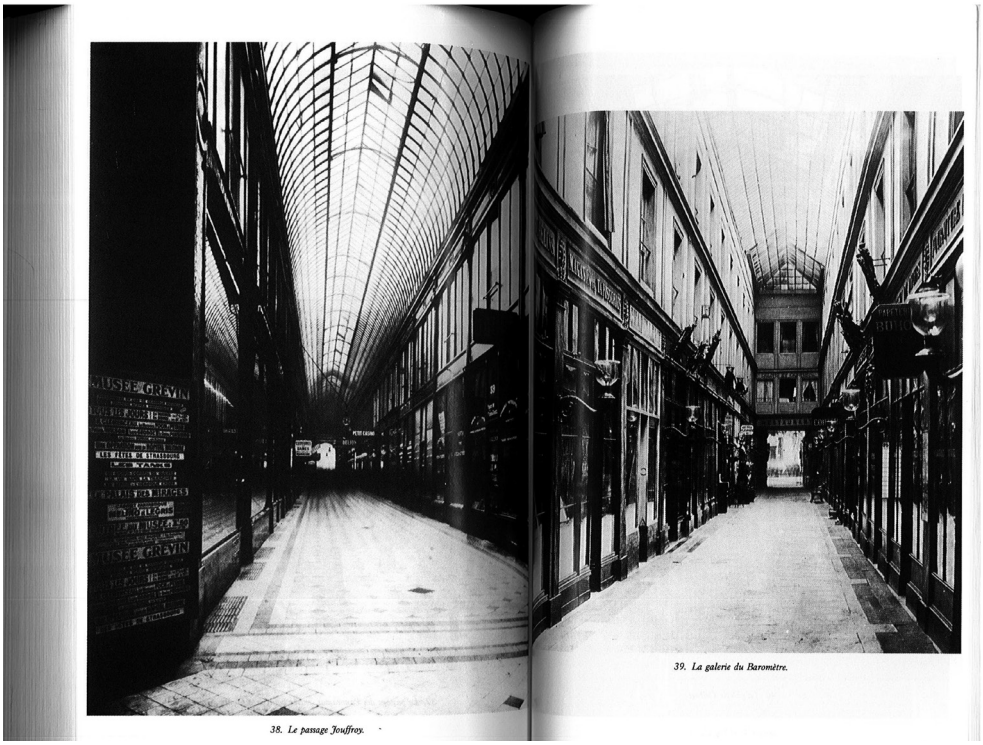
PARIGI E LA TRADIZIONE PER GLI SPAZI COMPLESSI

La città di Parigi ha una tradizione di spazi complessi la cui articolazione è funzionale a supportare l'abitare pubblico urbano. A partire da elementi proprie di quella cultura urbana che si identifica nei passages descritti da Benjamin, per poi citare casi emblematici della storia dell'architettura quali il Parc de La Villette e il Centre Pompidou. Sorvolando il contesto dei piani di sviluppo e di rigenerazione urbana in cui si collocano, sul piano architettonico sono due esempi realizzati tra gli anni '70 e '80 del secolo scorso, e tutt'ora motori importanti della vita urbana talmente noti da non ritenere di doverne ripercorrere la storia e le caratteristiche in questa sede.
I tre esempi riportati mostrano come la città sia stata capace di sperimentare con coraggio proposte architettoniche capaci di intervenire non solo in termini spaziali, ma anche sul metabolismo degli usi e dei flussi programmatici della città. Nel farlo va evidenziato come trovano nello spazio pubblico (di attraversamento, di sosta, di verde urbano) uno strumento di supporto, un reagente, e pertanto lo spazio pubblico si fa complice delle finalità per cui quegli spazi vengono destinati.

PASSAGES



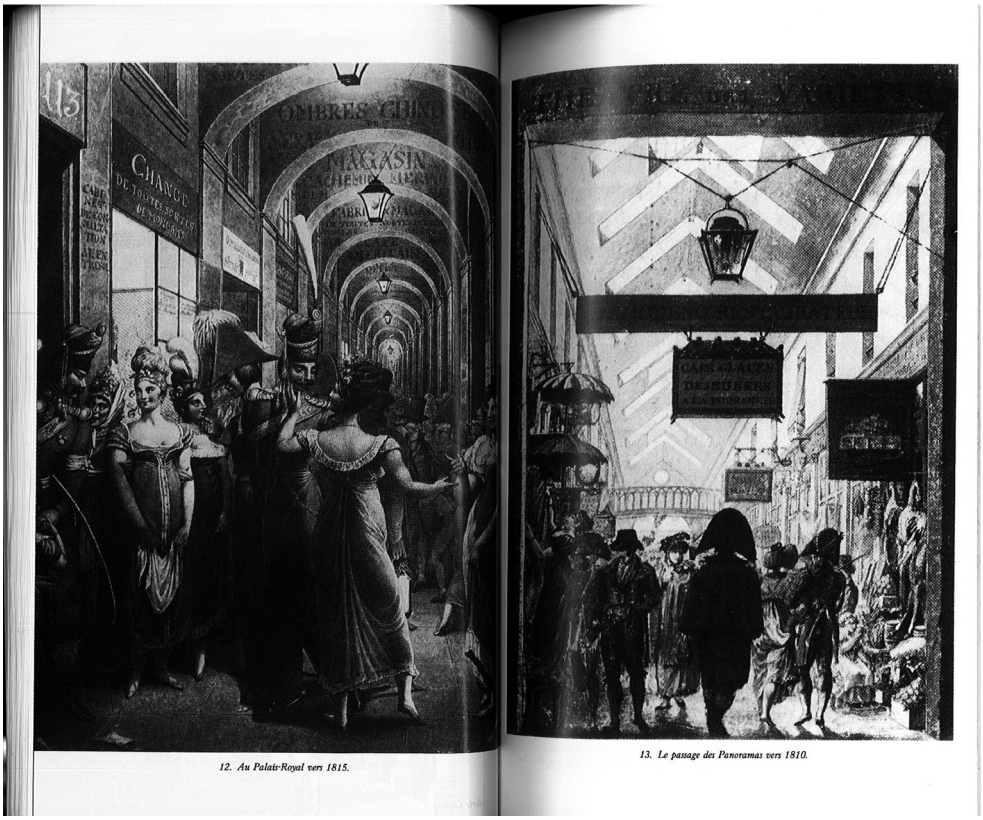
Benjamin, 1989:68



38. Le passage Jouffroy.

39. La galerie du Baromètre.

Benjamin, 1989:838-839

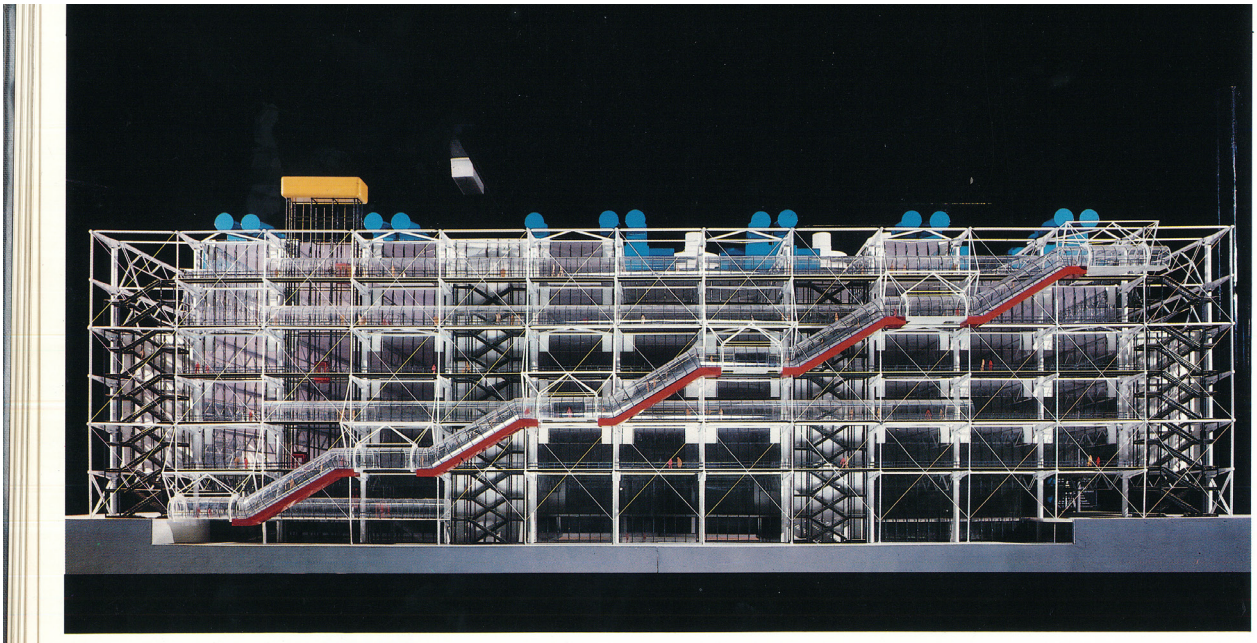


12. Au Palais-Royal vers 1815.

13. Le passage des Panoramas vers 1810.

Benjamin, 1989:480

CENTRE POMPIDOU



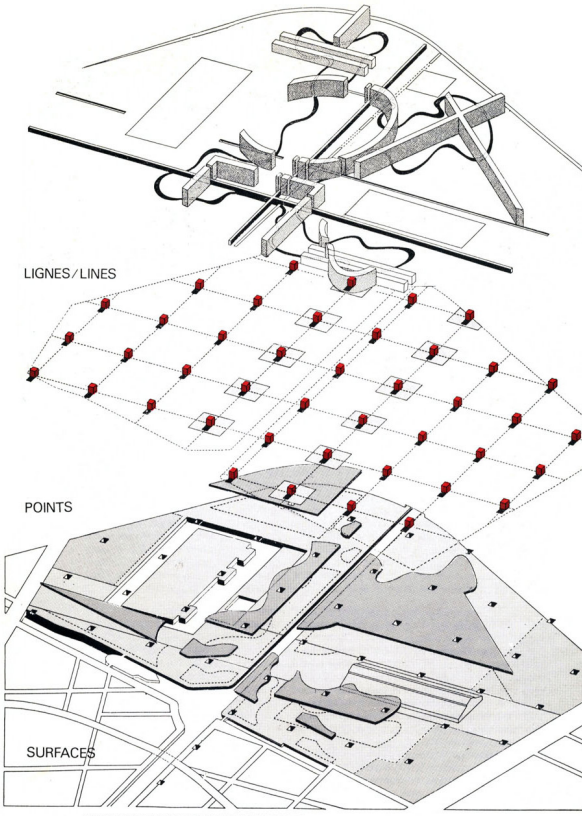
Le projet définitif.
Façade ouest.

Piano & Rogers, 1978: 32

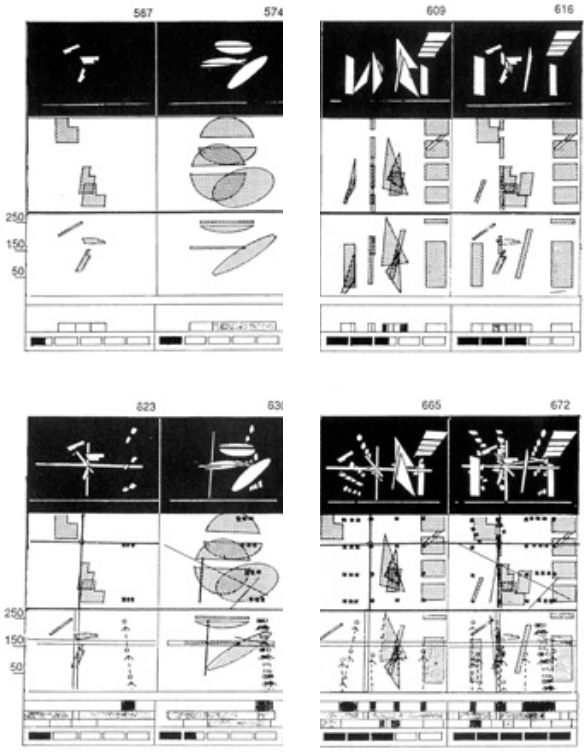
Piano & Rogers, 1978: 161

La place Georges
Pompidou.

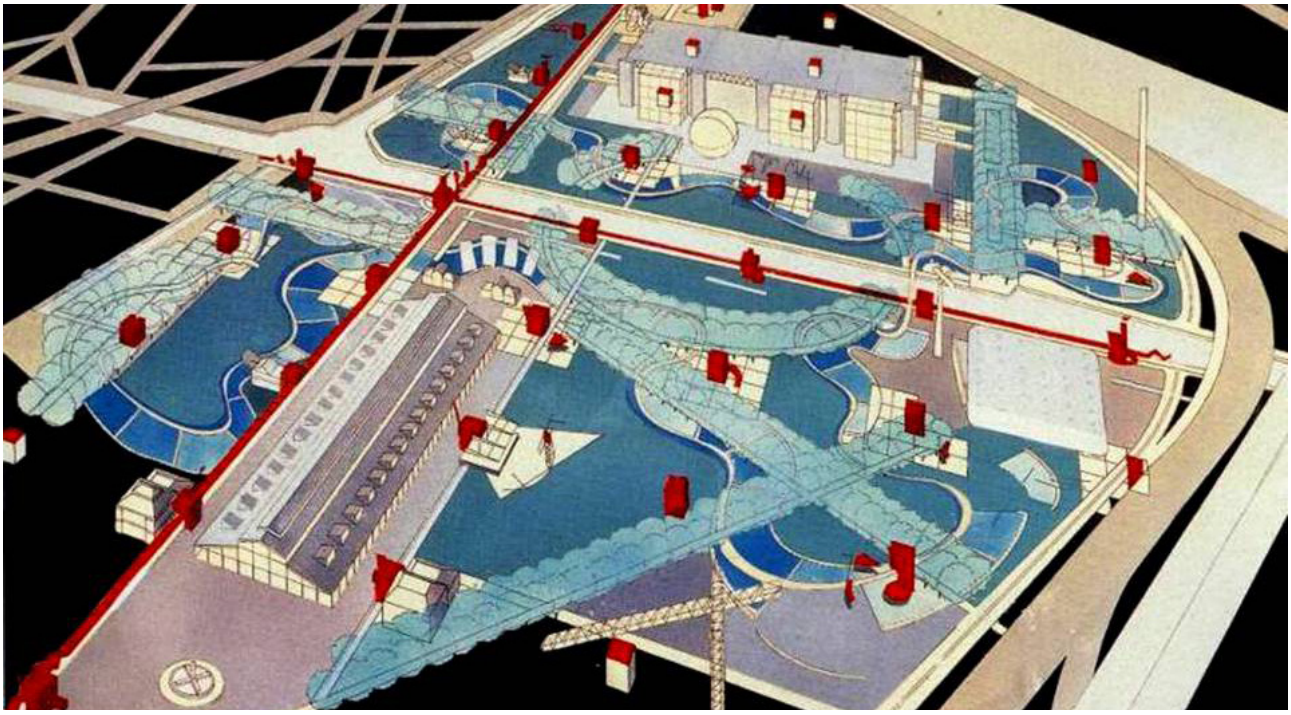
PARC DE LA VILLETTE



THE SUPERIMPOSITION OF THE THREE SYSTEMS (POINTS, LINES, SURFACES) CREATES THE PARK AS IT GENERATES A SERIES OF CALCULATED TENSIONS WHICH REINFORCE THE DYNAMISM OF THE PLACE. EACH OF THE THREE SYSTEMS DISPLAYS ITS OWN LOGIC AND INDEPENDENCE



www.tschumi.com



2.3

IL CASO STUDIO

Dalle questioni trattate in precedenza si definisce il perimetro geografico della ricerca: la Francia e in particolar modo Parigi nella capacità di gestione pubblica urbana coraggiosa. Nasce così l'interesse e la principale ragione, iniziale e scarna delle informazioni che verranno, della scelta del Centquatre come unico caso di studio. Ciò che si ritiene interessante è proprio volersi posizione su questo estremo e, dato il focus della ricerca legato all'architettura e al progetto, altro aspetto rilevante è la comprensione di come il progetto, e quindi lo spazio, fa si che il progetto supera questa dualità tra spazio pubblico e spazio privato ma non come uno spazio intermedio o uno spazio di soglia, ma come uno spazio a sé. Per esplorare l'ipotesi indicate è stato scelto il caso studio francese del Centquatre, établissement artistique et culturel posizionato nel XIX arrondissement della città di Parigi a scopo culturale, artistico e sociale.
Il Centquatre è un caso virtuoso di architettura e riuso, inoltre è un caso emblematico di sperimentazione architettonica per la realizzazione di una fabbrica urbana a servizio dell'intera città, di riabilitazione di un edificio industriale aperto e ancorato al quartiere e di indoor public space.
L'istituto pubblico ospita e coordina attività sociali gratuite rivolte agli abitanti del quartiere, attività artistiche di produzione e messa in scena di spettacoli e di esposizioni, attività commerciali e attività produttive (come un incubatore di impresa e da due anni un servizio di consulenza architettonica, urbanistica e di ingegneria culturale). Ciascuna di queste attività si rivolge, e pertanto attira, soggetti molto diversi. Per questa ragione, la popolazione che anima il Centquatre è molto variegata e coinvolge abitanti del quartiere, cittadini provenienti dal centro o dalle banlieue, autori e utenti delle attività artistiche, i creativi ospitati nella factory e così via. In questo modo si ottiene una varietà di pubblico che "riproduce il mondo"[5] La principale ragione della scelta è che il caso è fortemente innovativo, questo è dimostrato dalla complessità e varietà del suo programma con cui vengono gestite 12 categorie di attività, l'elevato numero di visitatori (circa 5000 persone al giorno) e l'incremento economico che è stato capace di generare negli ultimi anni (+25% su un budget attuale di 16 milioni di euro/anno). Complice di questi numeri è da un lato la configurazione architettonica che presenta un volume centrale e traversante adibito a spazio pubblico, e dall'altra la capacità gestionale della direzione.
Inoltre vi è un ulteriore interesse di carattere scientifico perché al momento manca un lavoro completo di ricostruzione storica che ripercorre il caso studio dalle sue origini fino al clamoroso successo che sta riscontrando proprio in questi ultimi due anni, a dieci anni dalla riconversione.

5 Come espresso in una intervista da Jean Bourbon, direttore des publics del Centquatre.

PARTE 2

cap3

Il Centquatre: da fabbrica del lutto a centro culturale

3.1 L'USINE À DEUIL, UNA MANIFATTURA AL SERVIZIO DELLA CITTÀ

3.1.1 IL NORD-EST DI PARIGI 3.1.2 IL SERVIZIO MUNICIPALE DI POMPE FUNEBRI 3.1.3 LA FABBRICA/MANIFATTURA DEL LUTTO 3.1.4 UN INGRANAGGIO DELLA MACCHINA URBANA

3.2 LA RICONVERSIONE A CENTRO CULTURALE: PROCESSO, PROGRAMMA E PROGETTO

3.2.1 UNA DOTAZIONE PER IL XIX ARRONDISSEMENT
3.2.2 UNA PROCEDURA INTEGRATA 3.2.3 IL PROGRAMMA-PROGETTO 3.2.4 UN OUTIL DE LA POLITIQUE PUBLIQUE

3.3 IL CENTQUATRE-PARIS

3.3.1 LA PRIMA GESTIONE: IL CLAMOROSO INSUCCESSO
3.3.2 MILLEPIANI TRA PROGETTO, LUOGO E LEGAME: LA DIREZIONE DI JOSÉ-MANUEL GONCALVES. 3.3.3 UN MANAGEMENT AGILE: LA GESTIONE ARTISTICA, SOCIALE ED ECONOMICA

3.1

L'*USINE À DEUIL*: UNA MANIFATTURA AL SERVIZIO DELLA CITTÀ

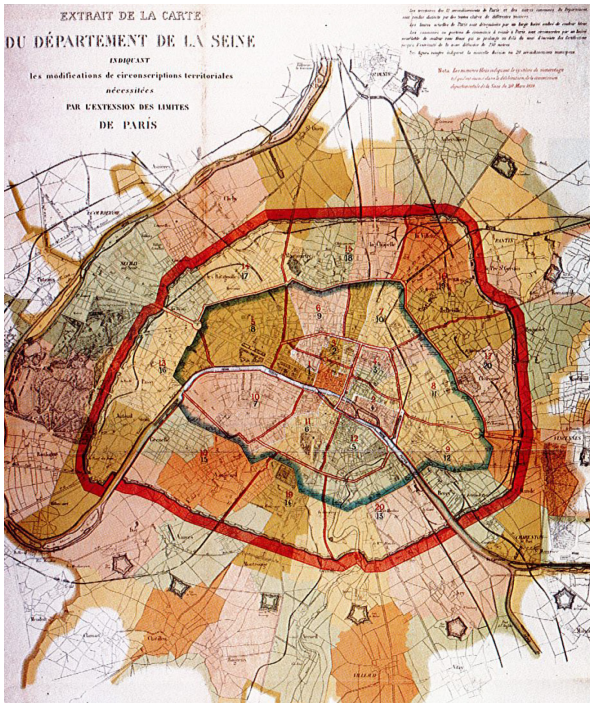
3.1.1

Il nord-est di Parigi

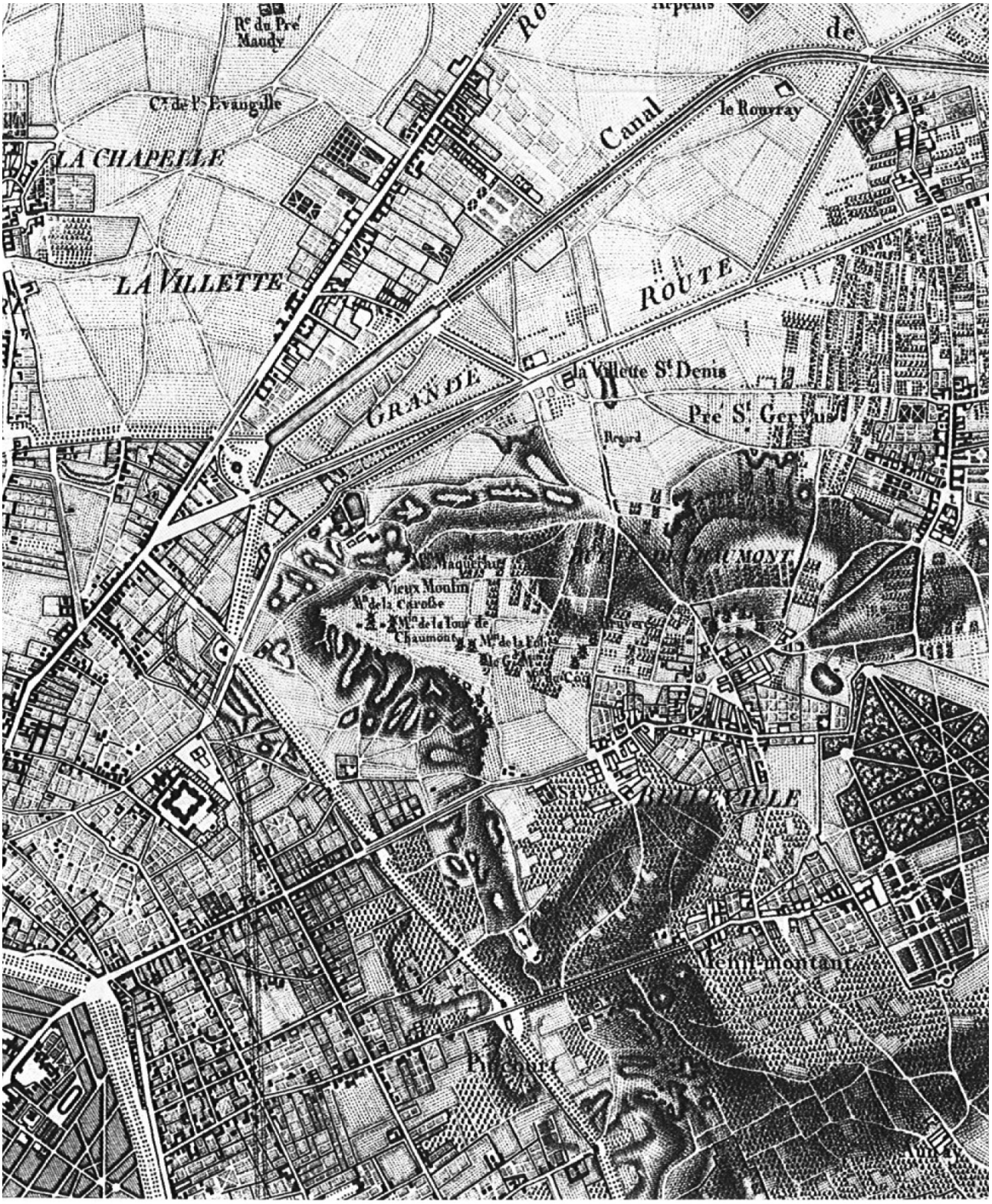
Parigi nel suo sviluppo industriale subisce, al pari delle altre capitali europee, un forte fenomeno di inurbamento. All'inizio dell'Ottocento la città conta circa 550.000 abitanti per raggiungere i 2.000.000 intorno al 1876, la tendenza resta in crescita fino all'inizio della Prima Guerra Mondiale a cui giunge con una popolazione pari a 2.900.000 abitanti.
La città necessita di espandere I propri confini e poter così accogliere adeguatamente la nuova popolazione, pertanto nella seconda metà del'800 la città di Parigi riforma I propri confini amministrativi costituendo i XX arrondissements.
In particolare il settore nord-est della città è l'oggetto di una breve osservazione storiografica, attraverso la quale si tenteranno di individuare e riportare i passaggi con cui quest'area da rurale, è divenuta oggi parte integrante della città.
All'inizio dell'800 il nord-est di Parigi subisce un importante processo di espansione urbana, e al quale è connesso un fenomeno di piena industrializzazione. Nel secolo successivo quello stesso brano di città si svuota delle attività produttive tout-court per inaugurare in quegli stessi spazi una fase evenementielle di produzione immateriale. Ripercorrere questo lungo intervallo di tempo sarà utile per circoscrivere le condizioni dell'area urbana in esame, e poter così inquadrare il tema della produzione, nel passaggio da industriale a socio-culturale, partendo dal servizio pubblico delle Pompe funebri e dalle interazione che il servizio tesse con la città.

3.1.1.1 La Villette tra infrastrutture e industrie

Alla fine del '700 la periferia della città di Parigi era composta da villaggi rurali, e il nord est, grazie ad una generosa orografia, era costellata da vigneti e mulini. Borghi come Belleville e Ménilmontant al 1788 contavano insieme una popolazione di 1500 persone (Jenn, 1996:31), ed era l'agglomerato più popoloso dell'area. Di lì a pochi decenni successivi la natura di quelle aree cambiò radicalmente a partire da La Villette che fu investita da interventi strategici e infrastrutturali. Nel 1802 Napoleone Bonaparte fa realizzare il canal de l'Ourcq per aumentare le fonti di approvvigionamento idrico



Porzione della Carta dei nuovi arrodissements, allegato del Decreto del 9 Marzo 1859. Presenta i limiti antichi e



quelli della Parigi estesa oltre le fortificazioni .
Estratto della carta del Département de la Seine.

La carte de Chasses, il XIXe arrondissement
(Jenn, 1996:31)

della città. L'infrastruttura negli anni vedrà uno sviluppo importante e non solo a scopo idrico bensì di trasporto e commerciale. Infatti a seguire vengono realizzati: il bacino de La Villette nel 1813, utilizzato anche come porto; più a sud e dentro la città, il canal Saint-Martin e Saint-Denis in data 1822; e infine nel 1825 i due canali vengono uniti divenendo un'unica e regolare via di comunicazione.
L'infrastruttura idrica così configurata conferma un vecchio progetto di realizzare una via navigabile a est di Parigi, da un lato come già detto per aumentare l'approvvigionamento idrico fino a quel momento servito solo dalla Senna, dall'altro anche renderlo navigabile e collegarlo all'Arsenale.
Questa infrastruttura d'acqua rende La Villette un luogo di mercato importante e, pochi anni dopo tra il bacino idrico e l'agglomerato urbano si consolida una vasta zona industriale e di magazzini (depositi) merce come ad esempio i cantieri del legno e del carbone insediati proprio sulle rive del bacino La Villette.
Il carattere industriale di questa area è dovuto da un lato alla presenza dei canali e del bacino, dall'altro in quanto proseguimento spontaneo dell'espansione dell'area industriale del faubourg Saint-Martin.
Nonostante se ne possa considerare il suo naturale proseguimento, in realtà La Villette acquisisce un suo un carattere industriale specifico. Proprio perché un'area periferica dal carattere industriale ha naturalmente accolto i piani politici di de-localizzazione degli établissement considerati insalubri e che vennero collocati qui.
Alla data del 1840 circa fu stilato un elenco delle «industries incommodes ou insalubres»[1], numerose infatti sono le industrie chimiche, stoccaggio di rifiuti, trattamento industriale di rifiuti e altre. In quanto già corrotta dalle industrie ma prossima e ben collegata al centro urbano La Villette diventa il luogo in cui collocare i servizi pubblici ma scomodi della città, infatti è qui che viene collocato, non senza controversie, il Mattatoio comunale e a seguire viene inserito il S.M.P.F., le Pompe funebri dell'intera città.
L'infrastruttura idrica insieme a rue de Flandre definisce quello del nord-est e de La Villette come un asse strategico di sviluppo produttivo, determinando la direzione e il carattere dell'espansione urbana. Le condizioni espresse

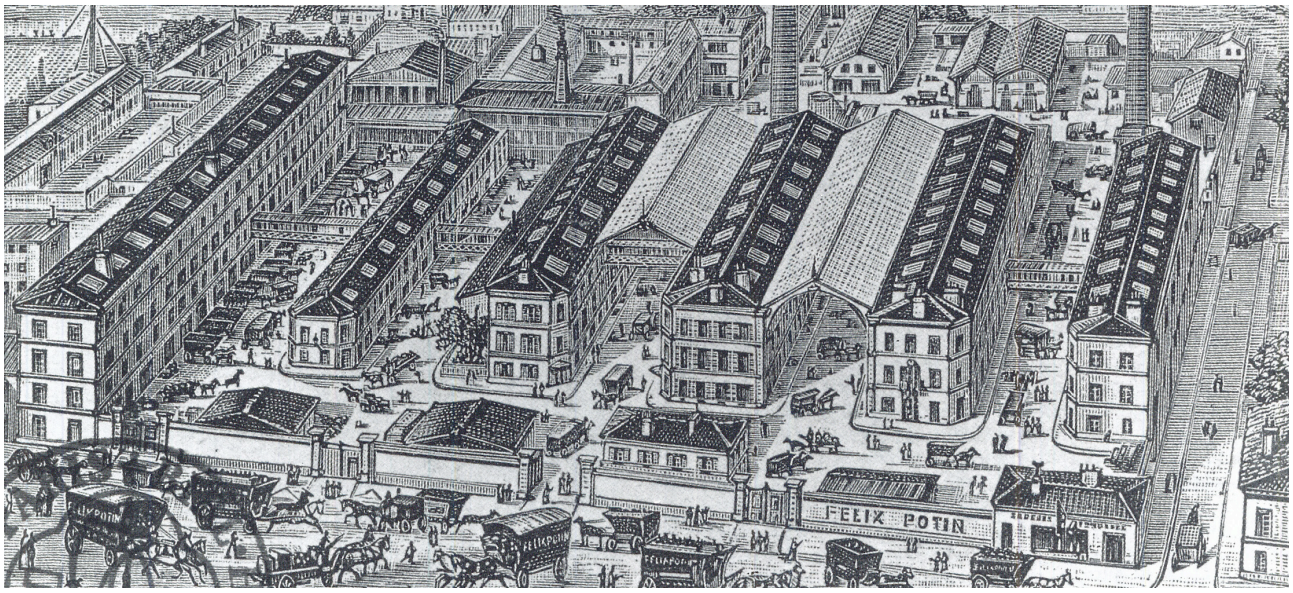
1 Bertherat & Chevandier, 2008:200

Bassin La Villette.
(Langlois, 2007:100)

hanno favorito un principio di sviluppo industriale, al punto da indurre un incremento demografico da 4.940 abitanti al 1831 fino a raggiungere la cifra di 30.287 nel 1856. Un altro elemento che in quegli stessi anni di metà '800 ha favorito lo sviluppo di quest'area è la decidisione politica di costruire la stazione di Gare de l'Est. Da lì in poi ha avuto inizio il lavoro di infrastrutturazione del ferro utile a collegare la città e le sue periferire. Inoltre, data la presenza dei mattatoi e il traffico di animali nonchè l'intenzione di realizzare un cimitero parigino nel comune di Méry-sur-Oise è stato realizzato l'anello ferroviario della Petit Ceinture lungo quello che allora era considerate il perimetro urbano.
Il 1 Gennaio 1860 la città di Parigi espande i propri limiti amministrativi verso il nord-est, annettendo 11 comuni limitrofi tra cui La Villette, Belleville, La Chapelle, Ménilmontant e Charonne e i suoi abitanti.
Trattandosi di aree prevalentemente rurali, nel piano di espansione della città erano previsti interventi di collegamento e infrastrutture, ma anche attraverso la realizzazione di équipements publics[2]. Il tentativo di integrazione avviene, oltre che attraverso un piano infrastrutturale, anche attraverso la realizzazione di edifici municipali, scuole, ospedali, tribunali con cui si dimostra uno sforzo economico importante speso sui nuovi territori, ma anche la volontà di dichiarare il nuovo potere ai nuovi parigini.
Tra questi La Villette era un comune di 30.000 abitanti in parte occupato da industrie e in parte ancora dedito all'agricoltura. Al momento dell'annessione infatti le cifre demografiche dimostrano che almeno il 30% della popolazione di quello che diviene il XIX arrondissemente di Parigi è operaia, riconoscendosi la prima concentrazione manifatturiera e industriale di Parigi.
Industrie del settore agro alimentare come la Felix Potin, altri impianti di produzione di fiammiferi, saponi, una raffineria ed una cioccolateria, l'infrastruttura del canale e della ferrovia, La Villette diventa così un polo produttivo maggiore[3].
Così, in quegli anni, il XIXe venne identificato per il caratteristico «odore e rumore di morte»[4] in particolare per la presenza dell'es-

2 Fourcaut, 2012:139

3 Jenn, 1996:97
4 Bertherat & Chevandier, 2008:100



Fabbrica Félix-Pontin, archivio Bibliothèque Historique de la Ville de Paris Scatto di J.C. Doerr (Jenn, 1996:109)

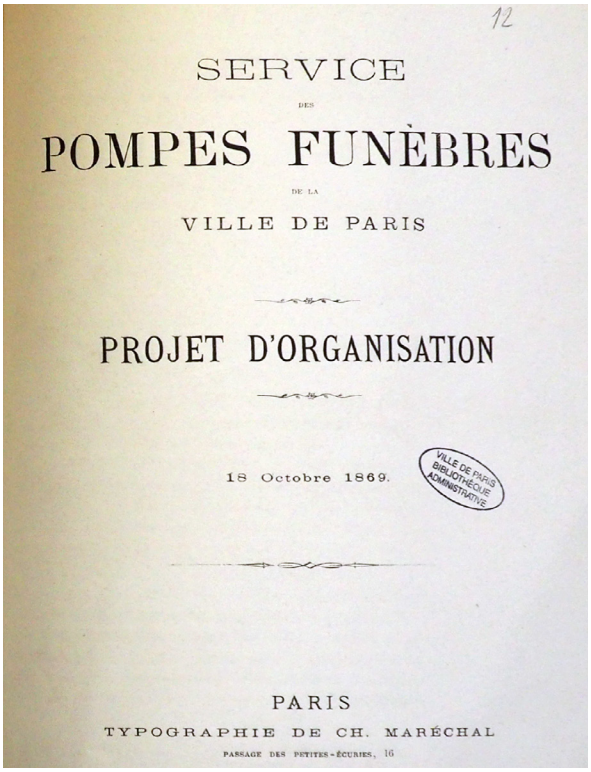
teso mattatoio, delle pompe funebri municipali e del cimitero. Le problematiche di una periferia così negativamente caratterizzata erano notevoli, al punto che ancora oggi l'immaginario su quella zona ha un'accezione negativa.

3.1.2 — —
Il Servizio Municipale di Pompe Funebri

3.1.2.1 Morire a Parigi

La regolamentazione del servizio funerario in Francia a partire dal '400 prevedeva che le cerimonie funebri venissero affidate ai «*Crieurs de corps et de vins*»[5], soggetti il cui compito era di annunciare pubblicamente, per mezzo di grida, il momento del funerale dei defunti e insieme di occuparsi della fornitura necessaria per il rito funerario. Questi soggetti erano di sorta degli ufficiali pubblici perché ricevevano l'appalto pubblico per il servizio, e in quanto tali la città ne regolava il numero e le tariffe per il lavoro reso. Il servizio così organizzato resta in vigore, seppur con le dovute evoluzioni, fino al 1690 quando tali figure vennero assorbite dall'amministrazione del regno che predispone un ufficio in ogni città del paese. Tra il '700 e l'800 invece il servizio funerario era ad appannaggio delle corporazioni, unici concessionari del monopolio.
Con la Rivoluzione Francese si applica una prima riforma in favore delle istituzioni che amministrano gli edifici pubblici di culto. A Parigi venivano svolti i riti funerari di tipo cattolico, calvinista, luterano, ebraico, laico pertanto fu ritenuto opportune attribuire il monopolio alle istituzioni religiose, le quali divennero le uniche a poter esercitare il diritto di fornire il servizio 'esterno' dei funerali, ovvero tutto ciò che era necessario allo svolgimento del rito.
Nel quadro di una città capitale in piena crescita demografica e in maturo sviluppo industriale, vivere e morire erano condizioni molto precarie, soprattutto per le classi più povere della popolazione.
Le principali cause di mortalità erano collegate alle contingenze degli ambienti insalubri delle fabbriche, delle scarse condizioni igienico-sanitarie, dell'alta densità di popolazione; ma anche per via di comuni malattie e l'alta mortalità infantile. Seppur i tempi delle grandi epidemie erano superati, vanno considerati la presenza di possibili focolai di malattie come la tubercolosi o la sifilide; e la stagionalità che, in caso di temperature invernali particolarmente rigide, incide significativamente sulle classi della popolazione più deboli. Inoltre vanno tenuti in considerazione anche i conflitti urbani o internazionali, come ad esempio quello della Commune de Paris del 1871 o successivamente delle Guerre Mondiali; episodi che rappresentano degli intervalli storici in cui si verificano picchi di mortalità eccezionali.
Alla caducità delle condizioni di vita nell'Ottocento però Parigi non aveva disciplinato le

5 Bertherat & Chevandier, 2008:7


12

SERVICE
DES
POMPES FUNÈBRES
DE LA
VILLE DE PARIS

PROJET D'ORGANISATION

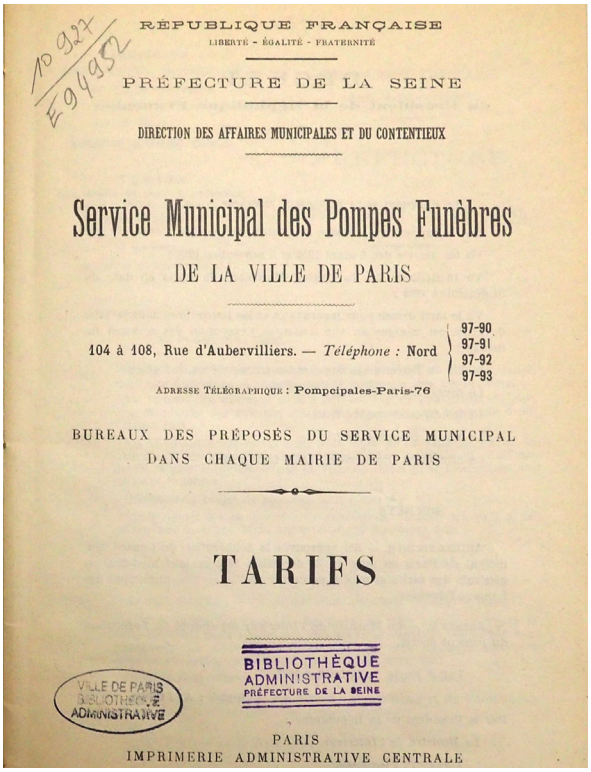
18 Octobre 1869.

VILLE DE PARIS BIBLIOTHÈQUE ADMINISTRATIVE

PARIS
TYPOGRAPHIE DE CH. MARÉCHAL
PASSAGE DES PETITES-ÉCURIES, 16

Frontespizio del progetto preliminare della gestione del SMPF, Bibliothèque Ville de Paris

condizioni perché il servizio dell'ultimo viaggio, che accompagnava i defunti alla sepoltura, si potesse svolgere in condizioni misurate.
La città non era dotata delle strutture cimiteriali sufficienti per il servizio, era carente di punti in cui praticare le cerimonie funebri, e altrettanto carente di regolamenti e agenti che organizzassero questo aspetto dell'ordine pubblico. Di fatto le sepolture erano lasciate ad un grave disordine e alla più inqualificabile incuria.
Lo spostamento poteva avere due modalità, la prima per la quale i corpi inseriti singolarmente nelle bare venivano caricati a domicilio e l'organizzazione per lo spostamento prevedeva la raccolta di cinque o sei bare alla volta e così venivano condotti al luogo della sepoltura. In altri casi, e questi erano i più frequenti, più corpi erano inseriti in una bara comune, trasportati a braccia e gettati quasi nudi nella fossa comune.
In mancanza di spazio e di una regolamentazione urbana appropriata al fine di soddisfare l'elevata richiesta le fosse venivano perfino scavate a caso, e quando i terreni erano saturi di strati di bare e di corpi, episodio che poteva verificarsi spesso, le carcasse dei defunti venivano abbandonate in una piazza arbitrariamente scelta per accatastare in corpi in esubero.


RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

PRÉFECTURE DE LA SEINE

DIRECTION DES AFFAIRES MUNICIPALES ET DU CONTENTIEUX

Service Municipal des Pompes Funèbres

DE LA VILLE DE PARIS

104 à 108, Rue d'Aubervilliers. — *Téléphone :* Nord 97-90 97-91 97-92 97-93

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE : Pompcipales-Paris-76

BUREAUX DES PRÉPOSÉS DU SERVICE MUNICIPAL DANS CHAQUE MAIRIE DE PARIS

TARIFS

BIBLIOTHÈQUE ADMINISTRATIVE PRÉFECTURE DE LA SEINE
VILLE DE PARIS BIBLIOTHÈQUE ADMINISTRATIVE

PARIS
IMPRIMERIE ADMINISTRATIVE CENTRALE

Frontespizio tariffario del SMPF, Bibliothèque administrative Ville de Paris

3.1.2.2 Il riconoscimento di un diritto pubblico

«il est digne de la première ville de la république de commander, par son exemple, la décence des inhumations, et surtout de consacrer, comme un devoir de piété communale, le soin de la sépulture du pauvre»[6]

In pieno spirito della rivoluzione francese, il governo riconosce la "decenza" un valore da tutelare tramite il servizio di inumazioni che, nelle modalità descritte precedentemente, era delegata alla libera concorrenza e abbandonata a gravi disordini. Pertanto il governo francese decide di intervenire, aumentando le risorse destinate agli istituti di beneficenza pubblici attraverso l'istituzione di una tassa sui funerali di lusso, in modo da assicurare una sepoltura decente anche ai più poveri.
Questo progetto inziale non viene applicato nella sua interezza, il mercato dei funerali muoveva interessi e dinamiche politiche delicate. Pertanto venne modificato dal prefetto della Senna M. Frochot con un decreto datato 30 novembre 1809, il quale attribuisce ai comuni l'obbligo di contribuire insieme agli istituti religiosi alle celebrazioni del rito funerario.
Questo emendamento nel riconoscere il diritto al soggetto pubblico lo legittima a poter svolgere esso stesso le funzioni. Inoltre per poter sopperire al denaro pubblico necessario ad attuare questa modifica, lo stato stabilì una nuova tassa e in più estese il diritto di offrire il servizio, oltre che alle chiese e ai concistori, anche a ospedali e ospizi. Gli istituti religiosi risentirono negativamente di questo decreto e fecero pressioni allo stato per riottenere l'es-

6 Atelier Novembre, 2008:175

Funerale di Victor Hugo, trasporto del corpo al Panthéon nel carro funebre tipico delle classi più povere.

Scatto del 1 Giugno 1885.
(Bertherat et Chevandier, 2008:93)

clusività del privilegio. Nonostante le proteste, il processo di laicizzazione e democratizzazione del servizio proseguì.
Infatti nel tentativo di correggere la difficile condizione urbana legata al funerale e alla sepolotura, vennero prescritte delle misure politiche durante il primo decennio dell'800.
In primo luogo venne autorizzata la realizzazione di tre cimiteri a est, a nord e a sud di Parigi, e localizzati in prossimità della città così da favorire soprattutto le sepolture della popolazione più povera. Viene bandito il trasporto a braccia, e imposto l'obbligo del trasporto su un carro, accompagnato da tre persone in divisa, trainato da almeno due cavalli e scortato da un vetturino.
Gli elementi minimi per il rito erano considerati una bara e un sudario, e a tutti gli individui deceduti nella povertà dovevano essere forniti gratuitamente.
Inoltre per garantire la sostenibilità di tali operazioni alle casse del comune, M. Frochot attiva un altro servizio che riguarda la fornitura di tutti gli accessori a corredo di quelli indispensabili.
Nonostante le pressioni del mercato privato il sistema pubblico è stato in grado di mantenere il monopolio sul servizio articolando un sistema di tariffe per classe. La prima applicazione di questo sistema di tariffe omologate in 6 classi entra in vigore il 18 agosto del 1811

«*Les institutions funéraires sont un des premier besoins dans la civilisation*» [7]

Nel 1887 la III Repubblica rimette nuovamente in discussione il tema del monopolio, e il 15 novembre dello stesso anno gli istituti religiosi vengono sollevati dai loro benefice, assicurando la libertà dei funerali indipendentemente che si tratti di un rito religioso o civile.
Consecutivo al processo di laicizzazione, il 1 gennaio del 1906 il monopolio viene trasferito definitivamente ai comuni a cui era lasciata la libertà di scegliere tra tre registri: assicurare al servizio una regia pubblica, delegare il servizio ad un'impresa privata o astenersi dal servizio e lasciare al libero mercato.
La città di Parigi, insieme a Marsiglia Lione ed altre, sceglie il primo caso e decide di assicurare direttamente, e pertanto in forma pubblica, il servizio garantendone la regia municipale.
Il monopolio municipale priva il libero mercato di un settore molto redditizio che di fatto si è sempre espresso in modalità alternative come nel caso dell'intermediazione tra il servizio pubblico e le famiglie dei defunti, oppure facendo pressioni politiche per restringere il monopolio. Le pressioni vengono accolte nel 1904 con l'emanazione di una legge che riduce il monopolio del servizio pubblico agli elementi essenziali del rito, escludendo quindi tutti gli elementi accessori per le decorazioni delle bare o i paramenti decorativi per la casa del defunto che erano aperte al libero mercato sia pubblico che privato.

3.1.2.3 Un ingranaggio urbano

«*le service municipal a pour seul objet le service du public, sans aucune autre préoccupation, ni commerciale, ni religieuse*»[8]

Il monopolio funerario prevedeva una separazione tra un servizio interno, che si occupava della preparazione del corpo, dell'abitazione del defunto, e un servizio esterno, ovvero la fornitura necessaria al trasporto e alla sepoltura. Il comune deteneva il diritto assoluto sulla seconda categoria, infatti il Service Municipal des Pompes Funèbres de la Ville de Paris (S.M.P.F.) si occupava di «*le transport des corps, la fourniture des corbillards, cercueils, tentures extérieures des maisons mortuaires, le voitures de deuil ainsi que les fournitures et le personnel nécessaire aux inhumations, exhumations, crémations*»[9].
L'obiettivo politico della città di Parigi non era di fare profitto da questa attività, bensì di ricoprire le spese sostenute, per questo erano in vigore 9 classi di tariffe al fine di consentire a tutti l'accessibilità economica al servizio.

7 *ibidem*

8 Studio 24, SMPF, 1991:57
9 La petit république, 3 Janvier 1906:57

Funerale a Parigi, marzo 1944
(Bertherat et Chevandier, 2008:34)

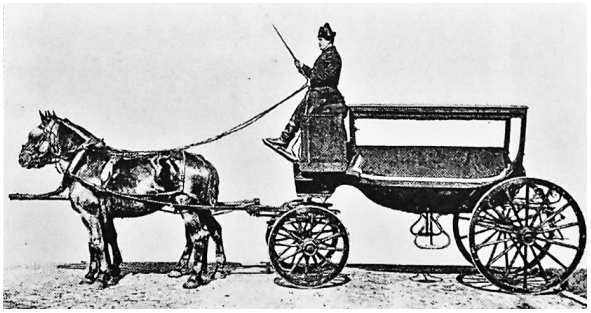
«l'administration municipale, qui a la surveillance et la direction du service, et qui, à ce titre, doit prendre une part active à la discussion du nouveau bail et des tarifs qui lui serviront de base, fixe ses idées et les formule de telle sorte que la commission puisse les apprécier dans leur ensemble»[10]

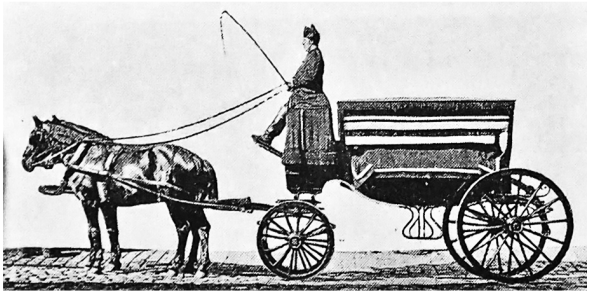
Il rapporto pubblicato nel 1851 a nome del Prefetto della Senna sul Service des Pompes Funèbres stabilisce le condizioni e i vincoli generali del rapporto tra amministrazione municipale e impresa aggiudicatrice dell'appalto per il servizio.
Dai primi anni dell'Ottocento a seguire, e fino all'assestamento definitivo del servizio, avuto nel periodo dell'impresa di Léon Vafflard, vennero apportate numerose ma sensibili modifiche. Localizzazione e regolamentazione del servizio, gestione del rapporto tra impresa e comune, queste alcune delle questioni definite, ma quello su cui si prestò maggiore attenzione fu la definizione minuziosa dell'offerta del servizio e la regolazione delle tariffe.
Se in principio non ci fu una separazione netta tra le classi o tra le tipologie di suppellettili offerti per il rito, con il tempo e l'avvio del servizio, queste vennero gradualmente definite e dettagliate, e con esse anche il lavoro e le tariffe videro una definizione precisa.
Il 18 agosto 1811 vennero per la prima volta omologate le tariffe e declinate per 6 classi, le stesse vennero ampliate in una nuova e più specifica classificazione che ne definiva un massimo di 9.

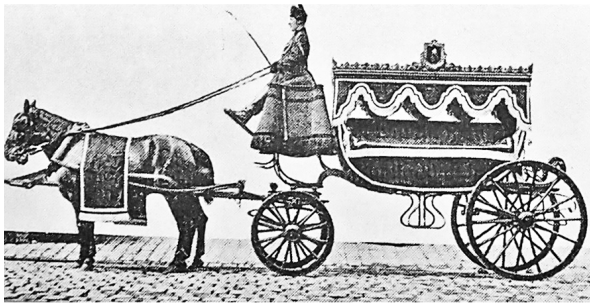
Il S.M.P.F. fu messo a bando in totale cinque volte, vedendo così susseguirsi altrettante imprese:

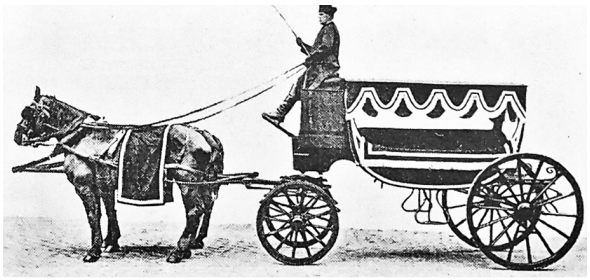
- 1812 – 1821 Entreprise Labalte
- 1821 – 1832 Entreprise Terson-Saint-Hilaire e Stricker
- 1832 – 1843 Entreprise Fabas-Baudouin
- 1843 – 1850 Entreprise Pector
- 1851 - ? Entreprise Vafflard

10 Rapport, 1851:1









Rappresentazione fotografica del sistema di tariffe riportate attraverso la tipologia e la fornitura decorativa con cui erano predisposti i carri e i cavalli per il corteo funerario. A partire dalla prima classe in alto a seguire, anche nella pagina seguente, sono riportate le otto classi. La rappresentazione riportata consente di visualizzare la

TABLEAU INDIQUANT PAR CLASSE LES PRIX DÉTAILLÉS

des « Fournitures monopolisées de la Première Section ». — § 1er OBJETS OBLIGATOIRES

CORTÈGES HIPPOMOBILES

DÉSIGNATION	1re CLASSE	2e CLASSE	3e CLASSE	4e CLASSE	5e CLASSE	6e CLASSE	7e CLASSE	8e CLASSE
1 ordonnateur, chef du convoi	100	100	100	70	40	20	»	»
Tenture de la façade extérieure de la maison	720	720	400	225	140	90	72	»
1 écusson à la façade à 60, 40 ou 20 francs l'un	60	60	60	40	40	20	»	»
Maître de cérémonies	100	100	100	100		»	»	»
Corbillard avec garniture, suivant la classe	2.500	1.500	1.000	500	250	135	120	75
Drap mortuaire en velours ou en drap, suivant la classe	200	200	150	75	45	30	20	15
2 écussons au corbillard, à 40, 20 ou 15 francs l'un	80	80	80	40	40	30	»	»
Caparaçons en drap, ornés, suivant la classe, à 100 ou 75 fr. l'un	600	200	200	150	»	»	»	»
Livrées galonnées pour les cochers de corbillard, à 50 fr. l'une	250	50	50	50	50	»	»	»
Guides argentées pour les cochers de corbillard, à 20 fr. l'une	60	20	20	20	20	»	»	»
Aiguillettes pour les cochers de corbillard, à 20 francs l'une	100	20	20	20	»	»	»	»
Voitures de deuil drapées, à 150 francs l'une	900	750	600	450	150	»	»	»
Livrées galonnées pour les cochers des voitures de deuil, à 50 francs l'une	300	250	»	»	»	»	»	»
Guides argentées pour les cochers des voitures de deuil, à 20 fr. l'une	120	100	80	»	»	»	»	»
Aiguillettes pour les cochers de voitures de deuil, à 20 fr. l'une	120	100	80	60	»	»	»	»
Crinières tressées pour les chevaux des voitures de deuil, à 40 francs par paire	240	»	»	»	»	»	»	»
Cocardes pour les chevaux des voitures de deuil, à 30 fr. par paire	180	»	»	»	»	»	»	»
Harnais drapés pour les voitures de deuil, à 40 fr. par voiture	240	200	»	»	»	»	»	»
Décoration spéciale de 2 voitures de deuil, à galerie argentée, à 100 francs l'une	200	200	»	»	»	»	»	»
2 écussons à chaque voiture de deuil, à 40 ou 20 francs l'un	480	400	320	120	40	»	»	»
TOTAUX	7.550	5.050	3.260	1.920	815	325	212	90

— 34 —

TABLEAU INDIQUANT PAR CLASSE LES PRIX DÉTAILLÉS

des Fournitures composant la décoration intérieure de la Maison mortuaire

DÉSIGNATION DES FOURNITURES	1re CLASSE	2e CLASSE	3e CLASSE	4e CLASSE	5e CLASSE (1)	6e CLASSE	7e CLASSE
Tenture du dessous de porte	280	280	144	72	54	21	21
Bandeau frangé et galonné d'argent pour ladite	96	96	»	»	»	»	»
Estrade à 3 gradins recouverte d'un tapis	96	96	»	»	»	»	»
Estrade recouverte d'un tapis	»	»	72	36	27	18	»
Tréteaux	»	»	»	»	»	»	3
Dais avec draperie et rideaux frangés et galonnés d'argent	200	»	»	»	»	»	»
Candélabres à 80 fr. l'un	320	160	»	»	»	»	»
Chandeliers argentés à 4 ou 3 fr. l'un	96	72	48	40	24	18	12
Souches garnies de bougies, à 4 ou 3 fr. l'une	96	72	48	40	24	18	12
Pièce de fond à croix ou à étoile galonnée d'argent	64	64	32	20	15	»	»
Pièce de fond à croix ou à étoile galonnée en coton	»	»	»	»	»	9	6
Autel avec garniture frangée d'argent	120	»	»	»	»	»	»
Croix et bénitier argentés	12	12	12	8	6	6	6
Socle avec housse galonnée d'argent	48	48	48	24	18	»	»
Socle avec housse galonnée en coton	»	»	»	»	»	9	6
Coussin en velours pour poser le crucifix	40	40	40	»	»	»	»
Coussin en drap pour poser le crucifix	»	»	»	24	18	»	»
TOTAUX	1.468	940	444	264	186	99	66

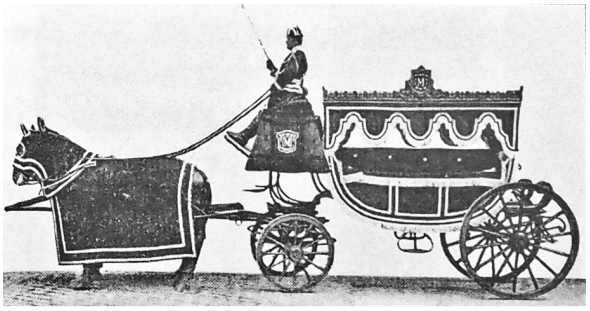
(1) Ces mêmes prix sont applicables aux chargements à domicile en ajoutant au total une somme de 45 francs pour le drap mortuaire.

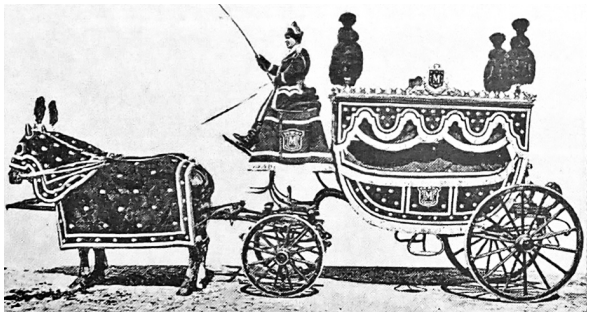
— 36 —

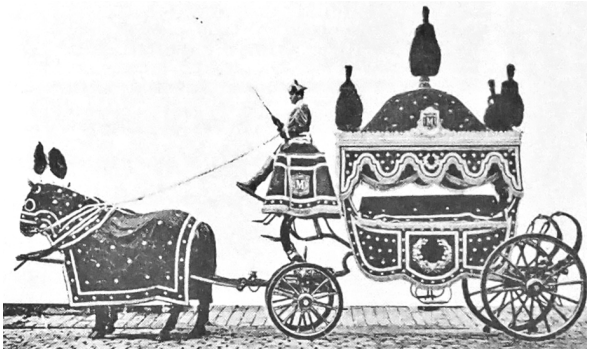
Tabelle tariffario del SMPF, confronto fra le classi in termini di forniture possibili e relativi prezzi.

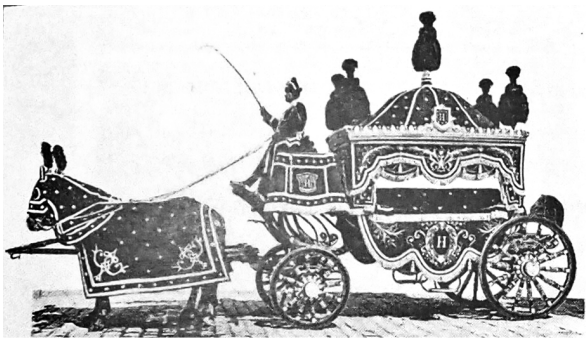
Bibliothèque administrative Ville de Paris

Il rapporto tra il comune e l'impresa era regolato in modo che la città di Parigi garantiva il 25% del costo del servizio "esterno" e l'impresa doveva garantire lo svolgimento del rito e quindi tutta la parte logistica, gestionale e produttiva avendo però il beneficio di offrire anche un servizio straordinario.
Nell'avvicendamento tra le imprese appaltanti, è opportuno segnalare che nel passaggio alla terza gara d'appalto venne emesso un'ordinanza secondo la quale vennero portate a 9 il numero delle classi di tariffe e aumentato al 33% il contributo pubblico.
Il quarto bando emesso alla fine del 1842 vede un'approvazione istituzionale di un cahier des charges et des tarifs che definisce nei dettagli il servizio delle Pompe Funebri e di conseguenza gli oneri dell'impresa. Il servizio aveva una portata estrema perché copriva l'intera popolazione della città di Parigi, a sola esclusione dei funerali del Presidente e del Vice-Presidente della Repubblica.
All'interno di questo quadro l'impresa appaltatrice del servizio di sepoltura doveva garantire un servizio ordinario regolato dall'amministrazione e un servizio straordinario scelto dalle famiglie dei defunti.
Il servizio ordinario comprendeva il trasporto del defunto dalla propria abitazione fino al luogo predisposto al rito funerario, a seguire il trasporto in uno dei cimiteri della città di Parigi e a infine il rito della sepoltura.
Il comune per garantire un servizio democratico, impone all'impresa alcuni oneri quali la fornitura gratuita di una bara e un sudario per la sepoltura di persone decedute nell'indigenza. In caso di decessi di religione ebraica l'appaltatore si dovrà attenere alle istruzioni del prefetto per confezionare e fornire le bare agli usi del culto.
Inoltre, a titolo cautelativo per la città di Parigi, l'appaltatore doveva garantire la disponibilità in situ di 6000 bare di tutte le dimensioni previste nel tariffario e tenute in buono stato.
Il servizio straordinario consisteva nella fornitura alle famiglie, a seconda del gusto e della disponibilità la scelta di carri funebri, drappi, e tutti gli oggetti offerti e classificati secondo le differenti classi di tariffe, era anche accordata









differenza di elementi per ogni classe, e di conseguenza lascia immaginare il lavoro non in serie necessario alla predisposizione delle richieste che pervenivano quotidianamente e non prevedibili.

Croque-Mort, agosto 1908
(Bertherat et Chevandier, 2008:158)

la possibile fornitura di oggetti per celebrare gli anniversari o altre cerimonie affini presso gli edifici religiosi.

Il piano dei servizi e delle classi pubblicato in diversi documenti di archivio permette di avere un'idea della complessità del servizio, sia in termini di logistica, sia in termini di lavoro che richiedeva la produzione di una così variegata offerta di servizi.

«Si j'avais entendu parler du système des classes dans les pompes funèbres – il y en avait trois dans la petit ville qui m'avait vu grandir –, le nombre de classes de convois en banlieue parisienne, pas moin de huit, m'avait fortement étonné et il m'avait fallu lire le descriptif de chacune d'elles»[11]

Come espresso dalla testimonianza citata la complessità del servizio era sorprendente, e risiedeva nella varietà dell'offerta proposta, la stessa utile a soddisfare la domanda il cui mercato era composto dall'articolazione della popolazione parigina ottocentesca. Se il servizio doveva coprire l'interezza della popolazione urbana, già il numero in valore assoluto è notevole per una città che passa dai 550.000 ai quasi 3.000.000 di abitanti nell'arco di un secolo. Ma oltre al dato quantitativo assoluto, va riconosciuto che la popolazione della capitale francese era multiculturale, pertanto il dato assoluto va discretizzato secondo classi economiche e tipologia di credo, religioso o laico. Infatti la morfologia sociale a cui veniva rivolto il servizio imponeva una importante definizione dell'offerta del servizio, e di conseguenza un'articolazione della logistica, della gestione per le maestranze, i materiali, e il personale necessario.
Il tariffario consultato e attestante le tariffe in vigore al 1933, esprime la ricchezza del servizio offerto, sia in termini di forniture monopolizzate e quindi obbligatorie, sia in termini di varietà delle forniture opzionali proposte dall'impresa.
Le forniture erano essenzialmente di due tipi,

11 S.M.P.F., 1933:13

quelle in affitto e opzionali e quelle obbligatorie, che riguardano la bara, il trasporto, l'allestimento del cimitero ed eventuali variabili. L'offerta era ampia e potevano essere composte variabili e combinazioni innumerevoli, quello a seguire è lo schema della delibera del Consiglio Municipale della città di Parigi con cui si stabilisce il tariffario dei diritti e dei prezzi per l'esecuzione del servizio funebre. L'elenco sintetizza per punti le voci del capitolato e va ripetuto per le 8 classi di tariffe. In base alla classe ogni voce riporta nel dettaglio la fornitura corrispondente, a cui sono presenti le dovute variazioni sia di prezzo che di offerta. La classe 9 fa eccezione, perché associata alla società di mutuo soccorso (société de secours mutuels), servizio riservato per garantire la decenza della sepoltura anche per i più umili cittadini, per i quali è garantito il trasporto dal domicilio al cimitero e il servizio, ridotto alle forniture essenziali.

1 Forniture in affitto
1.1 Corteo e facciata per la casa obbli gatoria (fornito a trazione hippomobile o automobile a seconda della disponibilità. Processione a cavallo (Carrozza con due cavalli, 1 cocchiere, 1 cerimoniere, tendaggi mortuari.
1.2 Oggetti supplementari specializzati e facoltativi del corteo e della facciata (ornamenti per il carro funebre, ufficiali per il trasporto della bara, uomini del lutto, cavalli bianchi, drappeggi)
1.1.3 Monumento crematorio (forniture obbligatorie) (decorazioni interne obbligatorie, forniture non monopolizzate per la casa mortuaria come decorazioni interne e oggetti supplementari speciali e facoltativi per l'interno della casa mortuaria)

2 Forniture in affitto al cimitero
3 Forniture reali
3.1 bare obbligatorie
3.2 oggetti facoltativi
4 Uscita, trasporto e altro

MAISON
ROBLOT

Autovettura funeraria, modello risalente al 1930.
Testimonianza dell'avanzamento tecnologico e del passaggio dal carro trainato al motore.
(Bertherat et Chevandier, 2008:82-83)

3.1.3 — —
La fabbrica del lutto

3.1.3.1 L'inserimento urbano, le componenti e le sfide gestionali

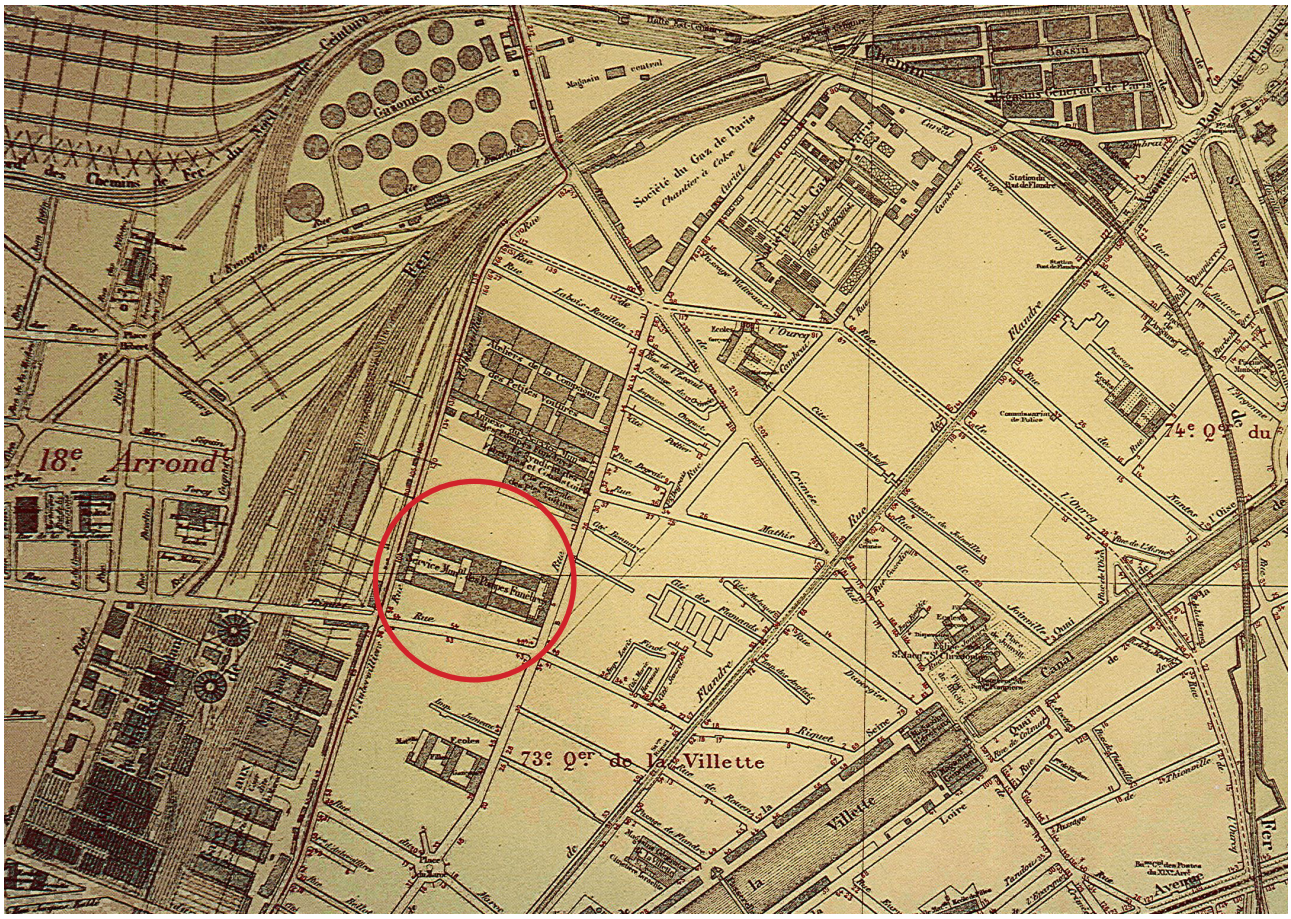
Il complesso architettonico ove collocare l'unico Servizio delle Pompe Funebri della città, era un problema urbano ed economico di chiara rilevanza. Richiedeva superfici e volume consistenti, in primo luogo per il deposito dei materiali, come legno, metalli, tessuti, e comprese le 6000 bare di emergenza. Era opportuno predisporre degli spazi in cui fabbricare le componenti per lo svolgimento servizio in tutte le sue varianti, ciò voleva dire avere dei laboratori di falegnameria, tessile, piomberia. Andavano predisposti gli spazi per l'amministrazione, in cui gestire dal punto di vista logistico e amministrativo tutta la macchina e insieme accogliere le famiglie dei defunti e le loro commesse. Infine andava predisposto uno spazio articolato in cui assemblare le componenti richieste dal cliente e far partire i convogli, lo stesso nel quale dovevano essere presenti cavalli, carrozze e tutto il personale. La definizione dell'ingombro e dell'articolazione degli spazi in cui svolgere tali operazioni avvenne per aggiustamenti continui, per la sua complessiva durata al servizio venne messo a disposizione un principale edificio, a cui spesso erano associati dei depositi o piccoli uffici nelle prossimità dello stesso. La lunga durata del servizio, si consideri quasi due secoli, impose diversi cambiamenti da un lato a causa della rapida insufficienza degli spazi, per l'aumento progressivo del volume delle richieste e per una difficoltà a sostenere economicamente le operazioni.
Infatti la sede delle Pompe Funebri subì diversi spostamenti nella città, uno dei più duraturi fu la collocazione del servizio, a partire dal 1853 e per circa un ventennio, un unico edificio nel Xe arrondissement; ma nonostante lo spostamento, anche i nuovi locali divennero presto insufficienti, oltre che essendo in affitto a prezzi elevati risultavano eccessivamente gravoso per le casse del comune.
Pertanto è insieme all'Entreprise Vafflard che la città di Parigi decide di disporre la realizzazione di un nuovo fabbricato delle Pompe Funebri, su di un terreno pubblico. Ed è al 1860 che risale la decisione di collocare i locali delle pompe funebri nel nord-est della città, in un punto non lontano dal bacino de La Villette e inserito nella rete ferroviaria.
Fino al 1850 il lotto detto il *Petits Noyeurs* era un terreno agricolo destinato alla produzione di frutta e verdura, acquistato dalla città di Parigi che tra il 1851 e il 1868 vi collocò un mattatoio municipale Villette-Popincourt.
A seguito della realizzazione del mattatoio generale di La Villette, il piccolo mattatoio divenne superfluo e pertanto venne abbattuto nel 1867.
Di lì a poco lo stesso lotto, rimasto inutilizzato, fu destinato ad accogliere l'edificio comunale per il servizio pubblico delle pompe funebri. Il 18 Ottobre 1869 venne formalizzata la proposta di utilizzare tale lotto posizionato tra rue Curial e rue d'Aubervilliers per insediarvi la sede dell' Impresa delle Pompe Funebri.
La localizzazione è stata scelta per l'estensione del terreno e la vicinanza alle infrastrutture con cui poter ricevere l'approvvigionamento di legno necessario alla costruzione delle bare grazie al canale, sfruttare la rete ferroviaria come collegamento con il cimitero di nuova costruzione.
Il terreno infatti è un parallelogramma di 220 metri di profondità per 71 di larghezza, e ai 15,700 mq di superficie erano garantiti due accessi sulle strade che costeggiano il lotto.
Il Projet d'organisation prevedeva la realizzazione di un nuovo edificio in cui insediarvi la sede dell'impresa, ciò prevedeva una prefigurazione architettonica tale da inserire in un unico immobile I seguenti servizi:

- Amministrazione, ispettorato e autorizzazioni
- Sede dell'impresa, uffici centrali degli ordini, cassa, contabilità e dimora dell'imprenditore.

- Servizio di magazzino dei tessuti per le case e per le chiese, asciugatrice, atelier di tappezzeria
- Servizio dell'architetto, comprende i magazzini delle apparecchiature, i legnami, le luminarie, i bronzi, gli atelier di pittura e di minuteria ecc
- Servizio di equipaggiamento che comprende: serbatoi, carri funebri, berline, auto per il trasporto, carrelli e cavalli, abbigliamento dei conducenti, infermieria, granai a foraggio e gli alloggi del capo equipaggio

L'organizzazione e la gestione del lavoro richiedeva la presenza in situ di un settore direzionale in cui era presente il personale amministrativo gestito dal direttore, un ispettore dei lavori, gli impiegati degli uffici per la ricezione delle richieste, la centralizzazione degli ordini e l'organizzazione dei servizi. L'amministrazione si occupava anche di ricevere le famiglie presso un ufficio d'accoglienza, tale passaggio in quanto molto delicato «*dont la qualité première est de savoir écouter*»[12]. L'agente all'accoglienza non si preoccupava solo di prendere l'ordine ma di assistere le famiglie con consigli sulle procedure amministrative e sulla scelta dei vari elementi così da agevolare l'organizzazione della funzione e garantire il servizio desiderato dai clienti.
A questo era affiancato un settore operativo, composto da un lato da tutti i tipi di operai specializzati per la fabbricazione e la preparazione delle bare, la fabbricazione e la riparazi-

12 Atelier Novembre, 2009:146



Plan La Villette 1920

Planimetria de La Villette, fine '800?

one degli accessori, la preparazione e la pulitura dei paramenti funerari; e dall'altro dagli operai che si occupano dei carri, dei carrelli e dei cavalli.
L'articolazione del funzionamento gestionale-operativo dell'impresa va inserito nel flusso dell'attività che doveva soddisfare e che in quanto servizio pubblico il suo funzionamento doveva essere garantito sette giorni su sette. La documentazione consultata indica che all'inizio del XX secolo il servizio in attività contava circa 100 convogli giornalieri che uscivano dall'edificio. Una richiesta elevate, che richiedeva un numero elevato di operatori, la stessa documentazione attesta intorno alle i 1000, 1400 unità.
Questo articolato e dinamico insieme di attività e di operazioni rappresentava un dedalo dal punto di vista gestionale. Pertanto, la costante ricerca di sistemi di ottimizzazione della produttività e di semplificazione di alcune procedure spinge il management, soprattutto nel corso del 900, a sviluppare degli strumenti di gestione e di previsione.
Ne sono esempi il tableau-planning, uno strumento per pianificare la migliore ripartizione dei convogli tra conducenti, per ottimizzare i percorsi dei veicoli, centralizzare il servizio di acquisti e di ricezione, e infine di applicazione di un sistema di premi di gestione, economia e produzione.
In aggiunta viene anche introdotta l'informatica nella gestione dei servizi, nello stesso ambito computazionale la gestione inoltre sviluppa un dispositivo al fine di calcolare i possibili picchi di mortalità, ad esempio legata alle temperature climatiche e su base stagionale.

3.1.3.2 Il programma funzionale

Alla fine degli anni '60 dell'Ottocento il S.M.P.F. era collocato in edifici di proprietà privata in rue Alibert nel Xe. I locali e la posizione dentro la città provocavano notevole difficoltà allo svolgimento del servizio, da un lato l'onere economico dovuto ai costi di affitto dei locali era un impegno eccessivo, dall'altro i locali stessi erano insufficienti per dimensione e inadeguati per distribuzione al soddisfacimento delle attività per lo svolgimento del servizio.
Pertanto si instaurò una trattativa tra il comune e l'impresa per cui il 18 ottobre 1869 Léon Vafflard, il titolare dell'impresa delle Pompe Funebri, invia a M. Pelletier l'allora Direttore degli Affari Municipali della città la proposta di Projet d'Organisation[13] misurata su di un lotto di proprietà del comune, situato alla Villette tra rue Curial e rue d'Aubervilliers avente una superficie di 15,700 metri quadri.
La proposta prevedeva l'edificazione dell'edificio in cui collocare la Sede delle Pompe Funebri, in cui organizzare un «*établissement qui réponde, même en cas d'épidémie, à tous les besoin du service*»[14]. La valutazione tra le superfici necessarie e quelle a disposizione mettono in luce già in fase di valutazione l'idoneità del lotto a contenerne le funzioni importanti, ma non la totalità delle funzioni previste. Pertanto viene indicata la necessità di usufruire di due lotti: il primo, quello indicato dal comune, in cui realizzare l'Edificio Centrale in cui allocare e svolgere le funzioni principali; il secondo, stimato nell'estensione di 10.000 metri quadri, sul quale organizzare i servizi speciali e che si trovi in prossimità del precedente in modo che non venga compromessa l'attività principale.
La prefigurazione delle superfici per ambito di attività viene calcolata sulla base delle superfici dei locali della sede presso rue Alibert, locali che come detto erano inadeguati. Infatti in molti casi la superficie indicata è un ampliamento di quella avuta in precedenza.

Il progetto dell'Edificio Centrale viene prefigurato su una superficie totale di 15,760 mq e secondo il seguente programma funzionale:

1. Servizio amministrativo, ispettori e ordinatori: 160 mq,
2. Sede dell'impresa, ufficio centrale degli ordini, Cassa, Contabilità e Alloggio

13 Service des Pompes Funèbres de la Ville de Paris. Projet d'organisation 18 Octobre 1869
14 S.M.P.F., 1869:1

dell'impreditore: 680[15] mq,
3. Servizio di magazzino dei paramenti per le case e i luoghi religiosi, essiccatoio, atelier de tappezzeria, ect. : 1,690[16] mq,
4. Servizio dell'architetto, che comprende officine di macchinari, falegnameria, apparecchi di illuminazione, bronzo, pittura e falegnameria, ecc. : 1.580 mq,
5. Servizio dell'equipaggio, comprendenti i carri, le bare, le berline, le auto, carri da tappezzeria, i cavalli, la selleria, i guardaroba dei cocchieri interni ed esterni, l'infermieria, i sottotetti a les greniers à fourrages e gli alloggi del capo dell'equipaggio e del piqueur. : 8.146[17] mq,
6. Cortili vetrati: 2,960 mq,
7. Cortili degli edifici e degli alloggi: 544 mq.

I servizi annessi per cui fu ritenuto necessario un secondo edificio di 10.000 mq erano:

1 Servizio dei portatori: 600 mq
1 direttore, 1 commissario, 3 brigadieri un numero variabile di portatori tra i 250 portatori e i 300[18]

2 Fabbricazione Bare: 5000 mq
Atelier per il confezionamento delle bare in legno circa 60/70 carpentieri
Atelier confezionamento bare in piombo 10 plombiers
Atelier per l'imballaggio delle bare
Atelier per le incisioni delle placche
Magazzino per lo stoccaggio delle bare per almeno 10.000 pezzi
Magazzino di approvvigionamento per le bare in piombo
Magazzino approvvigiomaneto e fab bricazione de la micture
Magazzino approvvigionamento del legno di abete e di quercia
Servizio di consegna delle bare ecc
Stalle per 20 cavalli e rimessa per 10 autovetture
Macchina a vapore e segheria

3 Carrozzeria, (charronnage) artigiano di ruote e pittura: 2000[19] mq
Atelier per il confezionamento e la riparazione dei veicoli

4 Rimessa delle auto, carri, o altri veicoli che non possono trovare posto nell'Edificio centrale: 2400[20] mq.

3.1.3.3 Il progetto architettonico

«Per l'originalità e la complessità del suo programma, il 104 incarna da solo lo spirito della Parigi haussmanniana: la gerarchia degli spazi, la sensibilità delle prospettive, l'organizzazione in quartieri, la distribuzione delle funzioni pub-

15 Nel passaggio questa superficie viene aumentata per meglio accogliere le esigenze di un établissement di utilità pubblica e per l'accoglienza delle famiglie)
16 Anche in questo caso la superficie viene incrementata rispetto alla precedente sede.
17 questo è il servizio su cui viene posta la maggiore attenzione, perché quello che pone i maggiori problemi. Dall'esperienza avuta nella sede precedente, quella di rue Alibert, il problema principale del servizio dell'equipaggio è che le auto sono rimesse una di fronte all'altra. Questo crea evidenti problemi di mobilità, perché le classi erano composte chiascuna di un numero determinato di veicoli e prima di poter andare in servizio esterno doveva essere verificata la fornitura in base al tipo di classe. Il progetto proposto ha voluto risolvere questo problema considerando 5,150 metri quadri in cui alloggiare 208 auto o carri. Un problema analogo era presente per la gestione degli spazi per i cavalli, per cui vennero previsti 2,996 metri quadri in cui alloggiare le stalle per 224 cavalli, e annessi infermeria, selleria e accessori.

18 La variabilità del numero personale aveva una delle basi legate alla stagione; era riconosciuta una certa incidenza di morte per la stagione invernale o anche nei picchi della *canicule* estiva.
19 Il servizio di carrozzeria richiedeva uno spazio ampio. Le pompe funebri mobilitava 150 vetture al giorno, con un incremento importante tra l'inverno e la primavera in cui le cifre sono tra le 220 e le 250. Inoltre la lunga esperienza dell'attività dimostra la necessità di avere la carrozzeria in prossimità del servizio centrale in particolare per il comparto di vernici la cui attività è incessante. Dal Proget d'organisation dell'ottobre 1869
20 Calcolati su un numero di 375 vetture.

bliche»[21]

Il 13 aprile 1872 il consiglio di Parigi delibera l'edificazione di un edificio destinato alle Pompe Funebri. Il progetto fu elaborato dall'architetto Édouard Delebarre de Bay, il quale doveva risolvere il problema di centralizzazione e di razionalizzazione di spazi e servizi.
Si trattò di una grande sfida per gli architetti i quali erano chiamati ad organizzare e rendere funzionali tutti i locali necessari allo stoccaggio del materiale necessario alla preparazione dei convogli, la presenza dell' equipaggio[22]*, il necessario per garantire il servizio ordinario*[23]*, le uniformi di tutti gli impiegati, l'approvvigionamento di materiali e di foraggio, la riserva di bare*[24]*; e considerando anche I magazzini e gli ateliers*[25]*.*
Infatti la progettazione si misurava intorno a più preoccupazioni: il programma funzionale richiedeva di concepire una fabbrica in cui allocare ateliers, depositi, uffici amministrativi, stalle, ecc; un luogo di ricezione per le famiglie dei defunti, e al tempo stesso uno spazio di vita in cui inserire gli alloggi dei carpentieri, dei conducenti, gli spazi delle cucine e dei vari servizi.
Le richieste rimandano alla tipologia di uno spazio industriale dove poteva essere tutto centralizzato[26] *e ad un carattere di estrema salubrità vista la presenza di un grande quantità di addetti*[27]*, di vetture e di materiale di deposito*[28]*.*

I lavori terminano nel 1873, e il 1 luglio 1874 l'edificio realizzato in rue Aubervillier n°104 diviene ufficialmente la sede del Service Municipale Pompes Funèbres.
Il risultato fu 40.000 m2 progettati in una logica funzionalista, e con un inserimento urbano che si iscive nella più classica tradizione dei Passage, poroso e traversante e dale volumentrie che riproducono le strade coperte della città. Inoltre le spazialità del progetto guardano e riprendono le tipologie architettoniche e costruttive delle grandi stazioni e delle fabbriche, tipiche deii grandi volumi e le halle dalle strutture in ferro e dalle coperture e del vetro della Francia di metà Ottocento.
Riconoscibile per lo stesso carattere architettonico sono anche gli edifici a carattere industriale, dalle iconografie trovate, è possibile riconoscere nell'esempio della industrie del settore agro-alimentare il nuovo mattatoio o forse più rassomigliante alla Felix Potin che presenta dei padiglioni paralleli tra cui lo spazio centrale viene semplicemente protetto per mezzo di una copertura vetrata. Questo spazio intermedio denuncia l'esigenza di proteggere una superficie che funzionava da filtro.
Anche dal punto di vista costruttivo l'edificio riprende la tradizione delle stazioni e del mattatoio di Parigi, infatti ha una struttura puntuale in ferro supportata da setti portanti in pietra e mattoni, e le hall centrali hanno una grande copertura vetrata che garantisce l'illuminazione naturale della zona centrale.
Le Pompe Funebri furono concepite come un'architettura funzionalista inscritta in un lotto rettangolare, di 220 metri di lunghezza per 72 di larghezza, i cui lati corti affacciavano direttamente su strada e ciò ha consentito di dotare l'edificio di un duplice accesso posti alle due estremità del lotto stesso. L'edificio seppur apparentemente unitario nel suo insieme, è in realtà un complesso composto da differenti corpi fabbrica che si succedono tra le due strade su cui è collocate e che longitudinalmente sono separati da hall dalla copertura vetrata o da piccole corti a cielo aperto.
Il funzionalismo permette una doppia lettura architettonica longitudinale e trasversale degli spazi prodotti.
Essendo un edificio a carattere industriale che occupa per interezza il lotto rettangolare lungo, ad uno sguardo si riconosce il carattere volumetrico delle industrie. Tre padiglioni equivalenti e contigui corrono per l'intera

21 Atelier Novembre, 2009:14
22 n. 105 carri funebri, 111 carri, 92 berline, 114 vetture da trasporto, 100 cavalli neri e 6 bianchi. Cifre aggiornate al 1870 documento APUR
23 n. 161 drappi neri e 190 bianchi
24 n. 5173 in legno di quercia, 732 bare in legno di pino, 177 listellature, 438 bare in piombo, 170 bare in zinco
25 in numero di 12 per ciascuna voce.
26 Apur, 2000:10
27 Dai documenti di archivio la cifra nei periodi di picco dell'attività è stimata alle 1400 unità
28 *ibidem*

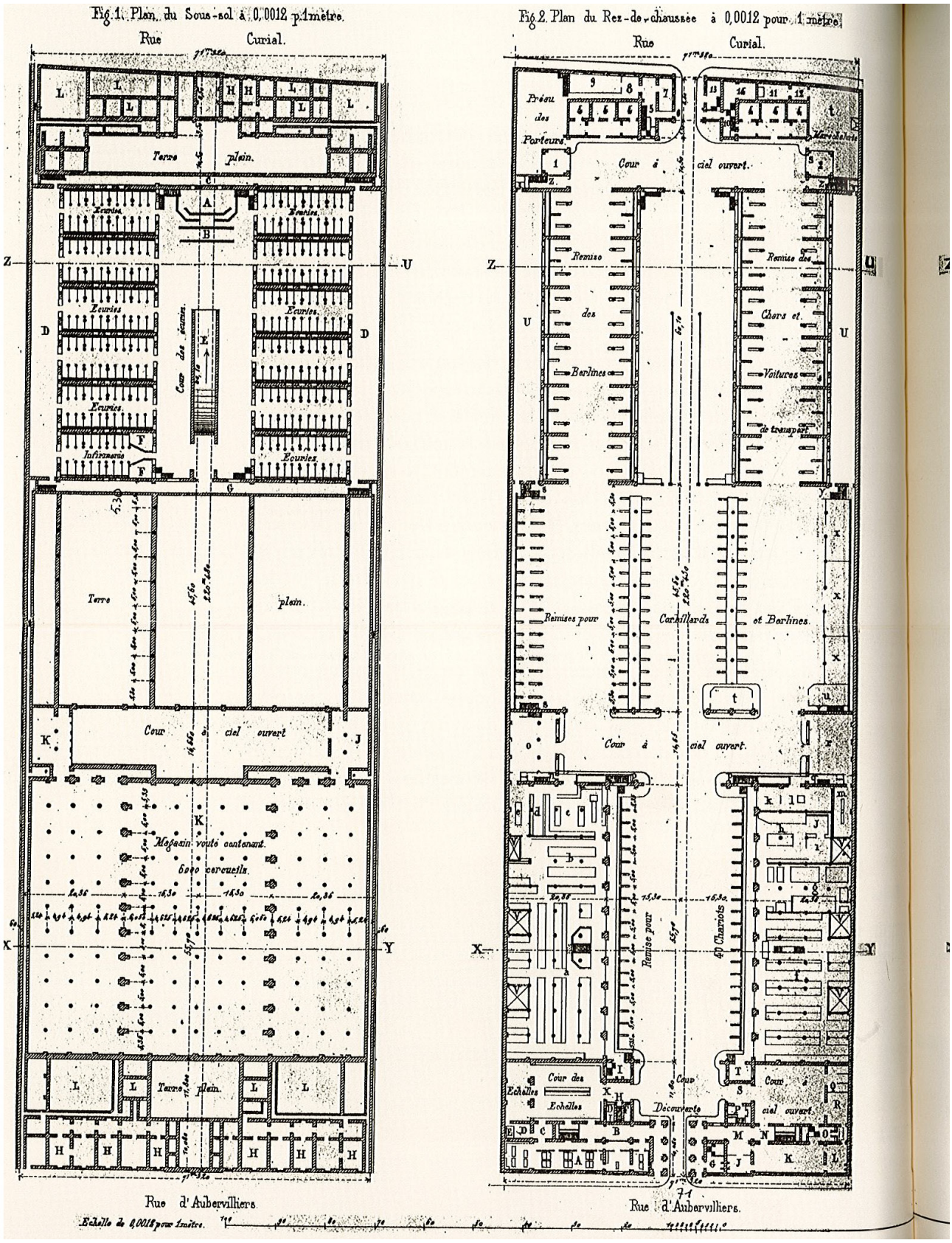


Fig. 1. Plan du Sous-sol à 0,0012 p. 1 mètre.
Rue Curial.
Terre plein.
Écuries
Cour des écuries
Infirmerie
Cour à ciel ouvert
Magasin voûté contenant 6000 cercueils.
Rue d'Aubervilliers.
Fig. 2. Plan du Rez-de-chaussée à 0,0012 pour 1 mètre.
Rue Curial.
Préau des Porteurs
Cour à ciel ouvert.
Remise des Berlines
Remise des Chars et Voitures de transport
Remises pour Carillards et Berlines.
Cour à ciel ouvert.
Remise pour 40 Chariots
Cour des Échelles
Échelles
Découverte
Cour à ciel ouvert.
Rue d'Aubervilliers.
Échelle de 0,0012 pour 1 mètre.

Fig. 3. Plan de l'Entre-sol à 0,0012 pour 1 mètre.

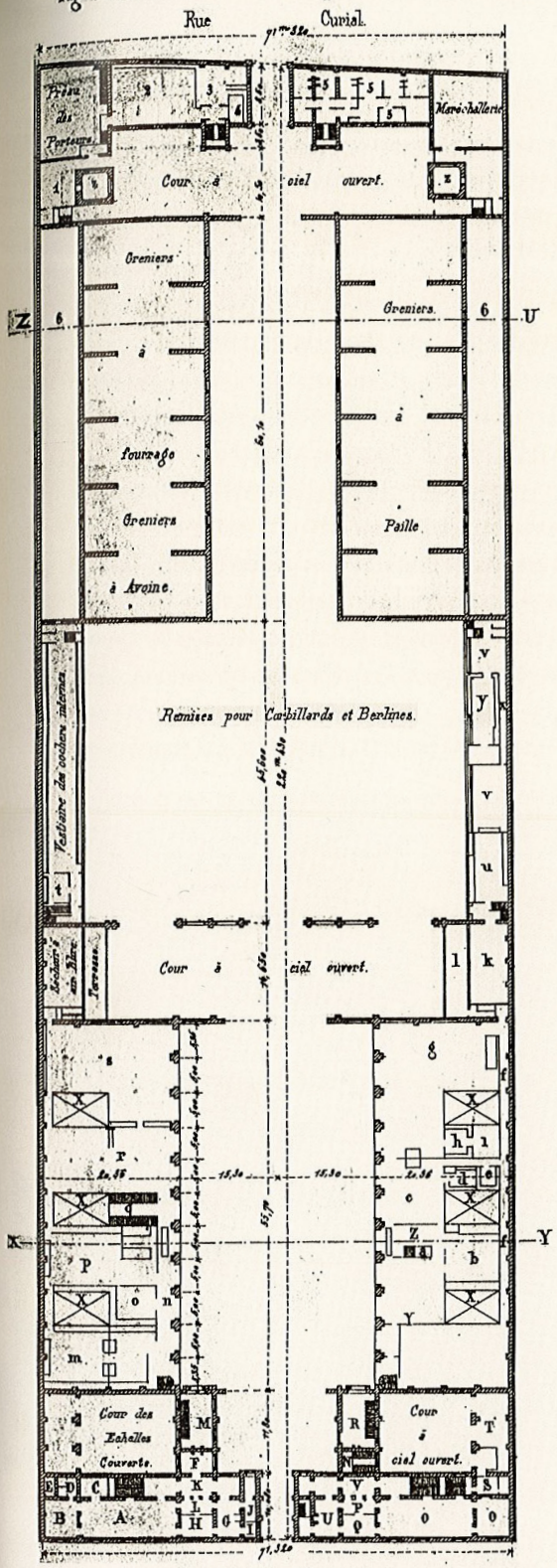
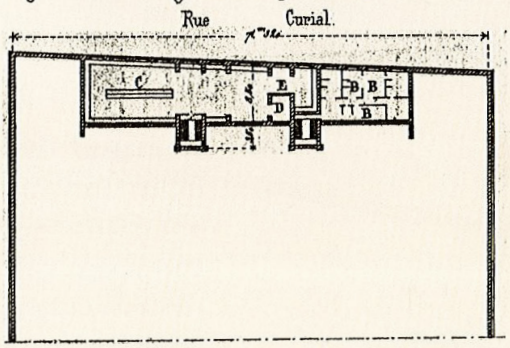


Fig. 4. Plan du 1er étage à 0,0012 pour 1 mètre.



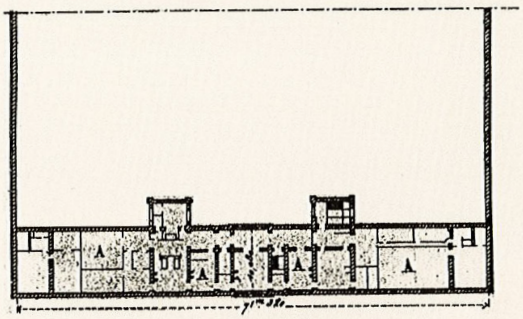
NOTE.

Prix du gros-œuvre	4000000,fr.
Fers et fontes du sous-sol (magasin des cercueils)	400000, .
Appropriations	400000, .
PRIX total	4800000, .
Surface totale	15721,m06
Surface couverte	14027,66
Prix par mètre superficiel couvert sans les appropriations	312f23
Prix par mètre superficiel tout compris	348,88

NOMS des Architectes et Entrepreneurs.

MM. Delbarre, *Architecte du gros œuvre.*
Godon, *Architecte de l'appropriation.*
Vafflard et Bélier, *Entrepreneurs généraux.*
Laguerre, *Inspecteur du gros œuvre.*
Weil, *Inspecteur du gros œuvre.*
Rousseau et Didelot, *Vérificateurs.*

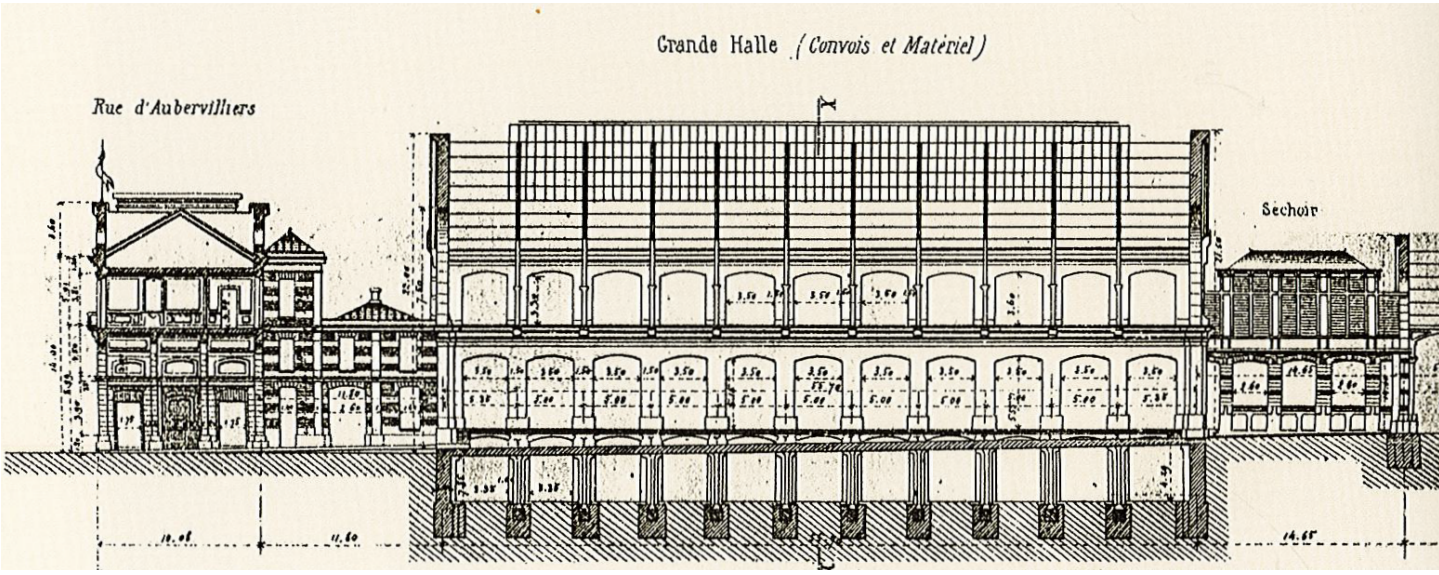
Fig. 5. Plan du 1er étage à 0,0012 pour 1 mètre.
Logement du Directeur.



lunghezza del lotto, i due laterali concepiti per contenere le attività di servizio, mentre quello centrale è una grande hall luminosa, larga 32 metri alta tra I 15 e I 22 e dalla copertura vetrata.
L'edificio viene concepito come un complesso introverso, che osservato con attenzione consente un rimando all'impianto di una basilica paleocristiana, tipo più pertinente per descrivere le spazialità progettate.
Sia in senso longitudinale che trasversale, si può riconoscere un'orditura spaziale che mette in sequenza in modo rigoroso spazi aperti e chiusi dei tipi costruito, corte e un misto tra i due tipi. Nello specifico l'orditura longitudinale coincide con i setti che corrono per l'intera lunghezza del lotto, e troviamo sia le pareti perimetrali che isolano il complesso rispetto al suo intorno, e altri due setti intermedi, più porosi ma altrettanto caratterizzanti, che individuano e separano le tre navate dell'edificio secondo un'alternanza che è tipico di una basilica, ovvero: costruito (navata laterale), vuoto (navata centrale), costruito (navata laterale). A questa si può leggere una seconda orditura, quella trasversale, in cui si riconoscono cinque ambiti la cui progressione, indipendentemente dal tipo di ingresso, trova la seguente sequenza spaziale: primo edificio in muratura, prima piccola corte scoperta, primo grande settore con hall centrale vetrata e navate laterali chiuse, seconda piccola corte scoperta, secondo grande settore con hall centrale vetrata e navate laterali chiuse, terza piccola corte scoperta, secondo edificio in muratura.
Nonostante il grande valore architettonico della trama con cui l'edificio tiene insieme tutte le sue spazialità, la navata centrale è lo spazio protagonista in assoluto e concepita come un vuoto dal carattere urbano in continuità con le strade. Infatti il progetto prevede che i marciapiedi, nel proseguire da rue Aubervilliers e rue Curial fino all'interno, accompagnano il visitatore oltre l'ingresso.
In questi spazi il carattere urbano è evidente, sono infatti luoghi delle rimesse dei carrelli usati per il trasporto dei materiali tra depositi e atelier, e anche come rimessa delle vetture per il trasporto delle bare, inoltre la generosità del volume della hall centrale ne caratterizza lo spazio in una prospettiva notevole.

«De l'entrée principale on voit se développer en une perspective graduée la grande remise où se trouvaient les chariots, les remises à corbillards et à berlines, les écuries, et enfin la sortie sur rue Curial. Cette disposition permet d'embrasser en un seul coup d'oeil l'ensemble des divers services»[29]

29 Apur, 2000:33



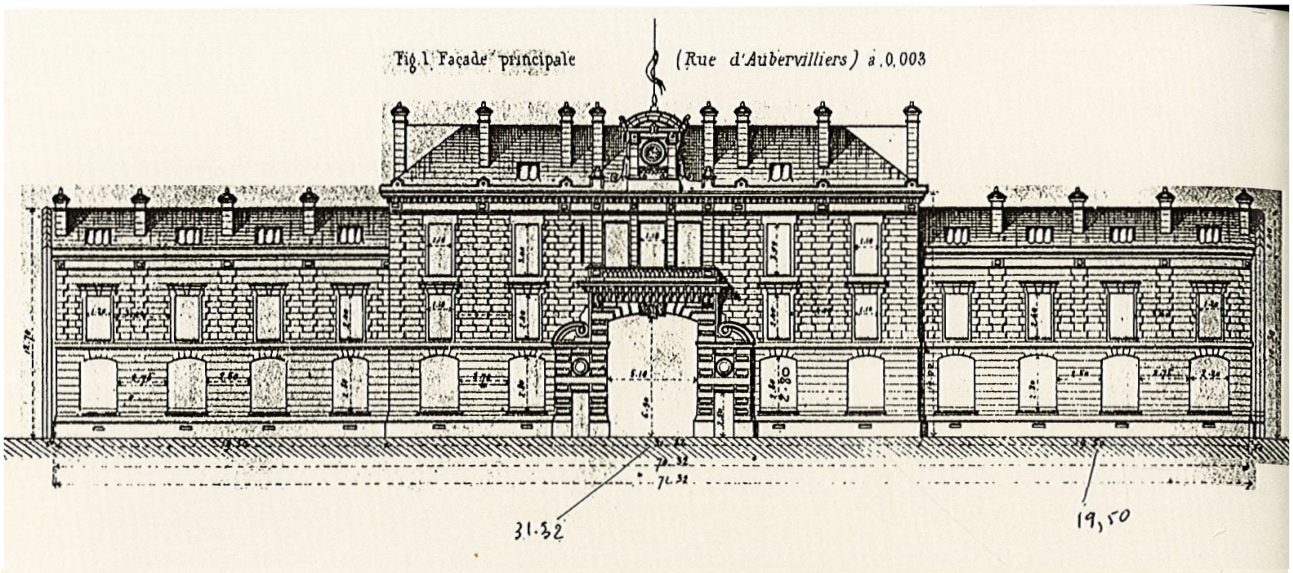
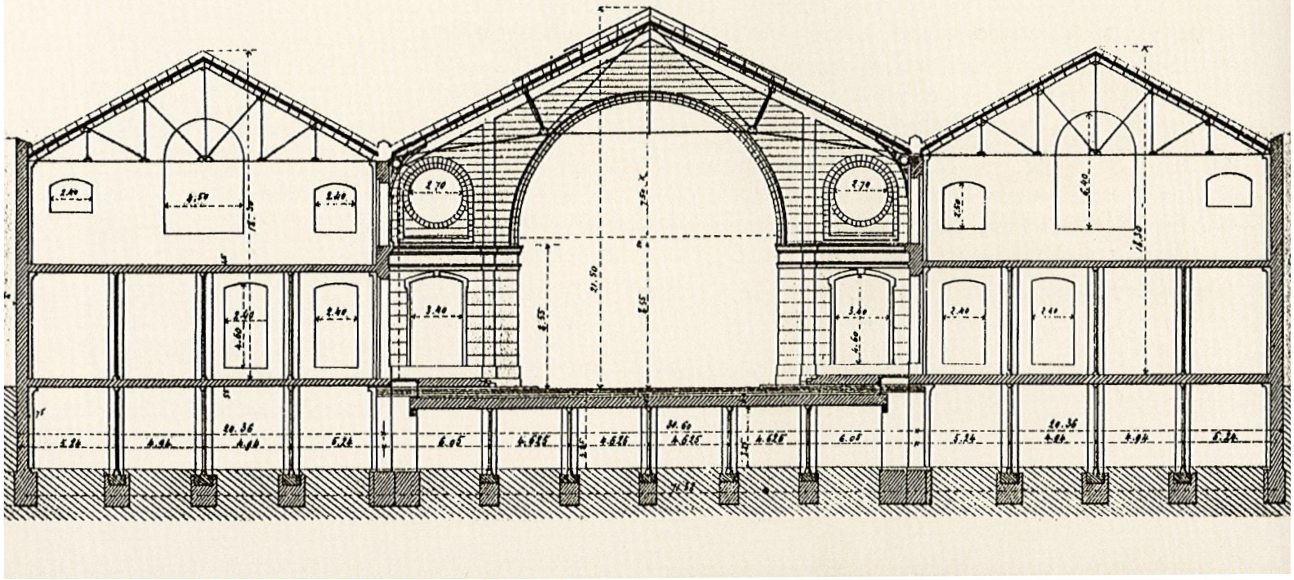
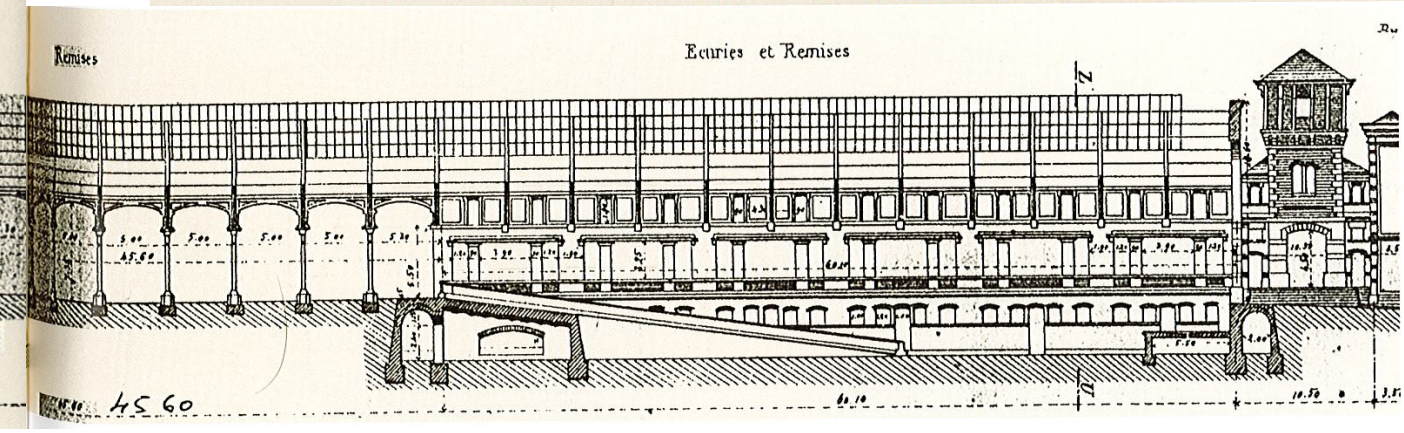


Fig. 4. Coupe transversale par XY, à 0.003 p m.





Le immagini e le testimonianze ritrovate negli archive, e qui riportate, dimostrano come questo volume centrale metta in risalto l'uso della prospettiva centrale, propria dell'urbanistica francese haussmanniana, la dimensione del vuoto come spazio dell'accoglienza e dell'interazione tra le attività presenti in situ.

Il piano terra:
L'ingresso principale è stabilito su rue d'Aubervilliers, viene infatti corredato da una facciata istituzionale su cui si distingueva un imponente portale che componeva un primo edificio in pietra sviluppato su tre livelli a uso uffici e alloggi[30], in cui erano inseriti gli uffici dell'amministrazione e agli uffici di accoglienza del pubblico e la raccolta degli ordini.
Da qui si accedeva ad una piccola corte scoperta, a nord della stessa vi era il lovale della bilancia dei paramenti funebri. La corte garantiva l'accesso alla più grande corte dalla copertura in vetro[31] e inquadrata da due halles[32] secondarie minori su due livelli. In questi due padiglioni erano distribuiti un locale in cui venivano guarnite le bare e preparate le luminarie, i locali di stoccaggio dei materiali (legno, bronzo, candelabra, luminarie, e quanto di necessario per soddisfare il rito per le 9 classi di tariffe, e il magazzino dei tessuti e rivestimenti per carri funebri.
La hall principale centrale, la più alta fra tutte con i suoi i 15[33] metri, oltre a garantire una continuità dimensionale e prospettica, funge anche da rimessa per 40 carrelli utili lo spostamento tra i vari locali e atelier del complesso di tendaggi, bilance, bare e accessori per la sepoltura. Dopo la grande corte centrale coperta, segue una seconda corte minore scoperta che serve lateralmente due edifici in mattoni usati come essiccatoio ad aria calda e come locale impianto idraulico[34].

30 Per un totale di di 2820 mq.
31 1700 mq
32 Ogni hall è di 2200mq (1100 per livello e per un totale di 4400 mq).
33 In altri documenti la cifra è di 22 m
34 840 mq

Segue una seconda corte coperta[35], anche in questo caso da una vetrata che dà accesso, tramite una rampa centrale, alle stalle posizionate al piano inferiore, questa era per metà dedicata a rimessa per le carrozze, una parte come rimessa delle auto, dei carri e di altre vetture di trasporto. A seguire una piccola corte interna separa questo complesso di hall da un edificio in muratura[36] con un porticato su rue Curial in cui vi erano posizionati: la corte dei conducenti, il maniscalco, la portineria, gli alloggi e il guardaroba del personale, la sala del barbiere, una farmacia e un box per i cavalli malati.

Il piano interrato:
Il livello interrato si trova in corrispondenza dei due volume principali, quelli corredati dale corti corperte. Sul lato della corte Aubervilliers[37] si trova uno spazio accessibile tramite scale e montacarichi, originariamente utilizzato come magazzino per la riserva delle 6000 bare. Il lato opposto, quello della corte Curial[38] era destinato all'alloggiamento delle stalle e dei servizi collegati, la particolarità di questo ambiente è il collegamento tramite rampa centrale con il livello superiore. Tramite la rampa infatti avveniva lo spostamento dei cavalli che, raggiunto il piano terra in cui erano deposistate le carrozze, venivano agganciati ad esse e una volta pronto il convoglio veniva fatto partire.

Il piano superiore:
I vani degli edifici in mattoni, anche nei piani superiori venivano destinati a uffici e/o alle residenze.
Nel caso dei due volume principali quelli che si trovano in corrispondenza delle corti corperte, al I livello sul lato della corte Aubervilliers[39] troviamo su entrambi I lati le botteghe e gli atelier di tappezzeria, decorazione, ecc. A seguire proseguendo verso rue Curial troviamo

35 9740 mq
36 1900mq
37 3900 mq
38 è ed ha una superficie di 3660 mq
39 3900 mq

sul lato nord un piccolo edificio in mattoni che supporta la seconda corte scoperta e in cui è predisposto un ambiente essiccatoio ad aria libera e dotato di una piccola terrazza. Sempre sul lato nord, dopo l'essiccatoio c'è un locale rettangolare e molto lungo adibito a camerino dei cocchieri.
I vani più importanti, quelli contigui alla corte Curial[40] erano destinati a granai, con una separazione tra granaio a foraggio, ad avena e a paglia.

3.1.3.4 La vita della manifattura

«*Plus loin, on arrive à un bâtiment coquet, enguirlandé de lierre où des menuisiers travaillent en chantant dans une saine odeur de chène et de sapin. Les marteaux frappent, les scies grincent, les rabots ronflent et peu à peu se façonnent les lits des repos. [...] On est content de retrouver le soleil dans la cour où vont et viennent en leurs pittoresques costumes, maître de cérémonies, officiers de manteau, huissiers à chaîne, valets de pied et homme de deuil*»[41]

Nonostante ciò che immediatamente lascia immaginare, il S.M.P.F. non era un luogo predisposto ad accogliere cadaveri, con le dovute eccezioni in casi di emergenza[42]. Al contrario il servizio era un grande laboratorio «in cui, con la dovuta solennità, si progettano, si assemblano, si costruiscono gli accessori e i decori che accompagnano le ultime rappresentazioni della farsa umana»[43].

40 è ed ha una superficie di 3660 mq
41 Apur, 2000:34 tr. ita "Più avanti, si arriva a un grazioso edificio, inghirlandato di edera dove i carpentieri lavorano cantando in un sano odore di quercia e abete. I colpi dei martelli, le seghe squittiscono, gli aerei russano, e poco a poco si formano i letti di riposo. [...] Siamo felici di trovare il sole nel cortile dove andare e venire nei loro pittoreschi costumi, maestro di cerimonie, ufficiali di cappotto, uscieri, fanti e persone in lutto".
42 ad eccezione di momenti storici in cui conflitti urbani o bellici, come i casi della Liberazione o della guerra d'Indocina e di Algeria, per cui i cadaveri delle vittime o dei deportati dal campo di concentramento transitarono temporaneamente al 104 di rue Aubervillier.
43 Atelier Novembre, 2009:9

Ogni anno dall'edificio partivano 27.000 bare, con una media di 150 vetture al giorno[44], un'attività incessante supportata dal lavoro di 1400 persone.

«Sarte, ricamatrici, tappezzieri, sellai, tenditori di tappezzerie, pittori di stemmi, palafrenieri, cocchieri, carradori, saldatori, falegnami, lucidatori... nel laboratorio del Grande Passaggio è attivo tutto un mondo al servizio dei trentamila parigini che [...] muoiono ogni anno»[45].

L'usine à deuil era, più che una fabbrica, una manifattura a tutti gli effetti proprio perché luogo di trasformazione intermedia[46] fra la fase artigianale, come testimoniano i diversificati atelier, e quella industriale. L'architettura era pensata per offrire condizioni spaziali utili a ottimizzare la sincronizzazione dei passaggi necessari al soddisfacimento di ogni singola richiesta, come dichiarano gli esperti dell'edificio durante un'intervista:

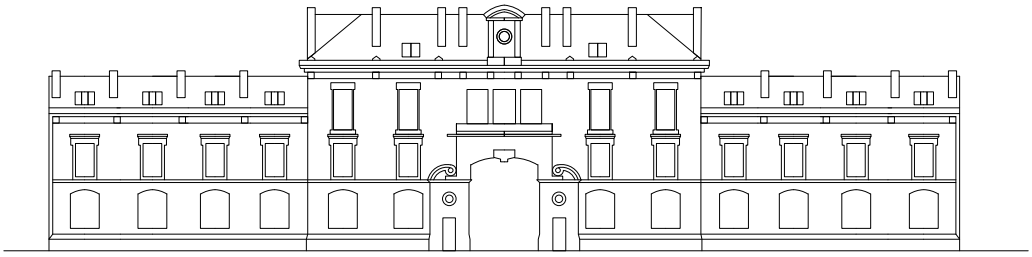
«Il 104 come edificio è nato in un regime funzionalista che permetteva di preparare le cerimonie che accompagnava i morti alla loro ultima dimora. C'erano tappezzieri, fabbri, minuteria, cento cavalli nelle stalle, c'era un barbiere perché si doveva essere presentabili per accompagnare le bare alla tomba. [...] C'era una porosità all'interno dell'edificio che era stato pensato perchè si potessero mettere in opera di maniera razionale i carri, con i cavalli, i fioristi, c'erano degli artigiani che sapevano realizzare delle grandi strutture di fiori»[47]

«una volta che la bara presa dal deposito veniva completata in base alla classe e delle richieste ricevute. Beh si spostava il cavallo e si poneva allo stesso piano delle carrozze, si prendeva il carro e in quel punto si mettevano in sicrono carro, bara e cavallo. Al piano terra

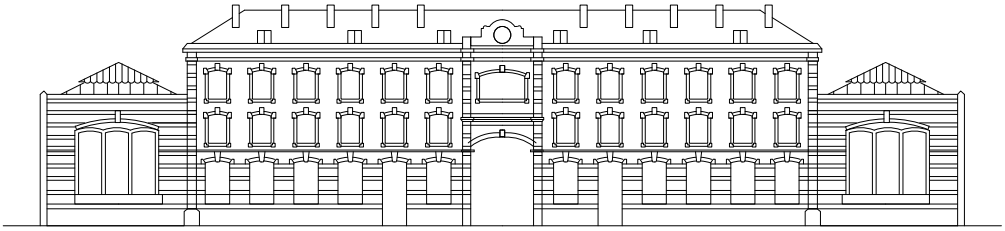
44 Secondo dati APUR la data risale al 1904.
45 Atelier Novembre, 2009:11
46 Wikipedia voce Manifattura con riferimento a F. Braudel, Civiltà materiale, economia e capitalismo, II, I giochi dello scambio, Torino, Einaudi Editore, 1981-82, pp. 321-327.
47 Estratto da intervista rivolta a Ricardo Basualdo in data 03 Gennaio 2017

DEFENSE DE FUMER
DÉFENSE DE F

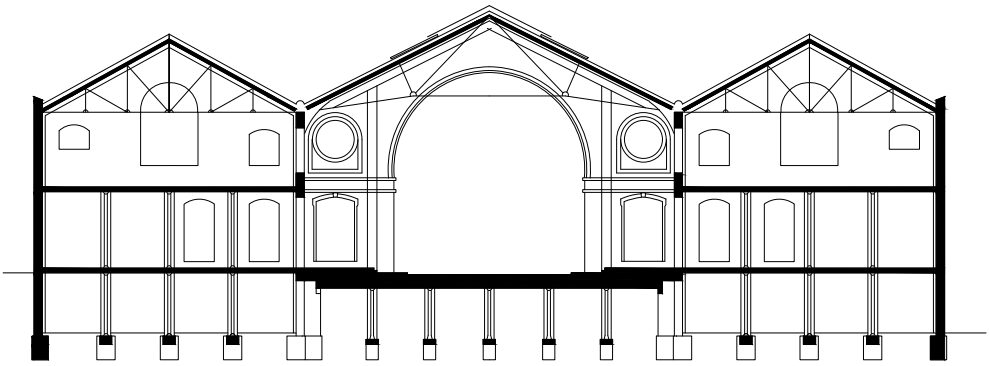
Fotografia dell'interno dell'edificio del SMPF inizio '900.
Dettaglio della rampa e della galleria centrale.
Fonte: Ville de Paris / BHdV



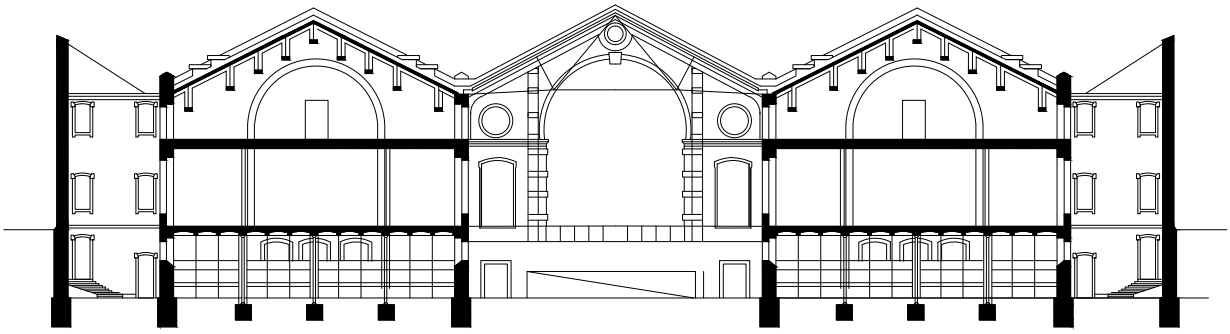
Prospetto rue Aubervillier 104



Prospetto rue Curial 5

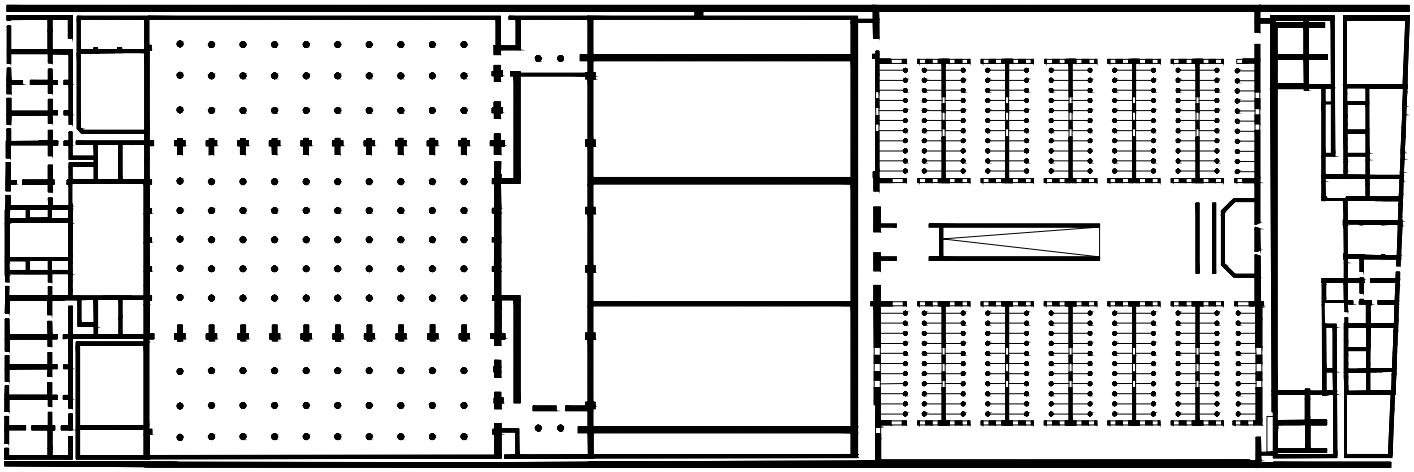


Sezione C-C'

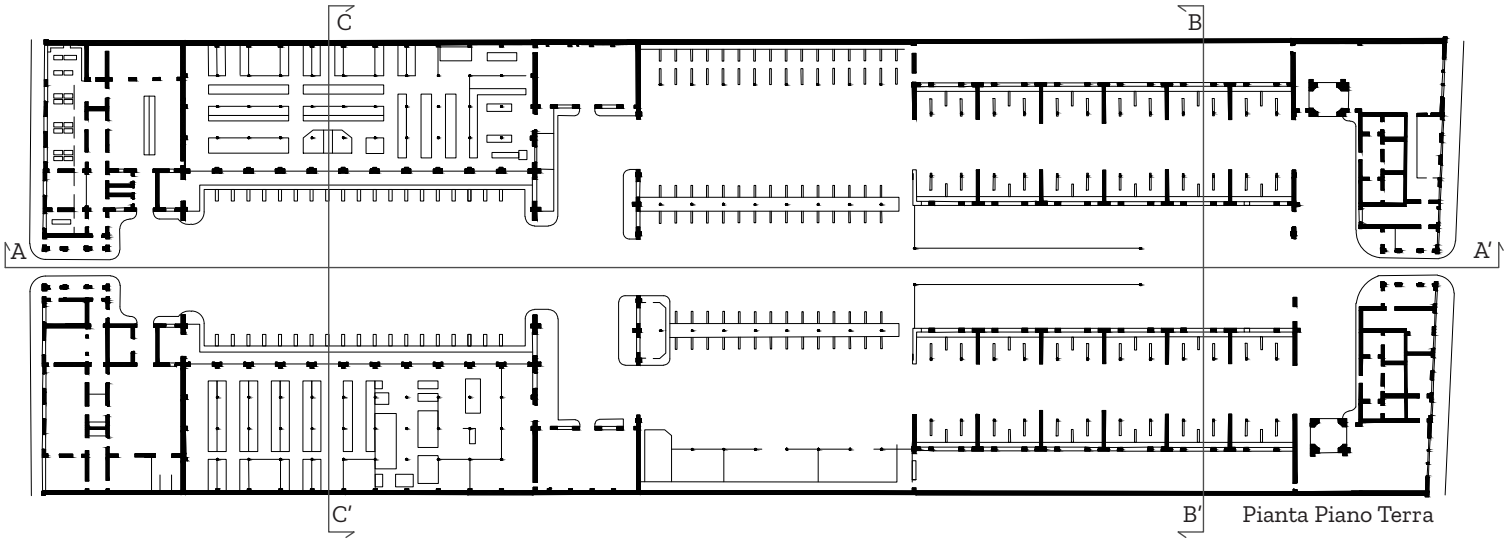


Sezione B-B'

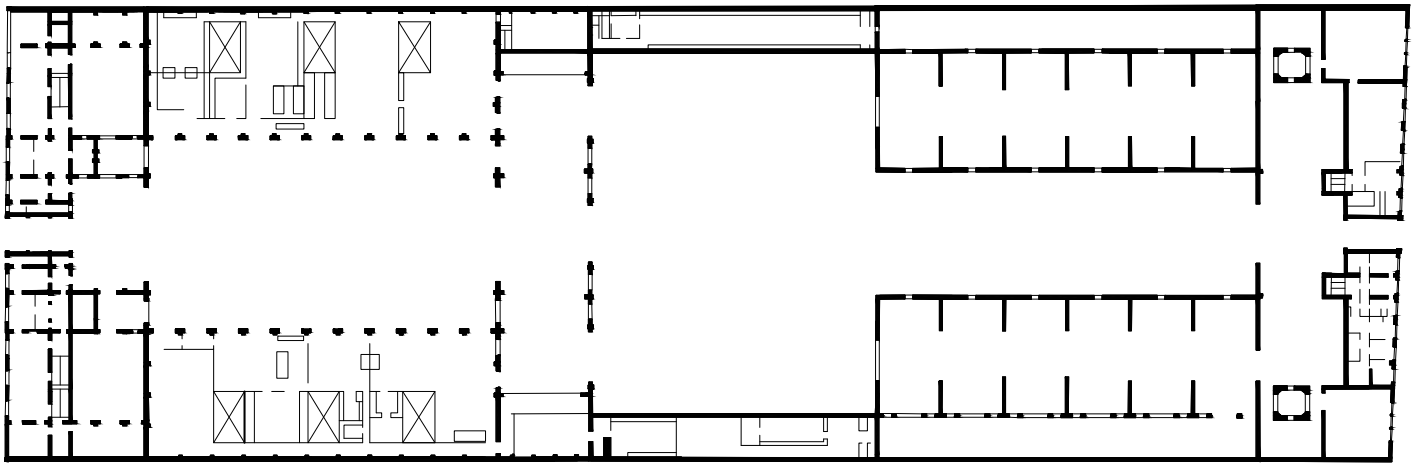
0 5 15 25m



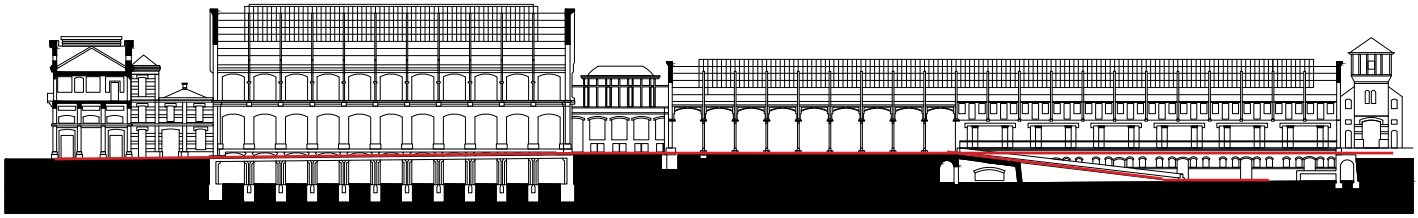
Pianta Livello -1



Pianta Piano Terra



Pianta Livello +1

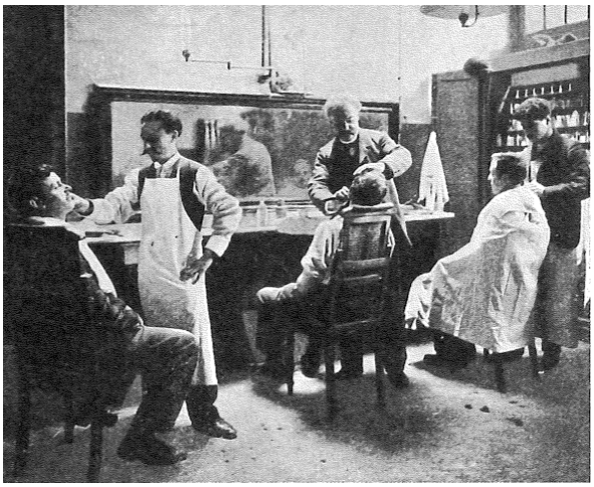


Sezione A-A'

si preparavano le bare, e al piano superiore c'erano le donne che preparavano le decorazioni i fiori i tessuti ecc.
Il processo era che il cavallo era messo in attesa, quando la bara era pronta e le decorazioni erano pronte il carro caricava la bara vuota e andava in città presso l'abitazione del defunto, lo accompagnava alla cerimonia di sepoltura e poi rientrava vuoto»[48].

Provando ad andare più in profondità riportiamo alcune testimonianze riportate negli archivi storici, o tratti da *l'histoire d'une vie professionnelle et affective au service des pompes funèbres*[49]. Tali estratti consentono di entrare nella dimensione socio-antropologica del servizio e del luogo, aiutando anche a comprendere quale fosse la percezione esterna della città, il grado di interazione tra il servizio e la città stessa e infine la vita che si svolgeva all'interno dell'edificio.
In quanto servizio pubblico del lutto, gli impiegati sentivano forte il dovere e la responsabilità nei confronti del proprio operato. Infatti la testimonianza permette di cogliere un dettaglio significativo della pratica e della gestione del servizio: all'accoglienza le famiglie del defunto trovano dei professionisti all'ascolto dei problemi e attenti ai bisogni dei clienti. Tutto il contrario di ciò che nell'appellativo croque-mort[50] è incarnato ovvero un personaggio meschino che lucra sul dolore delle famiglie che subiscono un lutto.

48 Estratto da intervista a Jacques Pajot architetto associato dello studio Atelier Novembre, in data 04 febbraio 2017.
49 Bellanger, 2008:10



Il salone del barbiere per il personale.
Fonte: Atelier Novembre 2008:13

«*La famille découvrait chez le professionnel à l'écoute des ses problèmes, attentif à ses besoins, non plus le sinistre personnage réputé commercer avec la mort, mais au contraire un homme qui cerchait à bien faire, à répondre au mieux aux demandes qui lui étaient faites*»[51]

L'impiegato del servizio pubblico, non avendo interessi economici diretti, sente la responsabilità di prestare grande attenzione alla dimensione emotiva. Garantendo un servizio dotato di mediazione e disponibile ai bisogni delle famiglie dei defunti, coltivando inoltre una dimensione di tolleranza estrema che garantisce lo stesso trattamento indipendentemente dal ceto sociale, dalla religione, dal colore della pelle e dall'ideologia politica.

«Mon chef de service me répétait que nous devions enterrer les défunts avec la même soin quels que soient leur mielieu social, leur richesse

50 *ibidem*, 2008:233-241
51 *ibidem* tr. ita "La famiglia scoprì un ascolto professionale dei suoi problemi, un'attenzione dei suoi bisogni, non più il personaggio sinistro considerato commerciante della morte, ma al contrario un uomo che cercava di fare bene per soddisfare al meglio le esigenze delle domande che gli erano poste".

L'atelier per il confezionamento di drappi per il rito, e di abiti per il personale. Fonte: Atelier Novembre 2008:15

*ou leur pauverté, leur couleur de peau, leur religion ou leur idéologie politique »*52.

Attraverso le testimonianze e le iconografie riportate si può delineare un immaginario della quotidianità di lavoro fatto anche di attenzioni rivolte anche al personale, il quale abitava uno spazio di vita in cui erano presenti dotazioni che concedevano loro locali per momenti di riposo, svago e convivialità.

«*La premiére fonction du vestiaire est bien sûre le rangement, mais il apparaît aussi que ce passage au vestiaire -les cochers étant obligés de revetir l'uniforme sur le lieu de l'enterprise - devient un espace de détente: on mange, on joue, on lit, on discute. L'illustration du vestiaire des croque-morts révèle les même caractéristique: rangement, jeu, discussion, toilette... Les porteurs ont même à leur disposition un barbier qui les prépare pour les convois. Dans les deux cas, il s'agit de lieux de convivialité, d'espaces de rencontre, de communication. Ce qui peut sempler surprenant dans un milieu où l'on cotoie quotidiennement la mort*»[53]

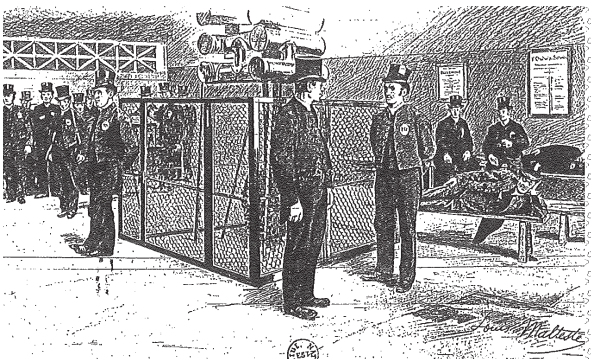
Il quadro che emerge è quello di un complesso architettonico articolato, all'interno del quale il servizio svolto, per l'elevato numero di addetti e di attività variabili in base alle condizioni esterne, lasciano intendere la presenza di dinamiche operative frenetiche ma ben organizzate grazie al dimensionamento e alla sequenzialità degli spazi.
Infine, emerge una componente di tipo relazionale tra il servizio e la città e all'interno del servizio tra le parti coinvolte. Ciò genera un forte coinvolgimento umano che va al di là delle questioni strettamente professionali ma che contribuisce alle finalità produttive.

3.1.3.4 La dismissione del servizio

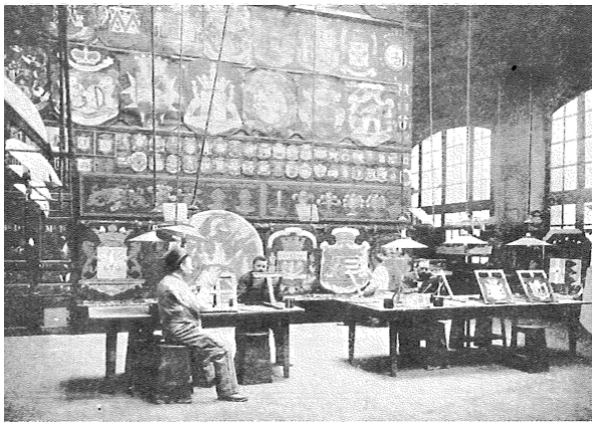
L'edificio ha assicurato il servizio per oltre 130 anni durante i quali ha visto modifiche e ade-

52 Bellanger, 2008:241 tr.ita "Il mio capo servizio mi ha detto che dovremmo seppellire i morti con la stessa cura indipendentemente dal loro merito sociale, dalla loro ricchezza o dalla loro povertà, dal loro colore della pelle, dalla loro religione o dalla loro ideologia politica".

53 Apur, 2000:32 tr.ita "La prima funzione del guardaroba è ovviamente il deposito, ma sembra anche che questo passaggio nel guardaroba - i cocchieri costretti a mettere l'uniforme sul posto della compagnia - diventi uno spazio di relax: si mangia, noi suoniamo, leggiamo, discutiamo. L'illustrazione del vestibolo del becchino rivela la stessa caratteristica: deposito, gioco di carte, discussione, toilette... I portatori hanno anche a loro disposizione un barbiere che li prepara per convogli. In entrambi i casi, questi sono luoghi di convivialità, spazi di incontro, comunicazione. Questo può sorprendere in un ambiente in cui si sfiora la morte quotidianamente".



Sala di attesa dei *porteurs*.
Fonte: Atelier Novembre 2008:15



Atelier di realizzazione degli stemmi.
Fonte: Atelier Novembre 2008:13

guamenti quantitativi, normativi, demografici e tecnologici. Ad esempio la riduzione del tasso di mortalità e l'aumento dell'aspettativa di vita dovuta ai progressi nel campo igienico-sanitario, o la riduzione dei conflitti ha modificato anche i numeri della produzione. Oppure nel 1928 i carri sono stati gradualmente sostituiti dalle automobili, pertanto i cocchieri sono diventati autisti, gli stallieri manutentori, e i maniscalchi meccanici. Il monopolio del Servizio Municipale delle Pompe Funebri ha anche visto, nel corso degli ultimi decenni del Novecento, un cambiamento legislativo a causa della concorrenza privata al servizio pubblico che occupa uno spazio sempre maggiore nel mercato. Con il tempo la concorrenza erode il privilegio pubblico, e nel 1987 il monopolio decade completamentecon l'entrata in vigore di una nuova legge che apre il mercato a comuni, imprese private e associazioni abilitate, e autorizzando le famiglie a scegliere liberamente tra gli operatori presenti.
A seguito di questi cambiamenti l'attività del servizio municipale decresce fino alla chiusura che avviene nel 1998[54]. In quegli stessi anni, al pari della mobilitazione per la salvaguardia della Gare d'Orsay, l'intento era quello di proteggere l'edificio dai programmi di trasformazione urbana che avevano interessato il *Plan-Programme de l'est parisienne* o il quartiere Beaubourg. Pertanto viene riconosciuto di valore storico e inserito nei beni architettonici da tutelare.

Il rapport justificatif per l'inserimento nell'inventario dei monumenti storici riconosce il valore dell'edificio già a partire dalla sua concezione, perché appare come un modello sia per il progetto di architettura che per il suo funzionamento. Infatti tra le motivazioni per l'attribuzione del valore storico vi è «l'originalità e la qualità del programma dell'edificio funzionalista, vicino all'architettura delle grandi stazioni. [...] importante per coloro che vogliono conoscere l'atteggiamento della società francese nei confronti della morte alla fine dell'Ottocento»[55].

Un anno prima della chiusura definitiva in data 21 gennaio 1997, l'edificio viene iscritto parzialmente nell'inventario de Monuments Historiques[56], considerando la copertura parziale riguarda i due corpi fabbrica su strada, e le *halles*.

54 Apur, 2000:
55 Atelier Novembre, 2009:17

3.1.4 — —
Un ingranaggio della macchina urbana

In sintesi l'edificio, la sua storia, le sue vicissitudini sono esito della scelta politica di riconoscere il diritto alla decenza della sepoltura per tutti gli abitanti di Parigi, e togliere così il monopolio dei funerali agli istituti religiosi. Tale eredità della rivoluzione francese porta la città a scegliere di raccogliere in un unico edificio tutte le maestranze e le componenti necessarie alla realizzazione dei funerali di tutti i suoi abitanti.
Una storia di conflitti, diritti e valori (Olmo, 2011) che si imprimono configurando lo spazio, nasce così la macchina architettonica dell'*usine à deuil* [57] e che dimostra di essere un *rouage de la machine urbaine*[58], proprio perché il suo funzionamento, dovendo essere al servizio della città, è necessariamente in sinergia con il suo metabolismo.
Per esplicitare il rapporto sinergico tra città e il servizio delle Pompe Funebri così intesa, si ritiene opportuno puntualizzare alcuni temi emersi dalla sua storia e dalla sua riesamina critica: il primo sul piano del management, e il secondo sulla dimensione architettonica.

La sfida del management era di mettere in equilibrio una produzione specifica per le richieste dell'utente, la dimensione sensibile nel trattare il rapporto con gli utenti e infine la capacità innovativa richiesta alla gestione nel governare la complessità del servizio.

56 Come indicato alla voce *protection* della scheda PA75190001 al sito www.culture.gov.fr
57 tr. it Fabbrica del lutto
58 tr. it Ingranaggio della macchina urbana

In linea con l'esigenza di ottimizzare il processo produttivo la gestione diventa un elemento chiave nella capacità di exploiter un servizio che deve servire un sistema complesso quale quello urbano. Questa sfida spinge la gestione a sviluppare delle strategie e degli strumenti innovativi rispetto al contesto storico.

Pur essendo riconosciuta come una fabbrica, e pur essendo di fatto una manifattura, la serialità della produzione è controversa. In primo luogo per la varietà dell'offerta, in quanto garantiva una varietà di scelta tale da permettere di personalizzare il servizio, perciò è più appropriato parlare di manifattura urbana nella misura in cui la produzione risponde alle richieste della città e non ad obiettivi stabiliti. Nel caso delle Pompe Funebri la produzione non poteva essere standardizzata nè nei tempi, nessuno sceglie quando morire, nè nella specificità della domanda, Parigi era una capitale europea multiculturale e multietnica, e le richieste dei funerali avevano una variabilità importante perché potevano afferire a religioni, a classi sociali diverse.
Infatti l'edificio risulta essere l'esito di una sfida umana e architettonica con cui offrire un servizio per 9 classi di tariffe, così da garantire una democratica accessibilità, ma al tempo stesso richiedendo un trattamento specifico per ogni commessa, e a partire da questo che possiamo parlare di 'fabbrica atipica'. Tutto doveva essere svolto con un approccio artigianale perché la manifattura potesse dare risposte puntuali alle richieste che arrivavano ogni giorno.
Le stesse richieste ricevevano un trattamento specifico e secondo un processo di mediazione, infatti attenzione e ascolto erano gli strumenti utilizzati per la gestione delle commesse. In questo modo da un lato si offriva adeguata accoglienza ad un utente fragile, accompagnandolo nelle scelte di tutte le componenti del servizio.
Il servizio delle Pompe Funebri nel dare risposta alle sollecitazioni dell'organismo urbano, doveva accordarsi con il suo metabolismo, distinto da un andamento dei dati sulla mortalità variabile. Il clima era uno dei principali fattori naturali di incidenza sui picchi di mortalità, pertanto la produzione rispondeva ad una stagionalità. La produzione doveva tenere in considerazione i momenti di picco ricorrenti annuali, Si pensi alla *canicule* estiva o al freddo invernale.

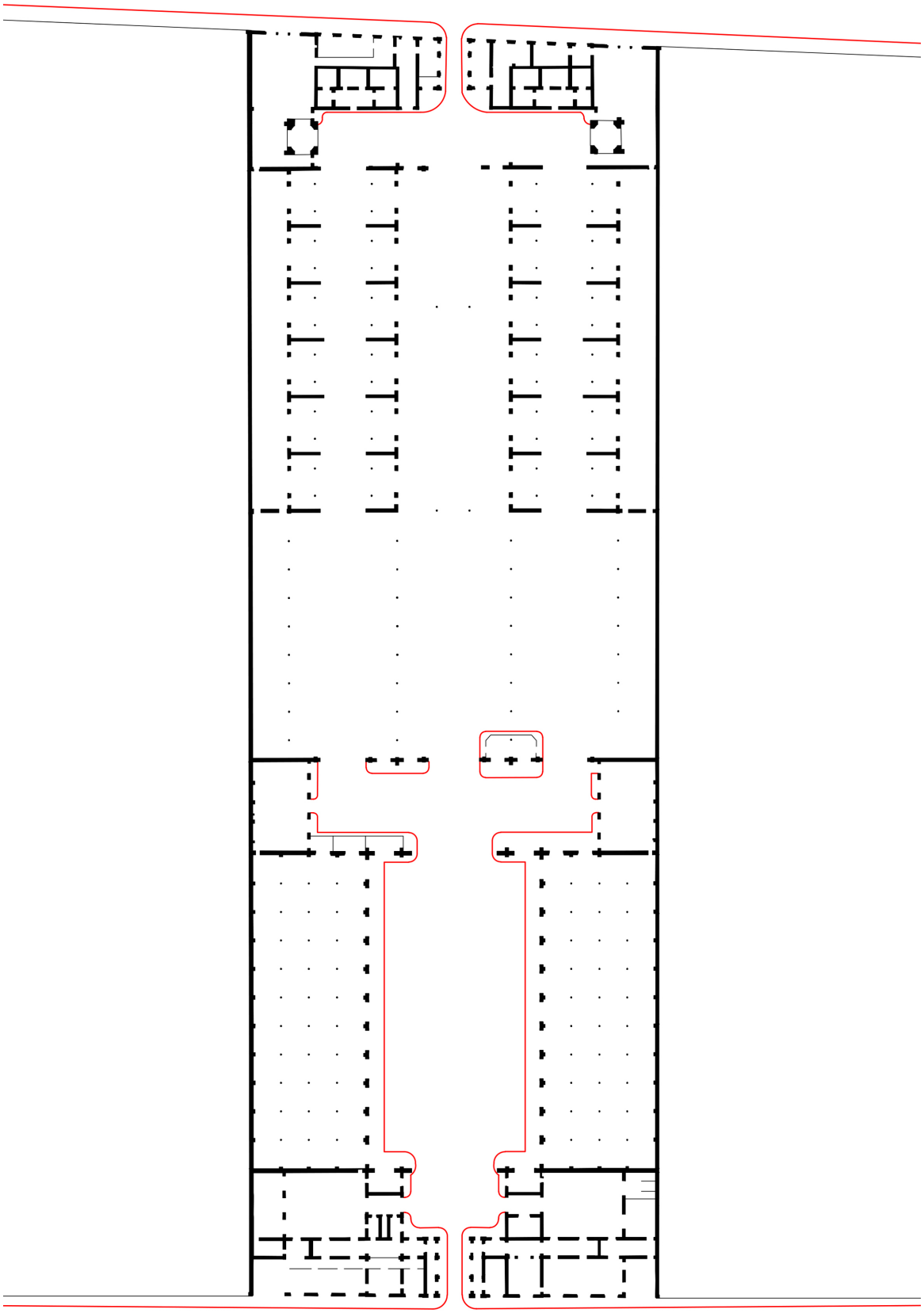
La fluttuazioni nella quantità, la variabilità della domanda, e le sfide della produzione rappresentarono una sfida per la gestione. Il management infatti lavorò nel costante tentativo di ottimizzare il rapporto con il pubblico, la gestione del personale, e i percorsi delle vetture nella città.
A partire da questi obiettivi una delle azioni portate alla luce fu la predisposizione di una certa flessibilità nell'organizzazione del lavoro a partire dal numero del personale. Ad esempio se durante l'anno la mobilitazione media giornaliera era di 150 vetture al giorno, nel periodo tra l'inverno e la primavera il numero aumentava del 60%, perché oscillava tra le 220 e le 250[59] vetture al giorno. Questa fluttuazione sovraccaricava l'attività per cui era opportuno avere una certa elasticità nei numeri del personale, ad esempio il numero dei *porteurs* variavano tra i 250 e I 300 proprio in virtù di una ottimizzazione della produzione.

Ulteriori elementi sviluppati ad hoc furono: il *tableau-planning* con cui il management poteva controllare il rapporto tra vetture, autisti e percorsi nella città; e strumenti di calcolo e previsione dei picchi mortalità per anticipare l'organizzazione del lavoro.

L'architettura che accoglie tutto ciò è significativa perché la sua articolazione permette di formulare le seguenti osservazioni critiche.
La tradizione architettonica in cui si contestualizza storicamente l'edificio garantisce un'eredità importante. Infatti l'edificio nella dimensione accessibile e percepibile è un Passage, lo dichiara nitidamente il disegno del marciapiede che presenta una continuità con entrambe le strade su cui si affaccia l'edificio, mettendo in luce la presenza di due ingressi e

59 Dati riferiti al 1869, come riportati nel *program d'organisation*.

pertanto l'intenzione funzionale di separare i flussi ed ottimizzare la fruzione degli ambienti.
Inoltre questo espediente architettonico determina uno spazio interno e centrale dal carattere urbano, simile a quello dei passages, a cui si contrappongono volumi chiusi propri di un servizio pubblico e di una fabbrica. Pertanto l'articolazione spaziale distribuisce in alternanza volume chiusi e aperti, edifici e luoghi di produzione a corti coperte e scoperte, creando una sequenza tra tipi di spazi che garantisce all'intero complesso salubrità e funzionalità.
Oltre agli aspetti prestazionali, l'articolazione così costituita mette in risalto come il rapporto tra pieni e vuoti, per l'intero edificio fuori terra, sia in rapporto equivalente. La necessità di realizzare uno spazio filtro distributivo così importante nella superficie e maestoso nelle volumetrie è indicativo di una necessità di avere un connettivo che accogliesse anche delle funzioni oltre a collegare dei punti.
Il connettivo è in realtà un vuoto centrale, il quale assume un certo protagonismo perché dichiara il rapporto con la città, e al tempo stesso è il principale servizio della fabbrica.
Nella sequenza dei passaggi di produzione il vuoto centrale è privo di arredi fissi perché il luogo dei percorsi e dei flussi, e funzionale allo spostamento di materiali, merci, componenti, cavalli o carri.
Non è un caso infatti che al piano terra questa superficie centrale sia destinata, nella prima corte, a parcheggio dei cinquanta carri di trasporto per i vari materiali, mentre nella seconda a rimessa delle carrozze. Si può immaginare come una superficie così ampia, in cui si trasportassero tra I 12 diversi magazzini così tanti flussi di oggetti, fosse un passaggio contiunuo di persone e carrelli. A questa funzione il suolo assume importanza proprio perché doveva garantire la rapidità di spostamento e quindi una forza di attrito adeguato.
Per concludere, l'edificio SMPF ottocentesco era già uno spazio della compresenza, la macchina e le équipes che la animavano costituivano una vera e propria piccola città in cui interagivano, atelier di falegnami, di fabbri, di sarti, uffici amministrativi, depositi per bare e anche carri funebri e cavalli, e poi depositi ma per dire perfino un barbiere.
Il prosieguo della storia metterà in luce come, le caratteristiche spaziali, distributive e architettoniche originarie dell'edificio siano state valutate idonee, e pertanto conservate e valorizzate, nel processo di riconversione successivo. Intervento che riprenderà quella stessa logica per un istituto, in apparenza molto lontano da quello originario, a scopo artistico e culturale. Ma che si confronterà con questa la storia e soprattutto l'eredità di questo edificio: un'architettura che deve rispondere ad una domanda urbana imprecisa ma molto variegata.



3.2 LA RICONVERSIONE A CENTRO CULTURALE: PROCESSO, PROGRAMMA E PROGETTO

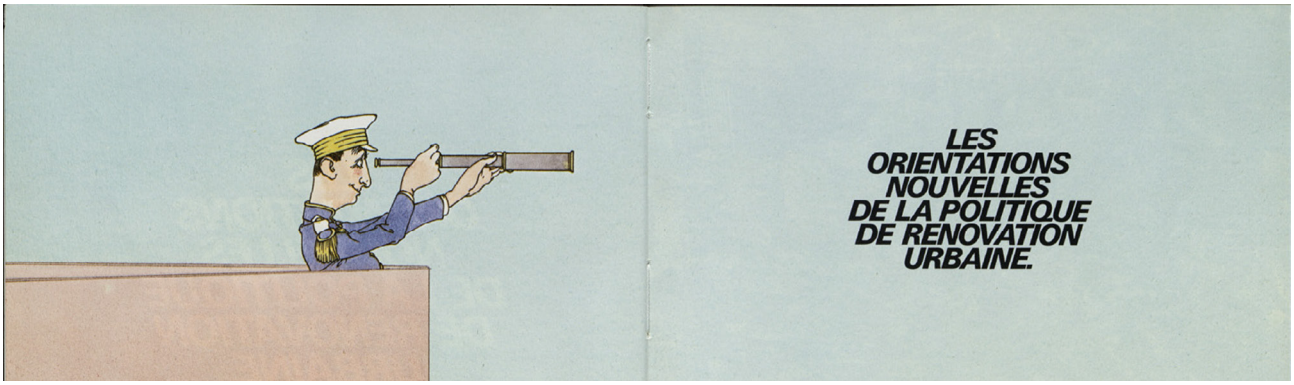
3.2.1 Una dotazione per il XIX arrondissement

3.2.1.1 La politica urbana per il nord-est

Durante il XX secolo la produzione industriale si reduce e la città avvia il processo di riassorbimento delle aree industriali, nel documento «*Plan-programme de l'Est parisien*»[1] viene presentata l'urgenza espressa già dalla fine degli anni '70 di dover intervenire sulla zona est di Parigi riconosciuta come una zona urbana debole in quanto una periferia all'interno della città. Nonostante ciò è anche considerata una risorsa di sviluppo per la capitale in essendo soggetta ad un grande processo di deindustrializzazione, questo l'ha resa oggetto di una politica finalizzata alla riqualificazione urbana.
Un programma ambizioso il cui l'obiettivo era di integrare le due parti della città e riconnetterle in termini infrastrutturali, ma anche sociali e culturali.
Gli assi del *Plan-programme* erano legati allo sviluppo di spazi pubblici, *équipements public*, alloggi e attività con cui prevedere lo sviluppo di nuovi quartieri e il miglioramento delle condizioni abitative.
Inoltre al fine di modificare l'immagine negativa di questa area agli occhi dell'intera città, si pianificò uno sviluppo improntato sulla realizzazione di *équipements public* di vicinato e a scopo culturale, scolastico, sportivo, sociale e sanitario. In questo programma rientrava tra i macro obiettivi anche la creazione di nuovi poli attrattivi e la riabilitazione di edifici di pregio architettonico, testimonianze della storia del quartiere.
Il programma prevedeva inoltre la realizzazione dell'intervento de La Villette, in linea con un altro obiettivo quello della realizzazione di nuovi atelier per artisti e aumentare l'offerta culturale del contesto.
Bisogna far notare che, nonostante nel programma non ci sia alcun riferimento al riutilizzo dell'edificio delle Pompe Funebri, infatti non c'è alcuna traccia dello stesso negli elaborati del programma di intervento, va però tenuto in considerazione che il *Plan-programme* costituisce il quadro tematico a cui l'intervento di riabilitazione architettonica fa indirettamente riferimento e da cui è inevitabilmente ispirato.
Pochi decenni dopo, nel periodo 2000-2006 il programma del *Contrat de ville* censisce e circoscrive le geografie prioritarie della città nel quale viene inserito anche l'intorno urbano del S.M.P.F.
In termini attuativi però, è l'azione programmatica del *Contrat urbain de cohésion sociale* (CUCS), inquadrato nel periodo 2007-2014, in cui viene individuato il quartiere di Flandre come una delle quattordici aree su cui attivare dei progetti e in cui è riportato l'intervento dell'*Implantation du Cent quatre, lieu de création artistique*.
A questo quadro va aggiunta la produzione artistica e culturale che si consuma nelle sue varianti effimere contestualizzate nell'urbanesimo temporaneo (eventi, intrattenimenti ecc) e alla produzione culturale ed economica agita dalla creative class.

1 PLAN-PROGRAMME, Ville de Paris Direction de l'Aménagement Urbain Plan-programme de L'Est de Paris Communication au conseil de Paris. 28 Novembre 1983

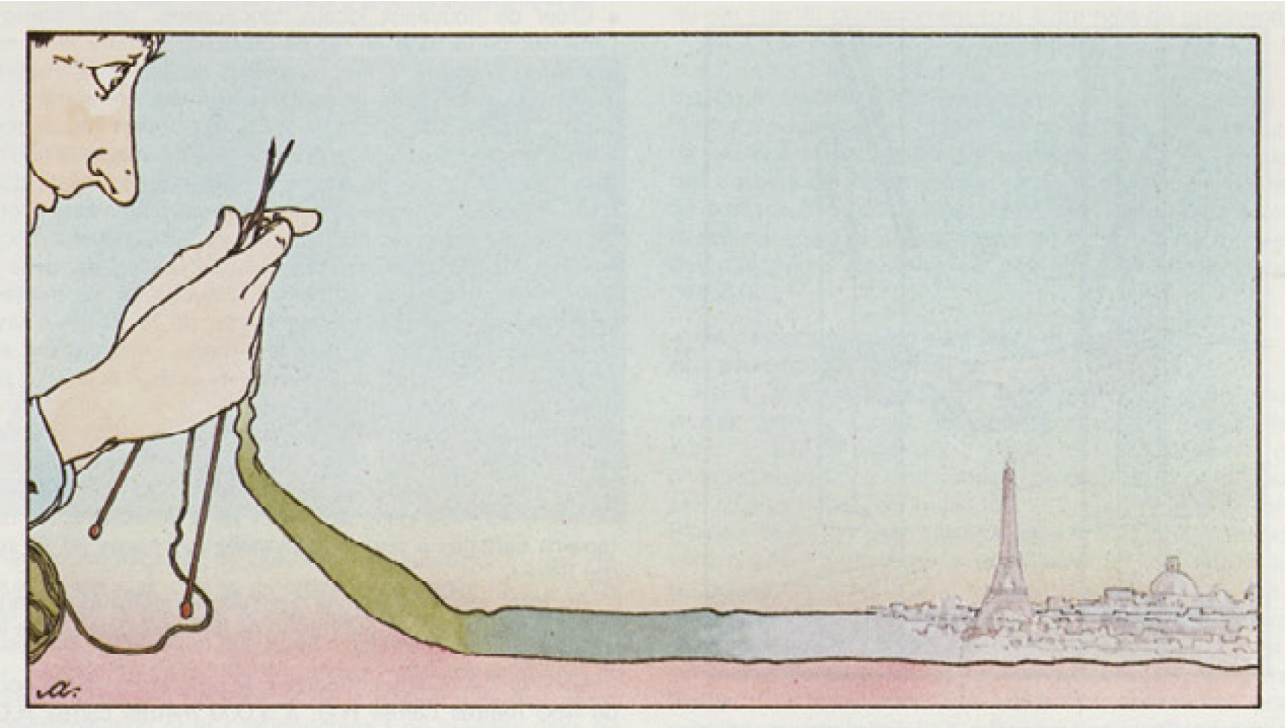
PARIS PROJET
numéro 27.28
L'AMÉNAGEMENT
DE L'EST DE PARIS



3.2.1.2 Obiettivi generali

L'esperienza delle Pompe Funebri lascia in eredità al XIX arrondissement un immobile di grande valore, del quale «l'ampiezza degli spazi, l'architettura notevole delle grandi *halles*, tutto giustifica di conservare, mettere a valore, restaurare e utilizzare al meglio questo edificio senza snaturarlo»[2].
In linea con il vincolo patrimoniale, la definizione della strategia migliore con cui restituire l'edificio alla città ha richiesto una fase istruttoria con cui l'amministrazione comunale potesse vagliare le due principali ipotesi: un équipements public o un intervento a scopo commerciale da parte di promotori privati. Furono effettuati degli studi di fattibilità svolti dalla *Direction du Patrimoine et de l'Architecture* e da attori privati, con cui venne indagata la concretezza dei nuovi usi ipotizzati. Nonostante le perplessità suscitate dalla quantificazione delle premesse e scongiurando la possibilità di lasciare tale occasione nelle

2 Dal Rapport d'etap dell' APUR, 2000:1



mani di privati, la *Direction des Affaires Culturelles* dichiara l'intenzione di utilizzare l'intervento di riuso per la creazione di «*un lieu de production, de création et de répétition de manifestations et spectacles artistiques et culturels*»[3].
L'11 Maggio 1999 la città di Parigi avvia lo studio di riabilitazione e riuso, in dialogo con il *Conseil Régional de l'Ile de France et de l'Etat*, il progetto viene inserito nel piano *Etat - Région Ile de France 2000-2006* ricevendo un finanziamento dedicato di 36 milioni di euro.
Il rapporto dell'APUR[4] sintetizza gli obiettivi con cui viene riconosciuto il supporto economico e prevede da un lato l'intervento immediato sull'edificio prevedendo il consolidamento dei volumi delle grandi *halles* in modo da interrompere il processo di degrado; e dall'altro lato viene esplicitata l'intenzione di finalizzare l'intervento al miglioramento del quartiere. Infatti il settore ovest del XIX arrondissement in quanto quartiere essenzialmente popolare non era per nulla attrattivo, sul piano lavorativo e culturale, per gli abitanti del resto della città. L'intervento di riabilitazione doveva mirare anche alla realizzazione di un luogo che potesse essere riconosciuto, attrattivo e fruito dagli abitanti del quartiere e dalla città intera, rappresentando un elemento di valorizzazione dagli effetti favorevoli sulla vita del quartiere.
Pertanto le azioni individuate miravano alla conservazione del ruolo di luogo di lavoro con cui attirare una nuova popolazione di utenti permanenti nell'edificio, all'esercizio di formazione e di svolgimento di manifestazioni e spettacoli con cui sopperire alla carenza e richiesta di superfici attrezzate della città, e allo sviluppo di un programma culturale che non si ponesse in concorrenza con i due grandi centri di attrazione vicini[5] e le sale da spettacolo di Parigi.
In sintesi il programma si poneva l'obiettivo di realizzare un intervento che potesse essere complementare e vivere in sinergia con gli altri istituti culturali della città, ma al tempo stesso svolgere un servizio di valorizzazione per il quartiere.

3 Ibidem, p.5
4 Ibidem
5 Il *Parc* e il *Bassin de la Villette.*

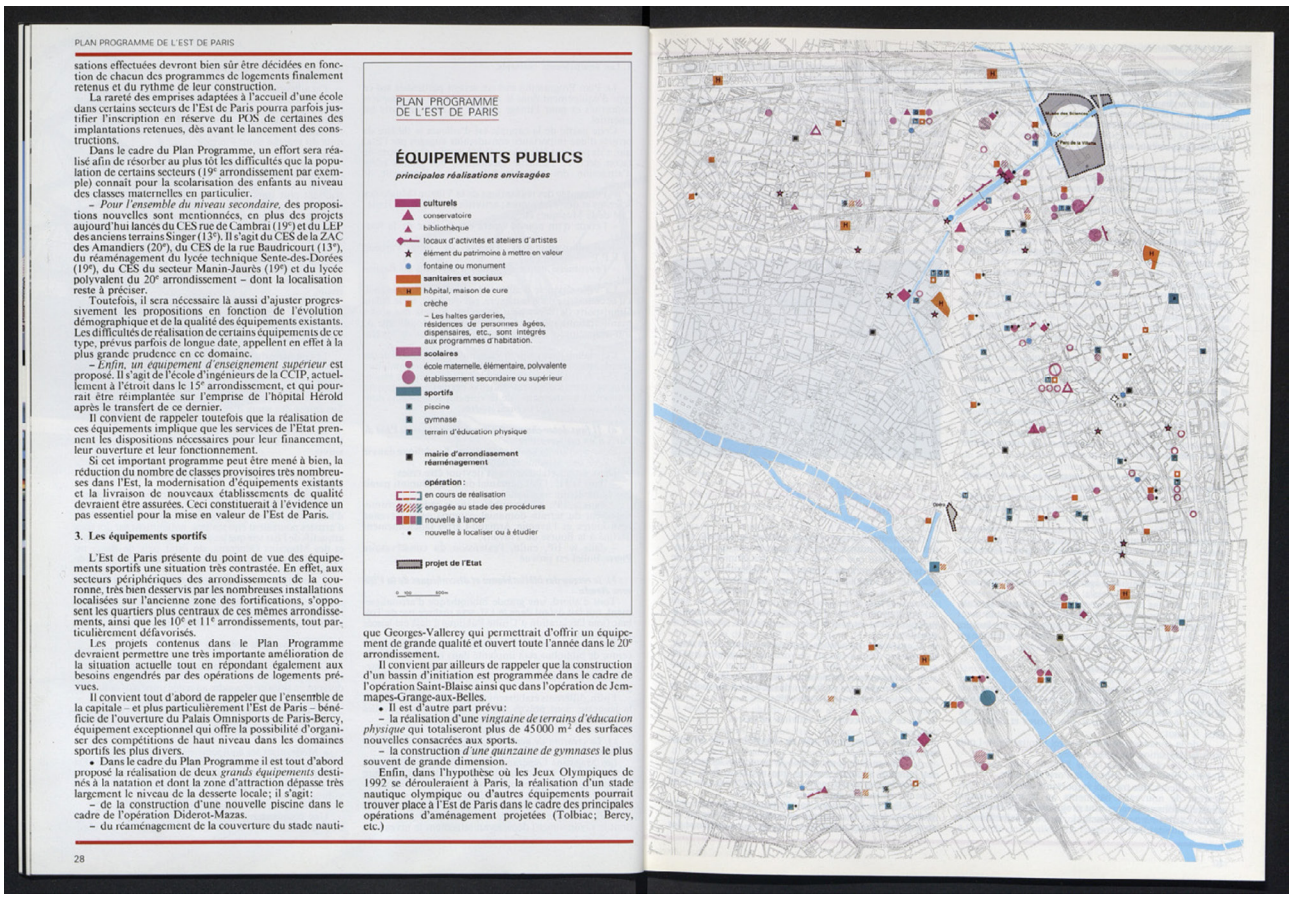
3.2.1.3 La fattibilità economica, gestionale e funzionale

Il perseguimento degli obiettivi richiese la definizione, seppur preliminare, di strategie di azione finalizzate a preservare l'intervento dal rischio di insuccesso, rischio che emerge in diverse occasioni dagli studi di fattibilità.
Al fine di delineare le prime tracce per la riconversione, furono sollecitati e coinvolti diversi operatori al fine di prefigurare un programma di riuso e valutare l'idoneità tra uso e caratteristiche dell'immobile, ipotizzare un concorso di progettazione architettonica e realizzare ipotesi valide per il sistema di gestione[6] in modo da poter garantire il ritorno dell'intervento nei termini temporali ipotizzati. I punti erano immaginati in modo tale che potessero essere complementari tra loro.
Il programma di riconversione, corredato da una preliminare previsione di finanziamento, viene redatto a seguito di diversi studi di fattibilità sia pubblici che privati[7] in entrambi i casi furono indagati il fabbisogno di locali adibiti a studi e sale di ripetizione[8], lo studio sui prezzi degli affitti delle stesse a Parigi[9].
Un programma di atelier di lavoro e sale di ripetizione per i professionisti del teatro, della danza e della musica risultò potersi adattare bene alla riqualificazione dell'immobile.
Oltre agli aspetti prestazionali, nel 1998, l'APUR[10] incaricò la società *Capitale et développements* di prefigurare i costi dell'intervento architettonico, lo studio redatto mette in luce tra le priorità di intervento le operazioni dispendiose[11] di ripristino della copertura e dell'involucro esterno, a cui andava affiancato un lavoro più puntuale sulla distribuzione interna[12]; i costi dei lavori indicarono una previsione di ritorno dell'investimento molto alta.

6 Dispositif de gestion.
7 Lo studio di *Capitales et Développements.* Studi di fattibilità effettuati su iniziativa di potenziali interessati privati.
8 *Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris*
9 Condotto dall'APUR.
10 Acronimo *Atelier parisien urbanisme.*
11 Con una previsione di spesa di circa 40 milioni di franchi.
12 Veniva indicato che qui viene consigliata di tenere il più bassa possibile

Infatti le conclusioni a monte degli studi effettuati espressero forti perplessità sulla fattibilità economica dell'intervento per via dei lavori di ristrutturazioni ipotizzati per cui venne stimanto un ritorno dell'investimento superiore ai 10 anni.
Nonostante l'attrattività della qualità architettonica e dell'ampiezza del complesso, i costi previsti per i lavori richiesero uno studio approfondito per la definizione di un programma gestionale e per la messa in opera complessiva dell'intervento per il quale risultò indispensabile il coinvolgimento di sovvenzioni private.
La gestione dell'istituto doveva essere immaginata una gestione unitaria, con un pilotaggio del settore pubblico e il coinvolgimento di una gestione esterna.

Furono vagliate due modalità, la *Concession d'occupation domaniale* e la *Délégation de Service Public*.
La *Concession d'occupation domaniale* prevedeva l'individuazione di un soggetto privato che prendesse in gestione lo spazio, riqualificato nelle parti strutturali dell'edificio da una sovvenzione della città di Parigi. In questo modo, senza che venisse stipulato alcun partenariato con la città, si garantiva al gestore la libertà di stabilire prezzi e programma dietro verifica pubblica sull'utilizzo reale degli spazi. Questa soluzione venne scartata perché di fatto non garantiva alla città un controllo reale mettendo a richio l'intera operazione.



PLAN PROGRAMME DE L'EST DE PARIS

sations effectuées devront bien sûr être décidées en fonction de chacun des programmes de logements finalement retenus et du rythme de leur construction.

La rareté des emprises adaptées à l'accueil d'une école dans certains secteurs de l'Est de Paris pourra parfois justifier l'inscription en réserve du POS de certaines des implantations retenues, dès avant le lancement des constructions.

Dans le cadre du Plan Programme, un effort sera réalisé afin de résorber au plus tôt les difficultés que la population de certains secteurs (19e arrondissement par exemple) connaît pour la scolarisation des enfants au niveau des classes maternelles en particulier.

– *Pour l'ensemble du niveau secondaire*, des propositions nouvelles sont mentionnées, en plus des projets aujourd'hui lancés du CES rue de Cambrai (19e) et du LEP des anciens terrains Singer (13e). Il s'agit du CES de la ZAC des Amandiers (20e), du CES de la rue Baudricourt (13e), du réaménagement du lycée technique Sente-des-Dorées (19e), du CES du secteur Manin-Jaurès (19e) et du lycée polyvalent du 20e arrondissement – dont la localisation reste à préciser.

Toutefois, il sera nécessaire là aussi d'ajuster progressivement les propositions en fonction de l'évolution démographique et de la qualité des équipements existants. Les difficultés de réalisation de certains équipements de ce type, prévus parfois de longue date, appellent en effet à la plus grande prudence en ce domaine.

– *Enfin, un équipement d'enseignement supérieur* est proposé. Il s'agit de l'école d'ingénieurs de la CCIP, actuellement à l'étroit dans le 15e arrondissement, et qui pourrait être réimplantée sur l'emprise de l'hôpital Hérold après le transfert de ce dernier.

Il convient de rappeler toutefois que la réalisation de ces équipements implique que les services de l'Etat prennent les dispositions nécessaires pour leur financement, leur ouverture et leur fonctionnement.

Si cet important programme peut être mené à bien, la réduction du nombre de classes provisoires très nombreuses dans l'Est, la modernisation d'équipements existants et la livraison de nouveaux établissements de qualité devraient être assurées. Ceci constituerait à l'évidence un pas essentiel pour la mise en valeur de l'Est de Paris.

3. Les équipements sportifs

L'Est de Paris présente du point de vue des équipements sportifs une situation très contrastée. En effet, aux secteurs périphériques des arrondissements de la couronne, très bien desservis par les nombreuses installations localisées sur l'ancienne zone des fortifications, s'opposent les quartiers plus centraux de ces mêmes arrondissements, ainsi que les 10e et 11e arrondissements, tout particulièrement défavorisés.

Les projets contenus dans le Plan Programme devraient permettre une très importante amélioration de la situation actuelle tout en répondant également aux besoins engendrés par des opérations de logements prévues.

Il convient tout d'abord de rappeler que l'ensemble de la capitale – et plus particulièrement l'Est de Paris – bénéficie de l'ouverture du Palais Omnisports de Paris-Bercy, équipement exceptionnel qui offre la possibilité d'organiser des compétitions de haut niveau dans les domaines sportifs les plus divers.

• Dans le cadre du Plan Programme il est tout d'abord proposé la réalisation de deux *grands équipements* destinés à la natation et dont la zone d'attraction dépasse très largement le niveau de la desserte locale; il s'agit:

– de la construction d'une nouvelle piscine dans le cadre de l'opération Diderot-Mazas.

– du réaménagement de la couverture du stade nautique Georges-Vallerey qui permettrait d'offrir un équipement de grande qualité et ouvert toute l'année dans le 20e arrondissement.

Il convient par ailleurs de rappeler que la construction d'un bassin d'initiation est programmée dans le cadre de l'opération Saint-Blaise ainsi que dans l'opération de Jemmapes-Grange-aux-Belles.

• Il est d'autre part prévu:

– la réalisation d'une *vingtaine de terrains d'éducation physique* qui totaliseront plus de 45 000 m² des surfaces nouvelles consacrées aux sports.

– la construction *d'une quinzaine de gymnases* le plus souvent de grande dimension.

Enfin, dans l'hypothèse où les Jeux Olympiques de 1992 se dérouleraient à Paris, la réalisation d'un stade nautique olympique ou d'autres équipements pourrait trouver place à l'Est de Paris dans le cadre des principales opérations d'aménagement projetées (Tolbiac; Bercy, etc.)

28

PLAN PROGRAMME DE L'EST DE PARIS

ÉQUIPEMENTS PUBLICS

principales réalisations envisagées

culturels
conservatoire
bibliothèque
locaux d'activités et ateliers d'artistes
élément du patrimoine à mettre en valeur
fontaine ou monument

sanitaires et sociaux
hôpital, maison de cure
crèche
– Les haltes garderies, résidences de personnes âgées, dispensaires, etc., sont intégrés aux programmes d'habitation.

scolaires
école maternelle, élémentaire, polyvalente
établissement secondaire ou supérieur

sportifs
piscine
gymnase
terrain d'éducation physique

mairie d'arrondissement réaménagement

opération :
en cours de réalisation
engagée au stade des procédures
nouvelle à lancer
nouvelle à localiser ou à étudier

projet de l'Etat

La formula DSP (*Délégation de Service Public*[13]) invece prevedeva la stipula di una precisa convenzione tra la città, che risultava partner insieme al gestore, e insieme venivano fissati i termini dell'exploitation dei locali. Questa seconda modalità appare essere la più appropriata per ridurre il rischio dell'intervento, e garantire una maggiore diversità di utilizzi e l'apertura al quartiere.

3.2.2— —
Una procedura integrata

«**Avevano tre mesi per fare un programma di architettura e non sapevano come farlo, avevano capito che potevo essere capace di organizzare una dinamica di riflessione per gli architetti ed è questo quello che ho fatto. Ho organizzato una serie di seminari a cui ho fatto venire tutti gli esperti possibili intorno alle tematiche. [...] Venne il responsabile dell'ufficio del tempo per raccontare quali fossero gli usi che si facevano di notte, le persone dell'ufficio dell'urbanistica vennero a raccontarci cosa stesse succedendo nel nord-est parigino, al fine che gli architetti ascoltassero tutto ciò.**

[...] Alle riunioni c'erano circa 40 persone ed erano dei seminari che duravano 2 giorni e ne abbiamo fatti 7. Ad esempio abbiamo parlato degli incubatori di impresa, e siamo andati a vedere tutti gli incubatori presenti a Parigi. Siamo andati a vederli. Avevamo un'équipe de pilotage in cui ogni membro apparteneva ad una disciplina diversa, feci seguire l'esperienza da Alessia De Biase, da un altro antropologo e anche da un'altra persona che conosceva tutte le esperienze associative più sconosciute. Per poter sapere quali fossero le attività culturali svolte dalle associazioni ne abbiamo reperite 80 che potevano diventare partner per il progetto del 104...»

Ricardo Basualdo, 03 Gennaio 2017

Nel mandato da sindaco, Bertrand Delanoë aveva espresso l'intenzione di favorire la realizzazione di luoghi di produzione legati all'arte e alla cultura, e con il progetto del 104 la città di Parigi aspirava a realizzare un «*outil de la politique publique*»[14] capace di attivare un processo di «*fabrication de la ville*»[15] proprio attraverso l'arte e la cultura.
Le ambizioni politiche, la contraddittorietà delle richieste della città e i vincoli emersi dagli studi di fattibilità inquadrano l'intervento come una sfida difficile. Con queste premesse va considerata opportuna e strategica l'applicazione della procedura *marché de definition* per guidare I processi di trasformazione urbana definendo contemporaneamente e collettivamente programma funzionale e progetto architettonico.
Questa scelta fu coraggiosa perché per l'edificio delle pompe funebri la procedura fu applicata per la prima volta su un'area all'interno di Parigi e per un intervento a scala architettonica.
Nell'ottobre del 2002 venne costituita un'équipe che raccoglieva intorno allo stesso tavolo funzionari pubblici, architetti, programmisti, tecnici e specialisti di diverse discipline artistiche. Il pilotaggio del processo integrato fu affidato a Ricardo Basualdo, autore intellettuale del progetto artistico e culturale che organizzò 7 ateliers utili a chiarire le esigenze dell'intervento, consentendo di arricchire le riflessioni sul lavoro, ma anche alla conoscenza in profondità del territorio nel quale si inseriva. Proprio la volontà di radicare l'istituto sul territorio, e in linea con la procedura, fu commissionato uno studio antropologico sul quartiere al LAA [Laboratoire Architecture

13 DSP) est une notion juridique qui recouvre l'ensemble des contrats par lesquels une personne morale de droit public soumise au code général des collectivités territoriales confie la gestion d'un service public dont elle a la responsabilité à un opérateur économique dont la rémunération est substantiellement liée au résultat d'exploitation du service https://fr.wikipedia.org/wiki/Délégation_de_service_public

14 Dichiarazione di Christof Girard in una conferenza pubblica ottobre 2008
15 Ibidem

et Anthropologie] al fine di far emergere le criticità e le potenzialità e integrarle nell'intervento.
La conclusione di questa fase prevedeva la definizione del programma-progetto, a partire dalla quale le tre équipe di architetti avrebbero potuto redarre individualmente la proposta architettonica.

3.2.2.1 Il Marché de definition: dalla città all'edificio

«*Cette procédure, beaucoup plus utilisée en urbanisme qu'en architecture, s'est révélée pertinente sur ce projet. L'aspect très positif, pour nous, responsables d'opération, est d'avoir évité le concours classique qui ne révèle pas nécessairement la pertinence de fond*»[16].

Per altri versi, il 104 rappresenta un esempio importante di ristrutturazione architettonica di un immobile storico perché uno dei più grandi cantieri di questo tipo mai realizzati a Parigi. E proprio la taglia dell'edificio determinerà la procedura dell'intervento, per il quale venne adottato tra il 2002 e il 2004 il *Marché de définition*[17] usato dalla *Direction du patrimoine et de l'architecture de la Ville de Paris* per la prima volta per un intervento realizzato su un edificio all'interno della città di Parigi. Con questo strumento è stata messa in opera una delegazione di architetti ed «è stato possibile realizzare simultaneamente programma e progetto»[18].
Solitamente applicata a interventi su grandi aree urbane, tale prassi fu introdotta per favorire e migliorare lo sviluppo del progetto urbano e, rispetto ad altri strumenti tecnici, prevede una riflessione collettiva, nutrita da competenze tecniche diverse e dal coinvolgimento della cittadinanza. Il risultato è quello di avvicinare le figure della committenza pubblica e le figure tecniche, in particolare i progettisti, e avere in un processo comune la *Maitrise d'ouvrage* e tre équipes di progetto.
«Contrariamente ai concorsi di architettura, questo modo di consultazione non fa seguito ad un programma definito. Esso consente di intraprendere un dialogo con le équipes selezionate per condurre una riflessione nel quadro di un processo iterativo e raffinare progressivamente la definizione del programma»[19]
Nel definire insieme una strategia programmatico-architettonica meglio aderente al contesto, il *marché de definition* si costituisce come un momento laboratoriale in cui entrambe le parti possono mettere in discussione premesse e obiettivi reciproci. Il lavoro così impostato è sinergico, utile a ottenere in parallelo una prefigurazione funzionale e architettonica perché capace di favorire l'individuazione di risposte pertinenti alle questioni specifiche poste dal contesto urbano e dagli obiettivi dell'intervento.
«*L'urbanisme implique en effet plus qu'un dessin formel. Il exige une attitude, une manière de comprendre les sites, leurs problèmes et potentialités, une réactivité et une créativité*»[20], e in questo modo si assicura una garanzia di qualità del progetto urbano perché impone uno sforzo di conoscenza che si trasforma nella capacità del progetto di iscriversi nel processo di sviluppo del tessuto urbano, e divenire un reale supporto alla costruzione sociale.
Solo al termine di tale procedura è prevista l'apertura di un concorso di progettazione architettonica a cui possono partecipare esclusivamente le équipe già coinvolte. Un esempio di applicazione, in linea al filone trattato nella ricerca è *La Belle de Mai* intervento di riabilitazione, a scopo artistico e culturale, della ben nota *friche* industriale di Marsiglia.

16 Martial Braconnier_Direction du patrimoine et de l'architecture de la Ville de Paris. Atelier Novembre, 2008:34
17 DIV Délégation Interministérielle à la Ville, & DGUHC Direction Générale de l'Urbanisme de l'Habitat et de la Contruction. (2002). *Marchés de définition une démarche de projet urbain*. Paris: les éditions de la DIV.
18 Jean-François Danon, secrétaire général adjoint de la Ville de Paris Atelier Novembre, 2008:28
19 ibidem
20 Masboungi, 2010:9

“Avevano tre mesi per fare un programma di architettura e non sapevano come farlo, avevano capito che potevo essere capace di organizzare una dinamica di riflessione per gli architetti ed è questo quello che ho fatto. Ho organizzato una serie di seminari a cui ho fatto venire tutti gli esperti possibili intorno alle tematiche. [...] Venne il responsabile dell’ufficio del tempo per raccontare quali fossero gli usi che si facevano di notte, le persone dell’ufficio dell’urbanistica vennero a raccontarci cosa stesse succedendo nel nord-est parigino, al fine che gli architetti ascoltassero tutto ciò. [...] Alle riunioni c’erano circa 40 persone ed erano dei seminari che duravano 2 giorni e ne abbiamo fatti 7. Ad esempio abbiamo parlato degli incubatori di impresa, e siamo andati a vedere tutti gli incubatori presenti a Parigi. Siamo andati a vederli. Avevamo un’équipe de pilotage in cui ogni membro apparteneva ad una disciplina diversa, feci seguire l’esperienza da Alessia De Biase, da un altro antropologo e anche da un’altra persona che conosceva tutte le esperienze associative più sconosciute. Per poter sapere quali fossero le attività culturali svolte dalle associazioni ne abbiamo reperite 80 che potevano diventare partner per il progetto del 104...”

Ricardo Basualdo, 03 Gennaio 2017

3.2.2.2 Un'indagine antropologica per l'*ancrage urbano*

Nel 2004 il laboratorio di ricerca LAA [Laboratoire Architecture et Anthropologie] del LAVUE[21] restituisce gli esiti della ricerca commissionata dalla *Direction Affaires Culturelle* della *Mairie de Paris* in seno al processo in corso del *marché de definition* per il 104.
L'approccio metodologico del laboratorio, proprio delle scienze sociali, è di tipo qualitativo e prevede indagini applicative sul campo, che nel progetto in questione era l'ambito urbano su cui avrebbe avuto influenza l'intervento previsto, e che i report indicano al plurale come «*les territories du 104*»[22].

Il lavoro dell'équipe di architetti-antropologi ha il merito di aver osservato il territorio nelle sue differenti scale geografiche, socio-culturali e simboliche; e di aver fatto emergere le problematiche significative, ma anche le potenzialità e le dinamiche culturali del quartiere, qualificandole come risorse.
'Problema – Risorsa – Azione – Soluzione', questa è la sequenza con cui è stato inquadrato il lavoro dell'équipe di antropologi-architetti nel processo di definizione del progetto del 104. Questo metodo infatti è stato utile nel presentare un report carico di proposte attuative, identificate in richieste del territorio e per il territorio, che sono state tradotte in azioni possibili. Questo approccio ha permesso

21 LAVUE [Laboratoire, Architecture, Ville, Urbanisme, Environnement] Unità mista di ricerca del Ministero della Cultura francese e riconosciuta dal CNRS come LAVUE UMR 7218 CNRS

22 Come riporta il titolo di uno dei report presentati, se ne riporta il riferimento bibliografico. LAA Laboratoire Architecture Antropologie, Petiteau, J.-Y., & Cherel, E. (2004). *Les territoires du 104. Analyse du projet 104 rue d'Aubervilliers à partir de six itinéraires contrastés*. Paris.

Halle Sud Curial

di innescare un meccanismo di integrazione dinamica e attiva tra l'intervento e il territorio di afferenza. Pertanto se nei risultati il progetto del 104 risulta essere un luogo in continuità e radicato con il suo territorio spaziale, antropologico e culturale, dimostrando un forte *ancrage* urbano, è in gran parte dovuto a questo lavoro capace di definire le questioni e le azioni per costruire, come andremo di seguito a constatare, che gli attribuisce un forte portato sociale.

Un primo sguardo ha mirato alla comprensione e alla descrizione di quei territori di influenza del 104. Localizzato sul confine tra i quartieri XVIII e XIX, che insieme rappresentavano al 2004, e tuttora, un «luogo di forti differenze sociali, nicchia dei rifugiati, spazio di povertà e principale terreno per lo spaccio di droga: un luogo pericoloso e insalubre»[23].

Territori dalla grande diversità culturale e sociale, in cui si potevano contare fino a trenta comunità, che alimentava un fermento urbano, e in parallelo fenomeni clandestini e illegali, comunitarismi, guerre tra gangs ecc. Seppur da un lato era pressante la dimensione di insicurezza e fragilità dall'altro il quartiere inoltre era percepito e vissuto come un «villaggio nella città», ovvero come un luogo tranquillo, a scala umana, caratterizzato da una forte convivialità e dalla presenza di commercio di prossimità, supportata dalla presenza nel quotidiano di azioni di itineranza sul territorio, di circolazione e di passaggio tra i luoghi del quartiere.

Emerge così il quadro di un territorio sfaccettato che tiene insieme una molteplicità di pratiche e azioni culturali. L'alto numero di comunità, molto diverse tra di loro come quella africana e quella ebraica, inserite in un tessuto urbano difficile produceva di fatto delle interazioni limitate e delle «frontiere invisibi-

23 ibidem

Halle centrale Curial, partie ouest,

li»[24] e restituivano al quartiere un carattere di frammentarietà.

È proprio quella varietà sociale che alimenta un forte dinamismo del territorio espresso da istituzioni locali e azioni dal basso. Questa nuvola di attori, agivano con attività atte a coinvolgere gli abitanti e le associazioni locali e per cui mettevano a disposizione degli spazi. In entrambi i casi le azioni risultavano avere un discreto successo per le grandi adesioni alle attività e l'ampia frequentazione degli spazi.

Ad esempio una delle attività più significative, è quella che interviene sul rapporto genitori-figli, promossa da una rete di attori, e che aveva come luogo di ritrovo una rete di biblioteche per i giovani. Tale esperienza, unica in tutta Parigi, dimostra una capacità locale di costruire azioni capaci di mettere in rete le risorse sociali e spaziali già presenti nel contesto.

La frammentarietà, la pluralità di pratiche, la rete di attori e le dinamiche culturali, considerate come effervescenze del territorio e risorse preziose, da mettere in relazione con il 104, il quale deve costruire una propria capacità di tessere relazioni e divenire così luogo di incontro per «*les voisins immédiats*»[25].

«*Médiateur, il est devenu, celui qui 'fait passer' les autres*»[26]

E quindi su come si possa costruire il legame tra arte e territorio su di un luogo dalle 'frontiere invisibili'. Il superamento di queste frontiere può quindi guardare al territorio come un luogo sul quale proiettare un «modello suscettibile capace di esplicitare l'insieme delle azioni e valorizzarle»[27], da questa prospettiva è il 104 doveva aspirare ad diventare «uno spazio che attiri le risorse e sia capace di mobilizzarle e mettere in dialogo l'insieme degli attori»[28]

A supporto di questo asse l'arte viene considerato come uno strumento utile proprio al superamento delle frontiere spaziali e culturali.

Inglobando attori locali, esperienze, e *savoir-faire* si mettono in relazione arte e territorio, agendo alla scala della vita quotidiana.

In ultimo appare rilevante anche il tema della democrazia culturale inteso come dispositivo attraverso il quale far scendere l'arte verso il pubblico e innalzare le pratiche popolari allo stesso livello di legittimità della cultura consolidata.

Infatti le pratiche artistiche già presenti sul territorio possono essere integrate nella programmazione artistica, e così aprirsi alle differenti popolazioni che abitano il quartiere. In questi termini l'arte viene usata come un legante capace di superare le frontiere sociali e culturali, e fare del 104 un luogo aperto che partecipa alla costruzione della città.

L'indagine restituisce la geografia della cultura locale data dalla presenza di iniziative legate alla pratica dell'hip-hop, riconosciuta come cultura urbana e pertanto come pratica da seguire e valorizzare.

La città di Parigi immaginava il 104 come uno spazio chiuso e coperto i cui i volumi fossero distribuiti per attrezzature culturali per gli artisti; attività commerciali sotto forma di eventi, saloni o spazi per la vendita diretta; attività in linea con le necessità degli abitanti del quartiere tra cui furono indicate con un nido infantile e un centro medico sociale.

Infatti gli attori coinvolti nella prefigurazione del progetto erano sollecitati da forti contraddizioni sulla compatibilità tra le attività previste e la componente economico-gestionale per un istituto che si proponeva di far dialogare un soggetto pubblico che sostiene la cultura, un soggetto privato che tragga profitto e una

24 LAA Laboratoire Architecture Anthropologie, & Ralaimongo, F. (2004). *Un itinéraire de proche en proche. Réseaux et dynamiques culturels sur le Nord du XIXe arrondissement.* Paris.
25 ibidem
26 Da LAA les territoires du 104, 2004:11
27 ibidem 2004:9
28 ibidem

serie di attività di prossimità rivolte al sociale.

«*Il apparait vite que la cohabitation de structures ayant des activités spécifiques, soit culturelles, soit commerciales, soit sociales relève d'un art difficile!!!*»

La complessità del programma fa emergere il tema della coabitazione, per la quale è necessaria una formula innovativa pertanto richiede una formula di gestione economica che integri approcci diversi perché sul versante culturale e sociale la città di Parigi dichiara di voler finanziare pubblicamente fino al 70% l'istituto, imponendo che ci sia un contributo esterno programmando attività dal forte ritorno economico o reperendo investimenti privati.

Le attività che si profilano da questo duplice tipo di finanziamento appaiono fortemente in contrasto per la natura economica, infatti la forte perplessità che emerge è proprio l'efficacia di una coabitazione tra elementi in apparenza così lontani fra di loro. Un ulteriore grado di difficoltà che il progetto impone, è di dover garantire una frequentazione ordinaria da parte degli abitanti del quartiere e integrare così il territorio limitrofo.

Ciò richiedeva un «*modèle de juxtaposition*» innovativo che garantisse la compatibilità tra le parti descritte senza però replicare modelli dei servizi culturali già esistenti che richiedono investimenti importanti e le cui ricadute artistiche e culturali erano riservate ad una élite sociale. L'intento del 104 era più ambizioso in quanto inserito in un contesto di differenze culturali doveva poter agire da 'sismografo urbano', e pertanto determinato da ciò che lo attraversa e da ciò che viene prodotto al suo interno: «*un centre d'art vivant est d'abord un lieu de création avant d'être un espace de monstration. Il ne peut trouver sa place dans le quartier que s'il est en résonance avec l'expression même de ceux qui l'habitent*»[29].

29 tr. It «Il centro artistico vivente è prima di tutto un luogo di creazione prima di essere uno spazio di dimostrazione. Può solo trovare il suo posto nel quartiere se risuona con l'espressione stessa di coloro che vivono lì»

«*le projet du 104 sera nécessairement inachevé du fait que le territoire lui même est toujour en projet, en perpétuel divenir*»[30]

Nella conferenza del 28 gennaio 2003 il sindaco Bertrand Delanoë esprime i punti con cui il 104 concorre all'interesse generale, producendo un eco internazionale in quanto luogo di creazione artistica, integrandosi nella vita del quartiere e sollecitare il fermento culturale del nord-est parigino. La singolarità dell'intervento era proprio nella sua predisposizione a far emergere i giovani creativi emergenti, nell'agevolare incontri imprevisti e nel far stabilire legami diretti tra artisti e cittadini consentendo all'istituto di integrarsi nella vita del quartiere.

«*Le visiteur du 104 est-il spectateur ou citoyen?*» [31]

L'obiettivo del 104 era di avvicinare popolazioni diverse mettendo in opera modalità diverse, una di queste è rendere lo spazio centrale un luogo parzialmente commerciale in modo da favorire l'appropriazione del luogo da parte dei suoi utenti. La componente commerciale inoltre riduce l'importanza simbolica delle opere d'arte presenti nel luogo, riducendo di conseguenza l'immagine del 104 come «monumento respingente».

La sfida a cui doveva rispondere l'intervento suggeriva la necessità di adottare un nuovo approccio privilegiando la logica dei dispositivi, e provando a costruire uno specifico che mettesse in relazioni tra le componenti.

«*On répond, par l'échange, aux attentes des uns et des autres au sein d'un vaste espace public bruyant sans doute, mais vivant!!!*»

Il *passage* è sicuramente il riferimento che può servire questo sistema rendendo il 104 un luogo di commercio inteso come luogo di scambio e al tempo stesso uno spazio non

30 Da LAA les territoires du 104, 2004:23
31 ibidem, p.22

convenzionale perchè «*Où est le dispositif qui permettra d'offrir au 104 ce que le rock a donné à Carnaby Street, le rap à Los Angeles ou NY, la techno à Berlin et le City in the move dans les grand sud est asiatique...*»

Il riferimento al *passage* appare risolutivo per molte criticità, l'attraversamento insito in questa tipologia rimanda ad una dinamicità e mescolanza pertinente rispetto alle azioni richieste all'istituto. La stessa giustapposizione rimanda alla circolazione degli spazi aperti, propria anche della dimensione del villaggio e che suggerisce «*sa possible vocation en tant qu'espace public*».

Ma uno spazio pubblico urbano, il passage è una strada ma come rendere un luogo di tale complessità a carattere artistico uno spazio pubblico? La risposta può essere trovata solo in una «*urgente réhabilitation de l'idée d'espace public via la nécessité d'ouverture, de passerelles, de circulation. La rue, les métiers et les commerces sont identifiés comme constitutifs de cet espace public à réinventer*».

3.2.3 — —
Il programma-progetto

3.2.3.1 Arti e Territori

«**è importante partire dalle contraddizioni perché ci rendevamo conto che le opzioni erano tutte insufficienti, dei paradossi.**

Un primo paradosso: una prima intenzione era quella di voler creare un edificio puramente artistico, un ghetto, una fortezza. La città diceva che "mancavano dei metri quadri per gli artisti, quindi si va a donare i 30.000 metri quadri agli artisti" il paradosso era di creare una fortezza che non aveva nulla a che fare con il territorio.

Il secondo paradosso: l'altra intenzione era esattamente agli antipodi della prima, ovvero fare un luogo per attività comuni, ovvero uno spazio in cui si apprendono a fare le cose che poteva essere un pò sullo stile della maison des petits ma anche per i giovani per gli anziani. Un luogo in cui chiunque potesse andare e apprende qualcosa. Ma la città disse che era previsto un investimento talmente elevato che non si poteva fare esclusivamente questo.

Il terzo paradosso: non si potrà mai finanziare interamente il funzionamento di questo edificio perché troppo grande, quindi si dovrà assegnare ad un'agenzia che si occupa di farne una sorta di palazzo delle esposizioni. Allora il problema è che all'epoca nel 2004 tutti gli edifici utilizzati come palazzi di esposizione erano in crisi e chiudevano. Quindi come lanciare un nuovo progetto di 30.000 metri quadrati in un settore d'attività in crisi, in più in un quartiere dove le bande si battevano per la droga? Quindi che significava invitare Gucci&Co in un luogo in cui la metro è troppo lontana, seppur a soli 300 metri?»[32]

Il progetto di riabilitazione, che in questa fase prenderà il nome di 104, doveva essere in grado di generare «*un lieu qui résonne avec les mutations urbaines [...] il y avait une dialectique étroite entre le monde urbain qui se fabriquait et la facon dont les artistes s'inspiraient de ces mutations*»[33].
Proprio su questa intenzionalità Ricardo Basualdo intitola il processo di definizione '*Arte e Terrotorio*', con cui vennero definiti gli assi strategici con cui perseguire l'ambiziosa iniziativa.
Prima di entrare nel merito effettivo delle azioni programmatiche, ci sembra opportuno restituire l'ideologia che ha mosso questo programma-progetto, e che lo ha permeato in tutte le sue fasi.

32 rif. Intervista Basualdo del 03 Gennaio 2017
33 tr.it «un luogo in risonanza con le trasformazioni urbane del Grand Paris [...] c'era una stretta dialettica tra il mondo urbano che veniva creato e il modo in cui gli artisti erano ispirati da queste mutazioni». Atelier Novembre, 2008:31

“è importante partire dalle contraddizioni perché ci rendevamo conto che le opzioni erano tutte insufficienti, dei paradossi.

Un primo paradosso: una prima intenzione era quella di voler creare un edificio puramente artistico, un ghetto, una fortezza. La città diceva che “mancavano dei metri quadri per gli artisti, quindi si va a donare i 30.000 metri quadri agli artisti” il paradosso era di creare una fortezza che non aveva nulla a che fare con il territorio.

Il secondo paradosso: l’altra intenzione era esattamente agli antipodi della prima, ovvero fare un luogo per attività comuni, ovvero uno spazio in cui si apprendono a fare le cose che poteva essere un pò sullo stile della maison des petits ma anche per i giovani per gli anziani. Un luogo in cui chiunque potesse andare e apprende qualcosa. Ma la città disse che era previsto un investimento talmente elevato che non si poteva fare esclusivamente questo.

Il terzo paradosso: non si potrà mai finanziare interamente il funzionamento di questo edificio perché troppo grande, quindi si dovrà assegnare ad un’agenzia che si occupa di farne una sorta di palazzo delle esposizioni. Allora il problema è che all’epoca nel 2004 tutti gli edifici utilizzati come palazzi di esposizione erano in crisi e chiudevano. Quindi come lanciare un nuovo progetto di 30.000 metri quadrati in un settore d’attività in crisi, in più in un quartiere dove le bande si battevano per la droga? Quindi che significava invitare Gucci&Co in un luogo in cui la metro è troppo lontana, seppur a soli 300 metri?”

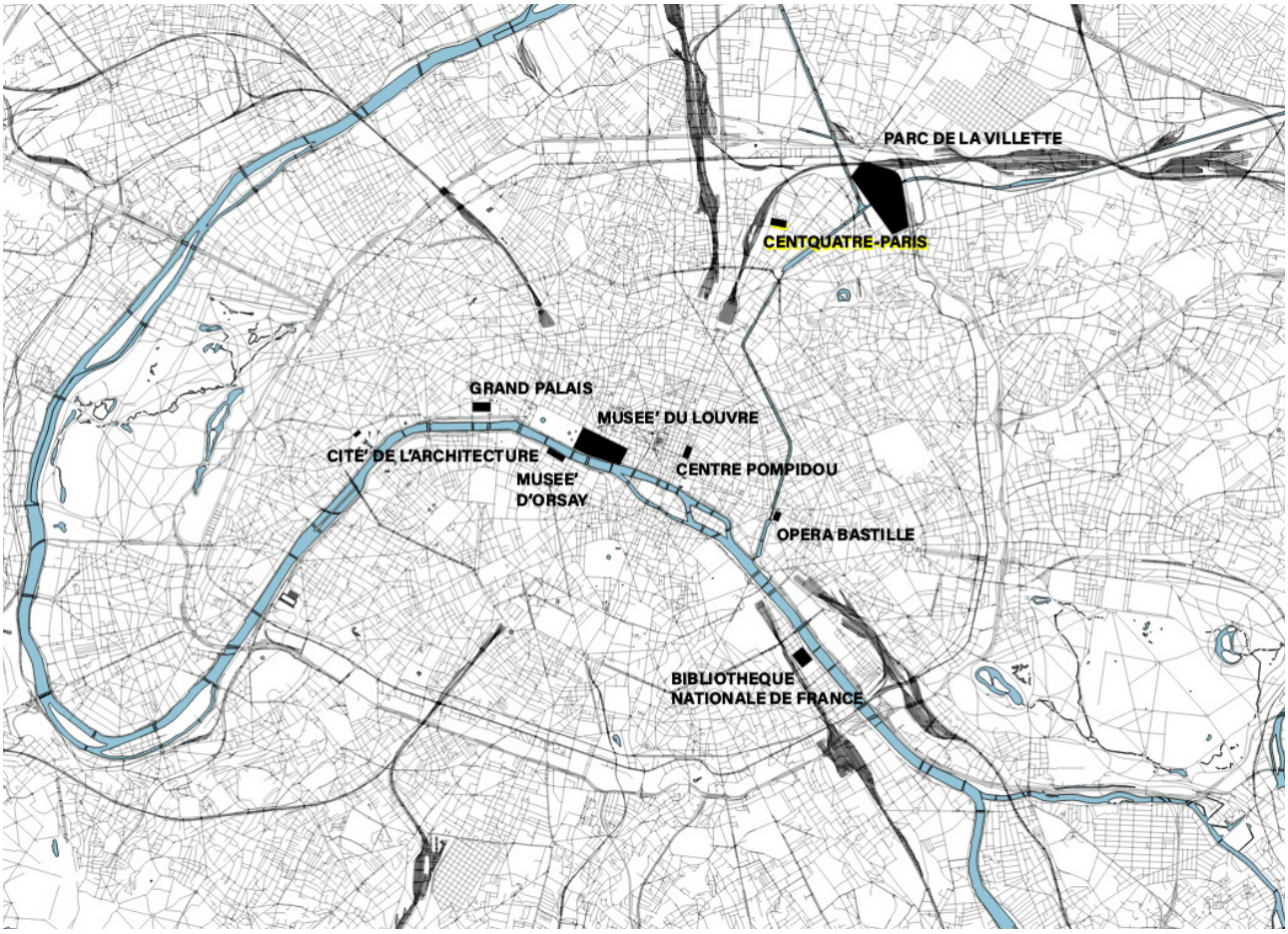
Ricardo Basualdo

«Ovvero io sono partito dall'ipotesi che il 104 poteva essere il luogo dove i modi di vivere potevano essere messi al lavoro per una sperimentazione che permetteva di rinnovare i modi di abitare la città»[34]

La sperimentazione dei nuovi modi di abitare la città poteva avvenire costruendo una 'porosità' tra sistemi fino ad allora separati. Infatti l'idea di base era che il 104 rappresentasse uno strumento per tessere relazioni ad esempio tra scale territoriali diverse, tra pratiche sociali e pratiche artistiche. La messa in comunicazione di elementi solitamente separati aveva l'obiettivo di generare un circuito virtuoso di sperimentazione e sviluppo spontaneo in modo da far emergere forme di innovazione non preventivato e dietro un'etica profonda, basata sul riconoscimento tra soggetti, riconoscimento inteso come apertura all'altro e conseguente capacità di mettersi in causa reciprocamente. Nei fatti l'intenzione era di creare un luogo di interazioni capillari e porose tra le parti in gioco, al fine che l'incontro generasse un cambiamento tra le parti stesse, e da quello far evolvere nuovi processi artistici, sociali e umani.

«[...] io sto parlando di porosità etica, nel senso di fare umanità insieme. Insomma basta settorializzare le competenze, basta settorializzare le persone che sono nel 104 e trasformarle in pubblico. [...] Qui siamo in un quartiere dove ci sono saperi incredibili che vengono da tutte le parti del mondo, perché non creare situazioni con quelli cosiddetti artisti. [...] Ma le migliaia di persone che vivono nel XIX, che non sono stati riconosciuti come artisti, possono

34 da intervista Ricardo Basualdo del 03 Gennaio 2017



loro sperimentare con quelli che dicono di essere artisti? si può sperimentare una dinamica come questa? Nelle arti plastiche qualcuno come James Turrell lavorava alla Nasa prima di diventare artista... Possiamo fare del 104 un luogo dove si sperimentano usi che non sappiamo quali sono?»[35]

L'incontro tra tali principi e la fattibilità dell'intervento viene declinata in tre assi che riportiamo a seguire nel testo.

1) La dimensione artistico-culturale

Il primo, legato alla dimensione artistico-culturale, richiedeva che l'istituto sviluppasse la capacità di favorire un alto livello di pluridisciplinarità culturale e artistica, facendo coabitare tutte le arti favorendo la realizzazione di progetti artistici di diversa natura e dalla durata variabile.
Le riflessioni sul cambio d'uso dell'edificio in un luogo di produzione, di creazione e di svolgimento di eventi e spettacoli artistici e culturali, richiese la quantificazione delle esigenze dei professionisti del teatro della danza e della musica a cui il progetto si rivolge. Tali specialist del settore furono coinvolti nello studio preliminare per definire le superfici, gli spazi, i costi e i tempi impiegati dalle compagnie per la produzione di uno spettacolo, e comprendere quali le condizioni migliori per lo svolgimento del proprio lavoro. Infatti questo processo ha consentito di individuare precisamente le specifiche tecniche che i nuovi locali dovevano garantire in termini prestazionali sul tipo di illuminazione, la superficie e tipo di pavimento, l'altezza degli ambienti, livello di insonorizzazione, tipo di riscaldamento ecc.
La città risultava essere ben dotata di luoghi di diffusione artistica e culturale, ma carente in spazi di lavoro, o di sale prova per il teatro e la danza. E dall'indagine emerse che il 104 avrebbe dovuto offrire degli spazi a costo moderato e delle prestazioni semplici ma adattabili, per i quali gli interventi dovevano offrire una grande flessibilità d'organizzazione degli spazi.
Il primo tracciato di programma funzionale prevedeva una separazione netta tra i locali commerciali e quelli a scopo artistico culturale, e l'attribuzione degli spazi per classi di attività: sale da ripetizione per la danza[36] e il teatro[37], sale di ripetizione di diverse dimensioni per la musica [38], pochi atelier polivalenti[39], altri vani destinati ad attività di scrittura e/o uffici[40], e una zona commerciale[41]
Oltre agli aspetti tecnici legati alle attività artistico-culturali, affiora la necessità del quartiere di conservare le tracce dell'uso e la memoria di questo luogo, anche tramite la distinzione di due tipi di spazio: uno spazio privato o segreto, consacrato al lavoro e alla ricerca degli artisti; e uno spazio pubblico dedicato alla diffusione e all'animazione dell'arte e della cultura, ma al tempo stesso utile alla promozione dell'arte in una forma nuova, tramite la fruizione per un pubblico ristretto del lavoro di ricerca *in progress* dell'artista e lo sviluppo di opere collettive dove più artisti venivano chiamati a lavorare insieme.
Un'altra indicazione fu di mettere *en lien* la fabbrica degli spettacoli e un laboratorio d'innovazione sociale e culturale, in parte perché fortemente sentita l'esigenza di aprire il luogo al suo contesto urbano per cui costruire eventi che coinvolgessero gli abitanti del quartiere, e familiarizzassero un pubblico solitamente

35 da intervista Ricardo Basualdo del 03 Gennaio 2017

36 3 grandi sale di ripetizione di 300mq x 5 m di altezza; 7 studi di taglia media da 120 a 150 mq con 5m di h
37 1 sala da ripetizione di 500 mq con 7 m di altezza; tra 5 e 8 sale di ripetizione tra 100 e 130 mq
38 2 grandi sale di ripetizione per l'orchestra sinfonica di 500mq con almeno 5m di altezza; 2 sale di ripetizioni medie tra 120 e 150 mq con altezza tra i 3,5 e i 4m; 4 piccole sale da ripetizione di 50 mq; tra 6 e 12 studi di musica amplificata di 50 mq; 10 atelier di lavoro per musicisti di 30mq
39 3 grandi studi di 500 mq con 11 m di altezza
40 8 atelier per scrittori tra 20 e 30 mq; delle camere per le compagnie in residenza; degli uffici per le amministrazioni delle compagnie; delle attrezzature comuni, accoglienza e servizi di cui foyer, bar, luoghi di ristorazione; parcheggio
41 può occupare tra i 300 e i 3500 mq (compresi depositi e servizi)

lontano dal panorama culturale e artistico.
A supporto di ciò gli orari di apertura dovevano poter coprire la più ampia finestra temporale possibile, comprendendo i weekend e la notte, e suggerendo la coabitazione di numerose discipline artistiche attraverso la predisposizione di spazi di incontro per gli artisti come sale da riposo, caffetterie, tavoli, divani e parallelamente individuare dei momenti nel programma che consentissero lo scambio e il confronto tra soggetti e competenze diverse.

2) La dimensione territoriale

Il secondo, legato alla dimensione territoriale, intendeva l'istituto come un servizio capace di soddisfare contemporaneamente le esigenze di scale territoriali diverse e con esse tessere forti relazioni; rappresentare un servizio per la vita quotidiana del quartiere e integrarvisi

L'intorno urbano, come illustrato dall'indagine antropologica, era problematico per via della frammentarietà sociale e culturale presente, pertanto le azioni previste erano mirate all'incentivazione della coesione sociale, all'integrazione e al riconoscimento delle culture locali, e alla costruzione di un forte legame tra arte, cultura e territorio. Per soddisfare questi obiettivi, e radicare l'inserimento dell'istituto nei territori di influenza, l'istituto doveva essere concepito come un luogo d'incontro in cui poter accogliere, riconoscere e mostrare le differenze culturali. Questa azione richiedeva il riconoscimento e la mobilitazione delle risorse culturali da cui far emergere le potenzialità come ad esempio la cultura urbana dell'hip pop, l'attività rivolta al miglioramento del rapporto genitori-figli, o la messa a disposizione di spazi per le attività di abitanti e associazioni.

Come luogo d'incontro pertanto il 104 poteva incentivare il superamento delle frontier culturali, tra gli attori presenti sui territori ma anche come luogo di avvicinamento tra l'arte e la popolazione, e la dimensione ritenuta più pertinente fu di iscrivere il progetto nelle forme abitative locali, proprie del villaggio, della circolazione e delle *passerelle,* e fu individuato il *passage* come tipo di spazio urbano di riferimento perché comprendente la dimensione connettiva, commerciale, e quella dello spazio pubblico.
Il 104 doveva essere un istituto di riferimento anche alla scala urbana per la produzione e lo svolgimento di spettacoli, eventi e manifestazioni culturali e artistiche, e inoltre doveva poter essere un elemento di richiamo e di attrazione a scala internazionale.

3) La sostenibilità economica

Infine andava garantita la sostenibilità economica dell'istituto, perciò si immaginò il 104 come un luogo in grado integrare diverse attività economiche e poter 'accogliere tutto' divenendo un importante polo per eventi di varia natura.
Le attività economiche furono pensate a scale territoriali diverse, a scala di quartiere doveva contenere dei servizi commerciali di prossimità e insieme a servizio del quotidiano uso dell'istituto. Furono pertanto previsti servizi di ristorazione come bar, ristoranti, takeaway, e servizi commerciali di prossimità come un piccolo negozio di abbigliamento e, solo inzialmente, una *boulangerie*.
Un altro livello di entrate economico era costituito dal fatto che l'edificio doveva poter ospitare, su richiesta esterna di enti private o pubblici, eventi temporanei di qualsiasi tipo e dimensione. In ultimo anche gli eventi artistici promossi dall'istituto stesso potevano fornire un ulteriore contributo al bilancio complessivo.

«Aperto a tutte le arti, questo spazio comporrà un insieme architettonico inedito dove l'arte sotto tutte le sue forme incontrerà tutti i suoi pubblici. L'ambizione di realizzare un luogo della cultura vivente del XXI secolo, corrispondente a una nuova generazione di istituti artistici e culturali in cui il dialogo tra arte, pratiche culturali e territori deve essere permanente»[42]

3.2.3.2 Il preprogramma, le candidature e il progetto selezionato

Definita la missione dell'istituto, il processo di creazione artistico, i dispositivi giuridico-finanziario, la Maitrise d'Ouvrage ha redatto il pre-programma funzionale in cui definiva le componenti funzionali e culturali, il montaggio dell'operazione e il budget finanziato.
In estrema sintesi erano previsti quattro nodi funzionali:

- Interfaccia urbana per garantire il ruolo di polo per eventi e attività artistiche doveva disporre predisporre gli spazi interni ed esterni per gli eventi, i servizi e gli esercizi commerciali per il pubblico del quartiere
- Spazi di produzione artistica per garantire il ruolo di centro artistico doveva predisporre uffici per l'ideazione, atelier di produzione e spazi di realizzazione e diffusione; oltre alle attività direttamente connesse agli artisti erano previsti a supporto dei servizi mutualizzati e la presenza di un incubatore per imprese rivolte al settore artistico-culturale
- Supporto e risorse per garantire il ruolo di istituto del quartiere doveva poter accogliere gli uffici amministrativi, un centro di risorse, spazi di formazione e spazi terziari condivisi.
- Servizi Generali qui si prevedevano i vani necessari di servizio ai precedenti, quindi uffici tecnici, residenze di artisti, locali di deposito e consegna, locali tecnici, ecc.

Queste le premesse e i vincoli con cui si dava il

42 da DOSSIER DE PRESSE (104,2008:6)

via all'ultima fase del processo e, data la complessità del programma e l'ambizione dell'intervento, la città di Parigi ha raccolto tramite concorso ristretto 8 proposte progettuali.
La selezione intermedia mirava a ridurre a le proposte da cui proposte sarebbe stato selezionato il progetto finale, infatti vennero selezionate tre équipe tra cui tra cui Paul Chemetov nome illustre nel panorama architettonico europeo; lo studio Reichen&Robert autori tra le numerose opere, della riabilitazione del *Pavillon de l'Arsenal* e de *La grande halle de La Villette* e il giovane studio Atelier Novembre con una discreta esperienza nella progettazione di musei e centri culturali.
Nella primavera del 2004 le tre équipe hanno definito e sottoposto alla commissione le proposte[43], e una rapida disamina delle competenze inserite nei raggruppamenti di ogni singola équipe appare quella degli Atelier Novembre la più poliedrica. Infatti, oltre alle competenze necessarie di cui si sono dotate anche le altre équipe, quella degli A.N. privilegia da un lato il rispetto del valore patrimoniale dell'immobile, dall'altro la vocazione artistica per la dimensione che sarà attribuita al progetto all'acustica e alla scenografia.

Atelier Novembre
Programmazione
Discipline Tecniche generaliste
Patrimonio storico
Economia
Acustica
Scenografia
Ingegneria giuridico-economica

Paul Chemetov
Progettazione architettonica
Programmazione
Strutturisti
Impiantisti
Antincendio
Economia
Ingegneria giuridico-economica

Reichen&Robert
Programmazione
Programmazione
Discipline Tecniche generaliste
Ingegneria giuridico-economica

La proposta selezionata fu quella del raggruppamento pilotato da Atelier Novembre per il valore tecnico del programma, del trattamento dell'edificio, dell'inserimento nel contesto urbano, e per la proposta economica e segnalò come punti forti del progetto la piena attraversabilità del sito, l'apertura sul quartiere, la permeabilità visiva
La commissione valutatrice apprezzò infatti la capacità di riprogettare e riprogrammare l'edificio nel rispetto delle caratteristiche spaziali, monumentali e simboliche della preesistenza; e dell' integrazione dell'edificio con il contesto urbano.
La proposta è stata capace di progettare uno spazio in grado di poter offrire il più alto numero di possibilità d'uso nonostante i vincoli legati alla sicurezza e all'accessibilità, e questo grazie alle scelte funzionali atte a garantire la chiarezza dei flussi e la loro differenziazione.

I Dati[44]

2 sale spettacolo da 200 e 400 posti con il loro proprio foyer
4000 m2 di superficie per 20 ateliers di produzione artistica
1500 m2 di uffici per l'amministrazione
1400 m2 di deposito
2900 m2 di locale tecnico
162 posti auto riservati ai professionisti dello spettacolo
700 m2 di incubatore di impresa
500 m2 per le pratiche artistiche amatoriali
1000 m2 di commercio
6000 m2 di spazio per gli eventi
6 alloggi
600 m2 di servizio pubblico

43 Ad eccezione della proposta vincitrice, gli archivi consultati non presentavano le proposte scartate né sono stati reperiti riferimenti sulle stesse, pertanto la valutazione critica sui tre progetti presentati non può essere effettuata.

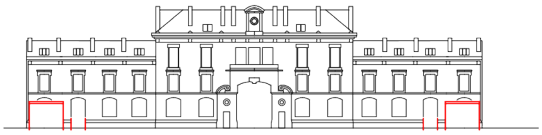
44 Da Conference de presse. Projet de rénovation du 104 (Le104, 2004:10)

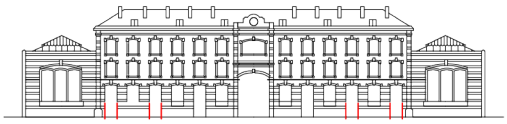
3.2.3.3 L'architettura: spazi a geometria variabile

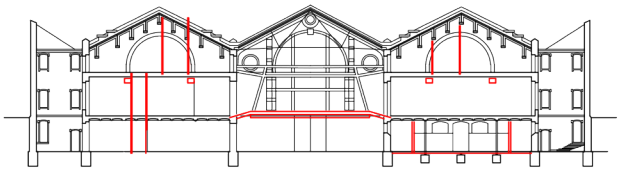
«siamo arrivati a lavorare lo spazio per permettere il cambio di destinazione tra la fabbrica del lutto e un luogo di creazione artistica. C›è una parola che lega le due ed è produzione»[45]

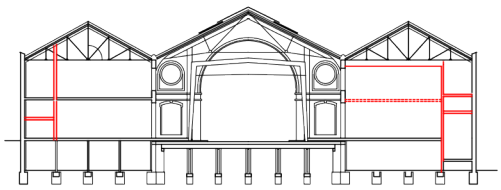
Il progetto architettonico dimostra di saper riconoscere l'eredità dalla preesistenza storica e di metterne in valore la razionalità dell'organizzazione spaziale, la monumentalità dei volumi e la generosità della luce.
Questo approccio è stato applicato a tutte le componenti del progetto, come ad esempio il linguaggio che doveva mettere in dialogo i materiali dominanti pietra e mattoni, con una modernità del trattamento del metallo del legno e del vetro.
Ma a confermare il grande rispetto per l'intelligenza dell'edificio delle pompe funebri è il modo in cui gli architetti hanno tirato fuori il nuovo dal preesistente, riprendendo il ritmo e la trama dell'impianto planimetrico e portando il rigore del suo funzionalismo all'estremo. Infatti, nel porre a confronto le piante del progetto originario e del progetto di ricon-

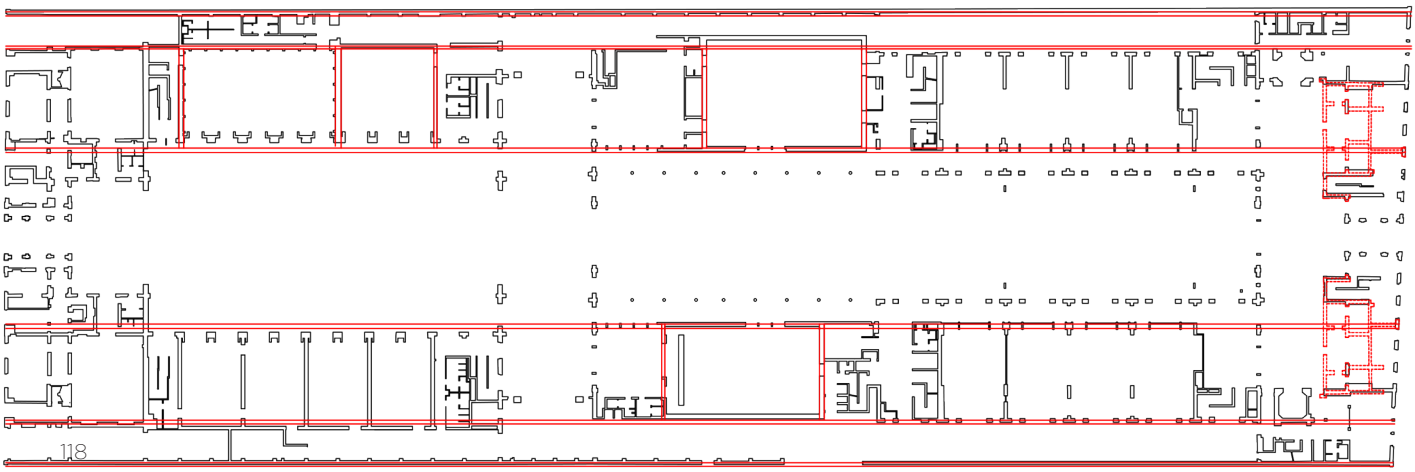
45 Da intervista a Jacques Pajot, Atelier Novembre del 04 Febbraio 2017



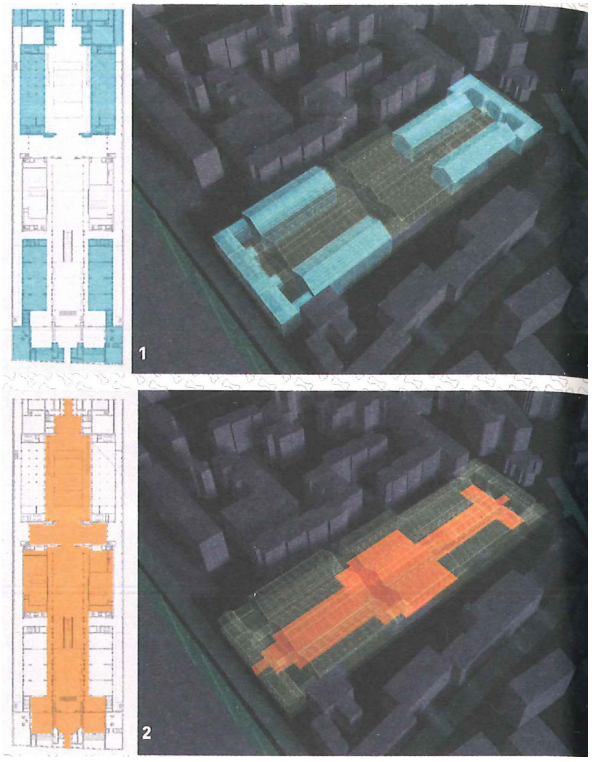






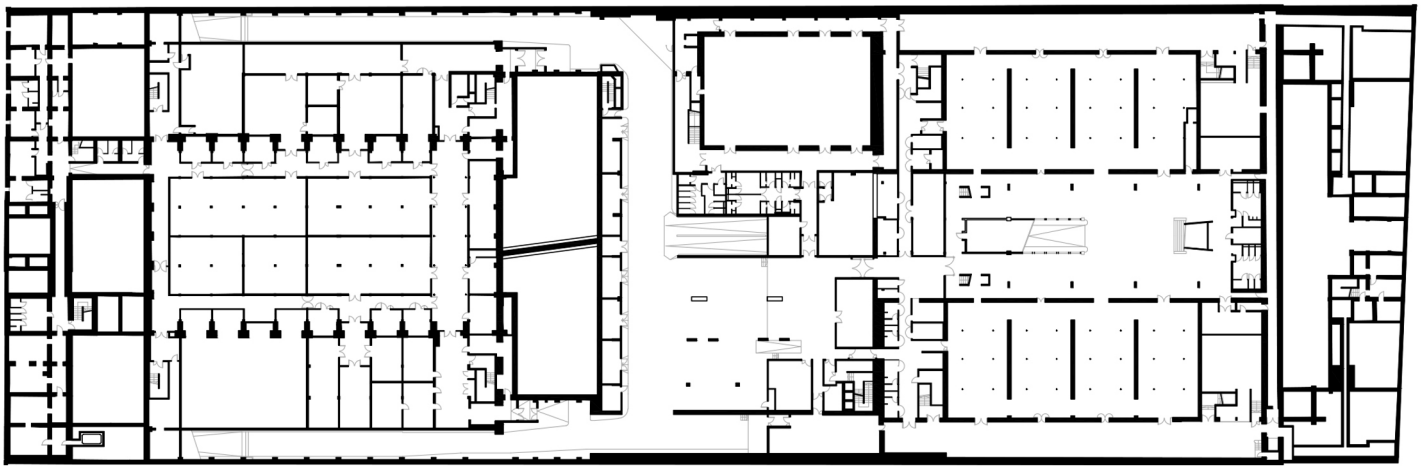


versione si legge chiaramente come l'azione progettuale ha lavorato sia in pianta che in sezione per avere una linearità rigorosa. Infatti in pianta viene rafforzata la navata centrale enfatizzando la prospettiva centrale e l'idea di passage, la stessa cosa accade in sezione per cui si interviene rendendo un unico livello di orizzontalità anche inserendo un solaio sospeso sulla rampa centrale. Come descritto in precedenza, l'edificio originario si presentava come una sequenza di navate tra le quali non vi era una reale continuità, di fatto non era attraversabile, il nuovo intervento ha voluto dare priorità alla continuità spaziale, garantendo la permeabilità più ampia. Infatti, altro gesto in forte continuità con l'edificio precedente, è stato il rafforzamento della porosità urbana, con l'intenzione di mantenere il carattere di edificio concepito come spazio urbano, i vani delle finestre dell'edificio delle pompe funebri vengono portati alla quota del terreno, così da creare dei porticati su entrambi i prospetti su strada.
A superamento del progetto precedente per poter offrire le prestazioni richieste dall'istituto culturale gli architetti hanno rimarcato la distinzione tra spazio pubblico e spazio privato, e ottimizzato l'organizzazione di percorsi differenziati. Le difficoltà con cui si è confrontato l'intervento è stata anche la messa a norma dell'edificio e la progettazione degli impianti.

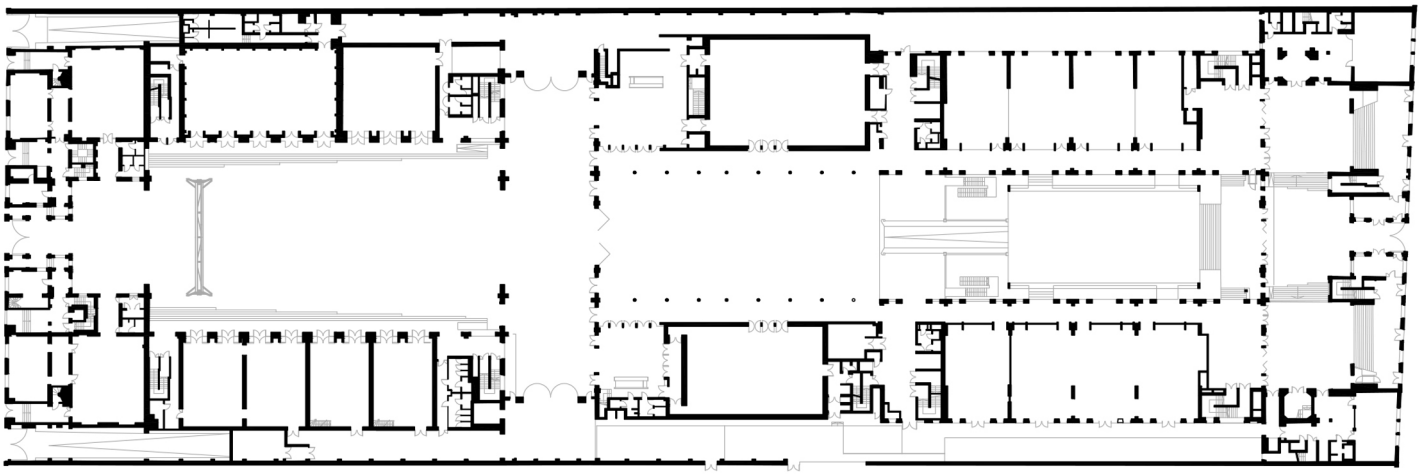


Per rispondere alla *demarche* di 'interfaccia urbana', il nuovo progetto pone come prima azione quella di spostare l'accesso principale da rue d'Aubervilliers, via che costeggia la linea ferroviaria che termina a *gare de l'Est*, sul lato opposto quello su rue Curial strada che si rivolge dichiaratamente sul quartiere.
In questo modo si predispone ad accogliere il quartiere e la città e, oltre all'ingresso reso invitante dalla porosità enunciata l'edificio è predisposto per essere un *passage* con cui è possibile garantire il radicamento al territorio. Infatti il percorso longitudinale garantisce la continuità tra il quartiere e lo spazio interno in cui viene messo in opera del programma.
Le scelte architettoniche riferite all'intorno dimostrano l'intenzione per cui il 104 voleva essere concepito come «*un veritable acteur de dynamisme du quartier*»[46] e pertanto il programma doveva poter accompagnare e accelerare le trasformazioni territoriali presenti nel nord est della capitale, ed esplorare le relazioni tra forme artistiche e quartiere.
A questo proposito va messa in risalto una scelta architettonica, anch'essa in continuità con il preesistente, ovvero di attribuire un rapporto equivalente tra gli spazi serviti e gli spazi serventi. Lo spazio servente altro non è che la navata traversante, un grande vuoto a tutti gli effetti che «*permettent d'en faire un espace public parisien majeur*»[47].
Le scelte progettuali fanno in modo che l'edificio trasformi il suo ventre in uno spazio pubblico ibrido, che però è a tutti gli effetti concepito e realizzato come un luogo di incontro e di coabitazione sia di pubblici che di attività diverse.

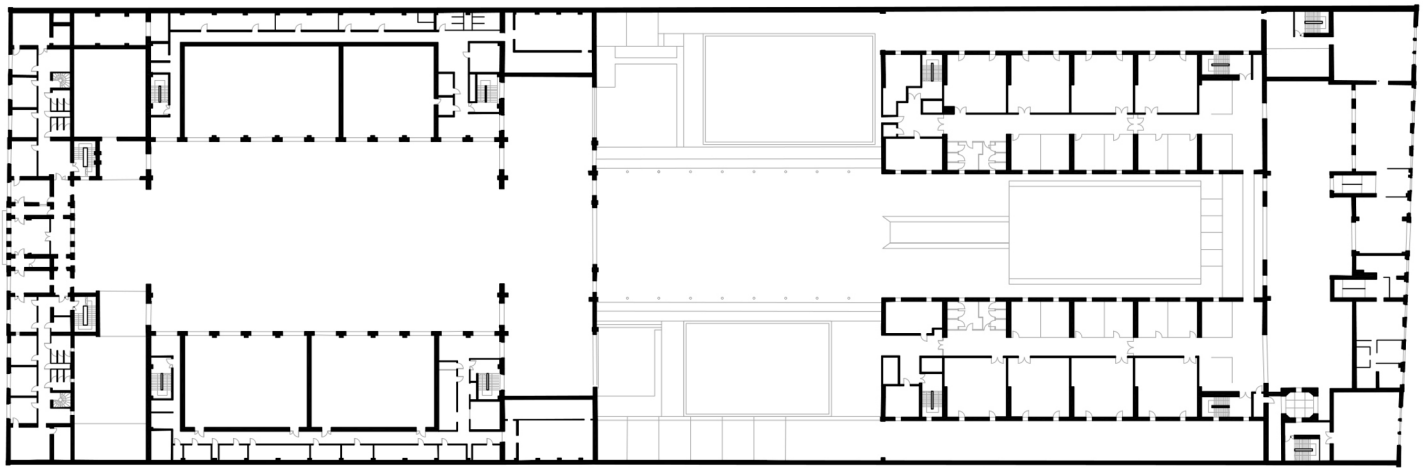
46 Da Conference de presse. Projet de rénovation du 104 (Le104, 2004:20)
47 ibidem, p.46



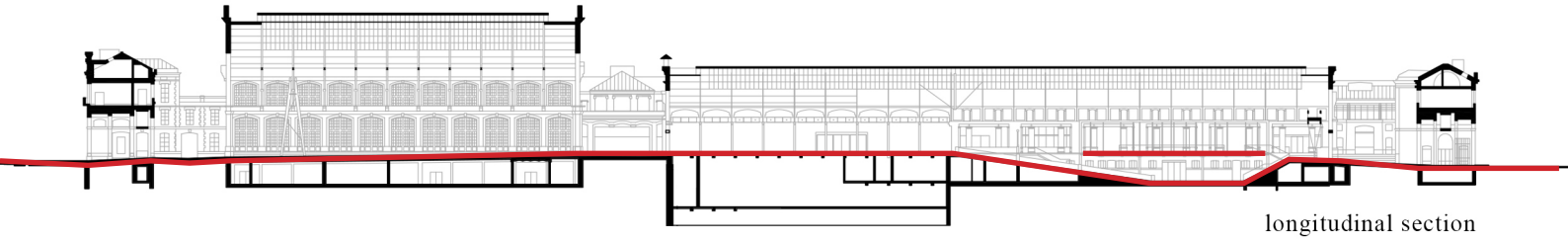
level -1



ground floor



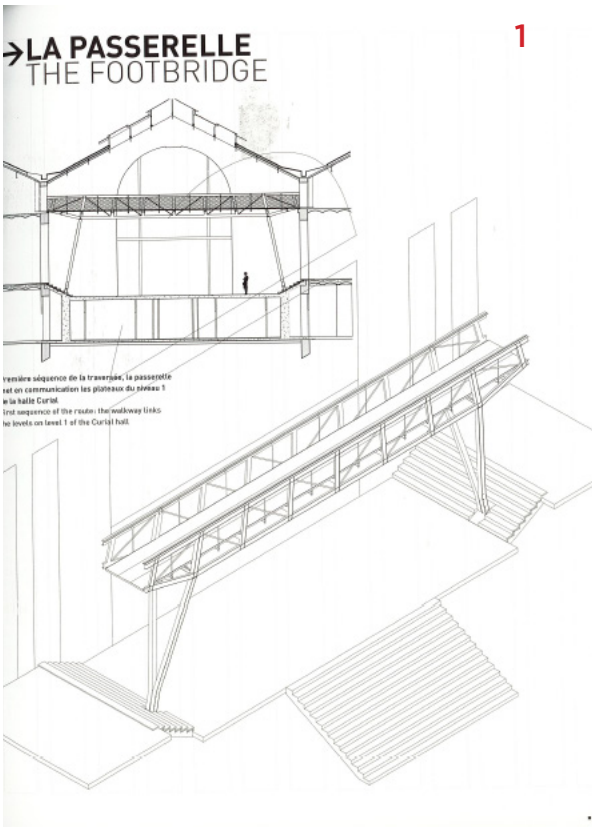
level +1

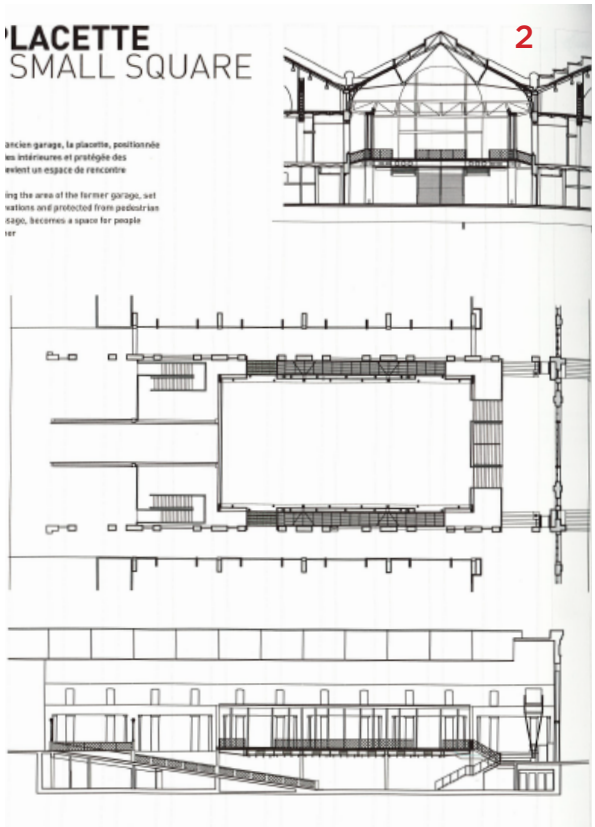


longitudinal section

0 10 30 50m

N

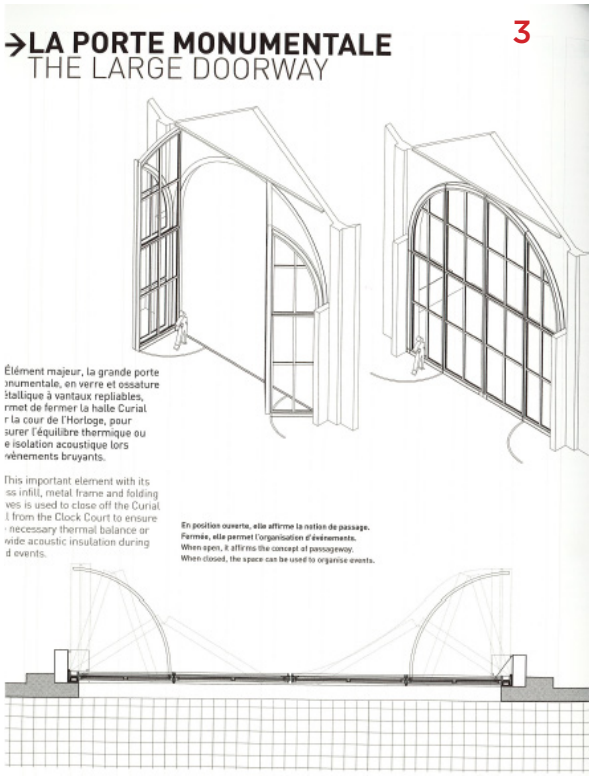


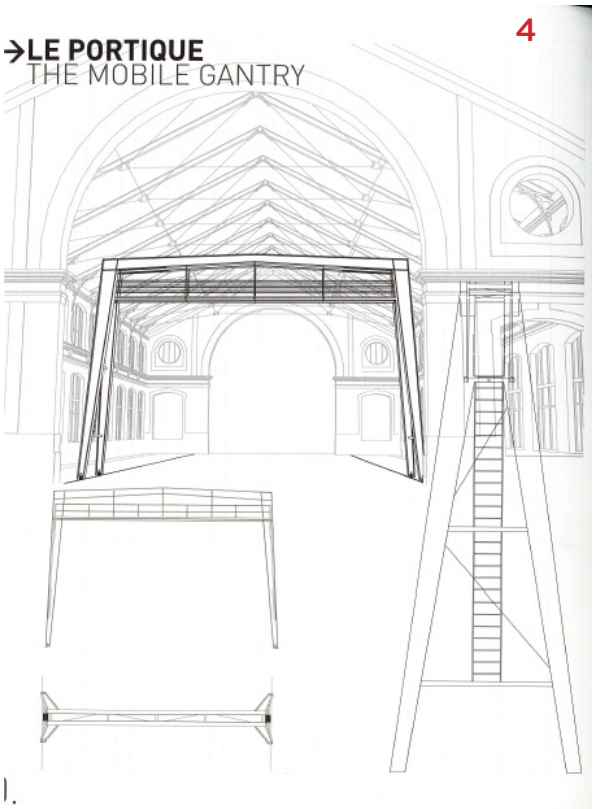


«Le dimensioni degli spazi interni del CENT-QUATRE, di misura comparabile al porticato del Centre Georges Pompidou, alla corte del Palazzo Reale o alla piazza della Repubblica, permette di considerare questo come uno spazio pubblico parigino maggiore. Nel quotidiano, come luogo di eventi artistici, è una sequenza urbana dedicata alle arti viventi esibite. Quasi invisibile dalle strade vicine, chiuso su se stesso, la sua introversione lo rende un mondo da scoprire. Le sequenze che scandiscono la profondità del passage, e percepibile già dalla strada, costituiscono il potere di attrattività del luogo»[48]

Guardando al mero funzionamento dell'edificio come macchina architettonica, le scelte progettuali tendono a produrre degli spazi generici capaci di rispondere alla richiesta polimorfa del programma funzionale. Le caratteristiche che vengono perseguite sono quelle della porosità, della flessibilità e della reversibilità.
Il progetto architettonico assume anche rispetto alla distribuzione dei vani interna lo stesso atteggiamento di apertura che ha con la città, la porosità infatti permea la planimetria in primo luogo grazie alla separazione dei flussi tramite circolazioni dedicate che corrono longitudinalmente alle estremità dello spazio pubblico e dell'edificio. Essendo gli ambienti contenuti tra le due circolazioni gli architetti hanno intenzionalmente garantito diversi accessi alle sale, aumentando le possibilità di interazione tra i differenti settori dell'edificio, tra gli ambienti e pertanto tra le differenti attività.
La circolazione pubblica è quella che vede una separazione leggera con lo spazio pubblico al quale è posta lateralmente con due corridoi, la seconda quella di servizio è stata iscritta sui condotti laterali dell'edificio, storicamente usati come depositi, vani tecnici o di sicurezza. Tale soluzione consente anche di tenere separati i flussi di utenza dell'istituto, da un lato, nel caso dello spazio pubblico, la circolazione è integrata nella navata centrale che crea lo

48 ibidem, p.50


→LA PORTE MONUMENTALE
THE LARGE DOORWAY
3
Élément majeur, la grande porte
numentale, en verre et ossature
tallique à vantaux repliables,
rmet de fermer la halle Curial
r la cour de l'Horloge, pour
surer l'équilibre thermique ou
e isolation acoustique lors
vènements bruyants.
This important element with its
ss infill, metal frame and folding
ves is used to close off the Curial
l from the Clock Court to ensure
necessary thermal balance or
vide acoustic insulation during
d events.
En position ouverte, elle affirme la notion de passage.
Fermée, elle permet l'organisation d'événements.
When open, it affirms the concept of passageway.
When closed, the space can be used to organise events.


→LE PORTIQUE
THE MOBILE GANTRY
4

spazio pubblico, dall'altro invece

«si voleva una grande libertà, era necessario avere questa circolazione doppia come ad esempio capita nelle strutture ospedaliere che separa la circolazione del personale da quella degli ospiti. Quindi abbiamo continuato a lavorare sul discorso della fabbrica e della razionalizzazione e di funzionalità dello spazio ed è per questo che funziona. L›artista ha un percorso diretto che gli consente di essere indipendente dal pubblico ma lo spazio è pensato anche in modo tale da consentire all›artista qualora lo volesse di aprire una porta e far entrare il pubblico»[49]

Oltre ai flussi il problema architettonico affrontato era la capacità dello spazio di accogliere una molteplicità di usi contemporaneamente. Dovendo garantire l'adattamento ad usi non prevedibili, il progetto ha perseguito il principio di flessibilità: da un lato formalizzando negli interni, ambienti generalisti capaci di accogliere funzioni diverse; dall'altro ad una scala più in relazione con l'edificio alcuni dispositivi architettonici capaci di amplificare lo sfruttamento dei volumi più importanti in base alle circostanze contingenti. Gli spazi però, nonostante la porosità e la flessibilità, dovevano poter essere reversibili nella misura in cui oltre ad essere allestiti per accogliere l'uso in corso, gli stessi dovevano poter essere predisposti a riceverne di nuovi, e diversi dal precedente.

«Quello che ci siamo detti è che gli eventi

49 Da intervista a Jacques Pajot, Atelier Novembre del 04 Febbraio 2017

potevano avere differenti geometrie, potevano esserci dei piccoli eventi come eventi più grandi, e alle volte gli eventi privati e a volte eventi pubblici come la notte bianca, grandi feste, ecc».[50]

Affinché l'architettura potesse rispondere alle imprevedibili domande che la città gli rivolgeva sotto forma di eventi e per poter supportare al meglio il lavoro di produzione degli artisti in residenza, gli architetti insieme al supporto di Ricardo Basualdo hanno concepito l'istituto come una macchina per la produzione immateriale. Riconoscendo che la realizzazione di un'opera d'arte[51] sia cadenzata da diversi passaggi, ciascuno dei quali ha esigenze differenti sia in termini di spazio che di tempi, gli architetti individuano una strategia progettuale che chiameranno 'incrementalismo funzionalista' riconoscendo che «una residenza di artista non doveva essere pensata perché l'artista resti sempre nello stesso spazio, infatti abbiamo pensato che l'artista potesse passare due mesi qui, due mesi là ecc., perché a volte l'opera all'inizio doveva essere scritta e in seguito doveva essere messa in opera in forme diverse»[52]
Questa intuizione si tradusse in una progettazione di 'spazi a geometria variabile' dai più piccoli ambiti-uffici alle grandi sale da spettacolo. Spazi piccoli, medi e grandi capaci di offrire così che il 104 potesse garantire una variabilità di offerte e contenere al tempo stesso un elevato numero di artisti in residenza nelle

50 ibidem
51 Ci si riferisce all'insieme delle arti performative (arts vivants)

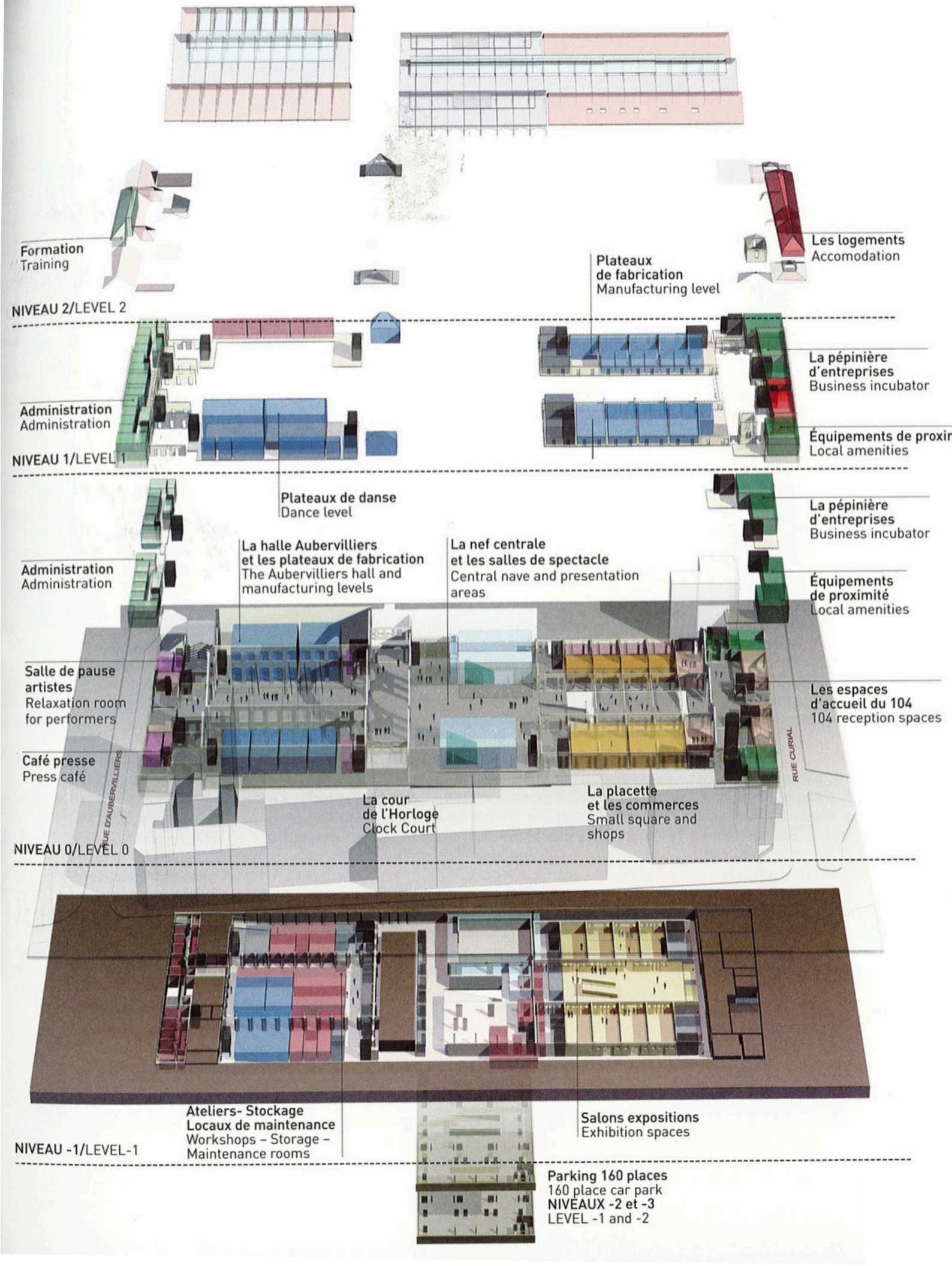
52 ibidem

diverse fasi della produzione, e in parallelo poter offrire spazi in affitto di varia dimensione così da poter incontrare più facilmente la domanda dei privati rendendo il 104 «uno strumento polivalente plurale ed evolutivo»[53].
Se dal punto di vista distributivo la variabilità degli spazi era semplicemente una questione dimensionale, la possibilità che lo stesso ambiente potesse essere adatto ad ospitare attività di tipo molto diverso fu un problema consistente. Come poter rendere uno stesso ambiente capace di accogliere un concerto o un'esposizione? La domanda fu tradotta in termini tecnici, calibrando isolamento acustico e termico, e capacità di regolazione degli impianti. L'intuizione dello studio Atelier Novembre fu di lavorare sulla polivalenza, ma di attribuire una funzione principale per ogni ambiente.

53 Atelier Novembre, 2008:42

3.2.3.4 Descrizione del progetto

La nuova configurazione dell'edificio considera l'accesso principale dal porticato di rue Curial, superato il varco iniziale e percorrendo idealmente il passage lungo l'asse longitudinale dell'edificio, si accede alla prima corte scoperta. Da qui è possibile accedere alla *104Factory*, l'incubatore di start-up, e a *LeCinq*, il servizio di prossimità destinato agli abitanti del quartiere e alle *pratiques amateurs*. L'accesso vero e proprio al 104 avviene però superando la 'Porta Monumentale', duplice elemento dalle dimensioni importanti e progettato per aprirsi interamente enfatizzare la prospettiva visiva del passage. Quando entrambe aperte, solitamente durante la stagione estiva, af-


Formation
Training
Les logements
Accomodation
Plateaux
de fabrication
Manufacturing level
NIVEAU 2/LEVEL 2
La pépinière
d'entreprises
Business incubator
Administration
Administration
Équipements de proxir
Local amenities
NIVEAU 1/LEVEL 1
Plateaux de danse
Dance level
La pépinière
d'entreprises
Business incubator
La halle Aubervilliers
et les plateaux de fabrication
The Aubervilliers hall and
manufacturing levels
La nef centrale
et les salles de spectacle
Central nave and presentation
areas
Administration
Administration
Équipements
de proximité
Local amenities
Salle de pause
artistes
Relaxation room
for performers
Les espaces
d'accueil du 104
104 reception spaces
Café presse
Press café
RUE D'AUBERVILLIERS
RUE CURIAL
La cour
de l'Horloge
Clock Court
La placette
et les commerces
Small square and
shops
NIVEAU 0/LEVEL 0
Ateliers- Stockage
Locaux de maintenance
Workshops – Storage –
Maintenance rooms
Salons expositions
Exhibition spaces
NIVEAU -1/LEVEL-1
Parking 160 places
160 place car park
NIVEAUX -2 et -3
LEVEL -1 and -2

ferma la nozione di passaggio; chiusa invece agevola l'organizzazione degli eventi anche in quanto isolante acustico e termico.
Il primo spazio che si incontra è *'la placette'* concepita come uno spazio di incontro privilegiato è protetta dai flussi della circolazione e rappresenta un ambito particolare perché facilmente delimitabile e facile offerta per gli eventi ospitati dall'edificio.
A sovrastare la placette sono gli atelier di produzione degli artisti, posti al primo livello e messi in connessione dalla *'Passerelle'* inizialmente immaginato come un elemento ripetuto all'interno dell'edificio, è un elemento funzionale ma anche fortemente simbolico che restituisce l'intenzione dell'istituto di essere un luogo delle connessioni e degli incontri.
Placette e Passerelle sono immersa nel generoso e luminoso volume della *nef centrale*, affiancata dalle due sale principali la 200 e la 400; e che termina nuovamente con una seconda porta monumentale.
A questo punto ci si ritrova nella corte dell'Orologio, che dà sulla seconda grande *hall Aubervilliers* su cui affacciano al piano terra i locali di rappresentazione ed esposizione, e al primo livello nuovamente gli atelier degli artisti. Ad enfatizzare la flessibilità dello spazio aperto ma coperto è *'Le Portique'*, elemento emblematico del progetto perché si tratta di un portale posizionato su di una guida metallica capace di traslare in orizzontale. Di fatto si comporta come un'americana semifissa può essere usato per eventi temporanei, per sostenere installazioni artistiche di grandi dimensioni ecc.
Alla fine del percorso longitudinale, dopo il grande volume della hall si trova l'edificio in pietra e mattoni occupato da uffici amministrativi e da attività minori.
Nonostante la sequenza spaziale con cui si alternano spazi chiusi, aperti, coperti e scoperti, in realtà è presente un elemento che si distingue nell'approccio progettuale e che risulta essere la componente che tiene insieme la complessità architettonica a quella degli usi ed è la scenografia. La presenza nel team di progetto dello scenografo Michel Fayet, pone la dimensione scenografica al pari di quella economica, programmatica, tecnica e giuridica. Elemento che risulta determinante nella concezione dello spazio perché, in quanto immaginato come spazio in continuo mutamento, il progetto scenografico si è posto l'obiettivo di sintetizzare la dimensione architettonico-spaziale a quella della pluralità di usi. La ricerca della flessibilità massima ha portato alla concezione delle sale da spettacolo tali da poter essere usate anche come spazi di produzione, come luoghi in cui ospitare un salone o come back stage dei defilè di moda ecc. L'approccio scenografico è stato adottato proprio perché capace di trasformare lo spazio all'occorrenza, esattamente come accade in un teatro o in un set, e considerando le attività accolte al 104 come uno spettacolo da mettere in scena.

«*Afin de ne pas en faire uniquement une vitrine technologique, le projet scénographique s'est attaché à proposer des équipements simples, fiables et rationnels, discrets dans leur conception d'une mise en oeuvre rapide*»[54]

Con questa concezione in realtà la progettazione scenografica sostituisce la progettazione degli interni, cambiando completamente l'approccio all'uso degli interni. La scenografica del luogo ha soddisfatto la possibilità, in base agli eventi, di variare attraverso le componenti architettoniche indicate in precedenza, la geometria degli spazi; di variare l'allestimento degli stessi grazie alla predisposizione per tutti gli spazi, compreso il passage, di poter appendere le attrezzature opportune, e infine anche la variazione del trattamento acustico.
A supporto del progetto scenografico è il progetto illuminotecnico che ha un portato proprio e che come per l'acustica tende a definire e dare valore ad ogni specifico spazio.
Entrando nel merito delle questioni tecniche va sottolineato che la dimensione acustica, al pari di quella scenografica, si è imposta in

54 Per non renderlo solo una vetrina tecnologica, il progetto scenografico si è concentrato sull'offerta di apparecchiature semplici, affidabili e razionali, discrete nella loro concezione di implementazione rapida. (104, 2008:65)

questa fase all'attenzione del progetto per l'interferenza con l'intorno urbano e con la dimensione di spazio pubblico contenuta all'interno dell'edificio.
Data la particolarità del programma funzionale, secondo il quale il luogo doveva offrirsi come un «*rencontre à inventer entre les differentes formes de musiques et arts de la scène*»[55] ovvero una piattaforma in cui ospitare le pratiche artistiche e musicali contemporanee e lo svolgimento di spettacoli e manifestazioni pubbliche. La coabitazione di tali attività era considerata una sfida piuttosto ardua dal punto di vista acustico, perché le differenti attività avrebbero prodotto un rumore di fondo costante, o un'emissione di livelli molto alti nei casi di attività acusticamente più impattanti, andando a disturbare il quartiere.
Pertanto dal punto di vista acustico la priorità era quella di adeguare le prestazioni acustiche ambientali dell'edificio in modo da poter rientrare nei livelli richiesti dalla normativa.
In realtà la questione è più complessa e il progetto acustico si scontrava con una contraddizione ovvero isolare un luogo polivalente e capace di accogliere vari spettacoli che richiedono delle prestazioni acustiche specifiche e performanti, e dall'altro l'apertura nei confronti del quartiere. La contraddizione è stata sciolta dall'ingegnere Jean-Paul Lamoureux progettando l'isolamento acustico del complesso per settori, in modo da caratterizzare ogni elemento della sequenza spaziale di una propria *texture* sonora[56]. Ad esempio La hall Curial è stata predisposta acusticamente per accogliere gli eventi, per la creazione culturale, per le attività di promozione commerciale come congressi o defilé di moda, pertanto la copertura, le vetrate e anche le porte monumentali sono state concepite perché funzionassero in maniera integrale da involucro isolante, soddisfacendo i livelli di comfort ambientale acustico richiesti.
Oltre alla dimensione acustica in realtà anche la dimensione impiantistica e normativa sono state sottoposte alla difficoltà di garantire una flessibilità di uso, e pertanto hanno richiesto un approccio specifico.
Il team di progettazione ha interpretato il tema dal punto di vista tecnico con un impianto concepito per servire uno spazio unico, è la logica dell'impianto del Centre Pompidou, o più in generale la stessa dei centri commerciali, ovvero locali tecnici e canali di distribuzione dei flussi della climatizzazione, della ventilazione e del riscaldamento che corrono in 'bande serventi' ma concepiti per servire *en boucle*[57] l'intero edificio, nonostante data l'estensione volumetrica, siano stati predisposto quattro settori dell'edificio.

Al fine di soddisfare i requisiti per la sicurezza e l'accessibilità in relazione allo scenario di occupazione previsto pari a 5000 utenti in simultanea al giorno, si rese necessaria la realizzazione di un accesso laterale da una parcella contigua, così da consentire l'accesso e il percorso di veicoli all'interno del sito. Oltre a garantire l'accesso ai mezzi pesanti, il progetto doveva rispettare la normativa antincendio, presentando alle autorità una proposta sull'edificio in effettivo. Il problema che si poneva era la definizione di un 'effettivo' che potesse essere riconosciuto come tipico e sul quale applicare la normativa. L'istituto per la concezione e programmazione avrebbe variato costantemente la configurazione in uso sia in termini di ingombro che in termini di utenti. Pertanto il team di progettazione ha pensato e concordato con le autorità 20 scenari tipo, ognuno dei quali rispettava la normativa secondo l'attività in esercizio.

«*Allora abbiamo proposto diversi scenari, ad esempio lo Scenario 1 "grandi feste", lo scenario quotidiano ed altri, nel rispetto delle possibili condizioni che potevano manifestarsi in esercizio. E i pompieri hanno compreso ed accettato. Scenario porte aperte, scenario festa della musica, abbiamo elaborato diversi scenari dicendo che ad ogni scenario la configurazione delle vie di fuga e dei percorsi cambiano. Non siamo in un*

55 ibidem, p.63
56 Atelier Novembre, 2008:100

57 Il francesismo viene mantenuto dalla descrizione che gli architetti fanno del progetto impiantistico, la traduzione letteraria è 'ad anello', ma il modo di dire intende una circolazione continua, in loop.

3.2.3— —
Un outil de la politique publique

effettivo globale ma in un effettivo per scenari»[58]

Attraverso i vari passaggi del processo di riabilitazione dell'edificio è possibile mettere in risalto delle questioni chiave.
In primo luogo la procedura applicata ha garantito una profonda conoscenza qualitativa del territorio, per mezzo della quale è stato possibile tradurre gli obiettivi politici inizialmente problematici in azioni complementari tra di loro e con il quartiere.
Questo passaggo ha permesso si venissero a definire i termini della coabitazione tra i vari asset strategici, e in dettaglio i prerequisiti esigenziali fisici e non che l'istituto doveva assolvere.
Maturata anche grazie al coinvolgimento di esperti locali, le esigenze prestazionali del programma e dell'edificio sono risultate essere inedite, e pertanto il processo di definizione del programma-progetto è stato un percorso eplorativo e sperimentale da cui è stato dato luogo ad un sistema, o come è stato definito un *outil de la politique publique* davvero innovativo.
Infatti il processo del *marché de definition* applicato a scala architettonica anziché urbana, dimostra la possibilità di un edificio di contenere la complessità urbana, e di rispondere alle sue logiche in termini di interazioni, articolazioni spaziali e temporali ecc.
La sfida posta era quella di far coabitare più dimensioni, e che attraverso la loro coabitazione si producesse un plusvalore inteso come relazione tra le parti, innovazione, scambio ecc. Questo ripensamento del modo di fare arte con i territori in senso pluridisciplinare, richiede uno sforzo architettonico di individuare un tipo architettonico, o forse un approccio al progetto dello spazio più adeguato.
Forse più che tipo bisognerebbe parlare di dispositivo architettonico perché nelle sue interazioni con i territori urbani di influenza abilita e innesca dei meccanismi.
Non è un caso che il 104 attribuisca all'arte un ruolo attivo, quale dispositivo di incontro, mescolanza e coabitazione utile ad alimentare sperimentazione e produrre innovazione, e al tempo stesso abbia la necessità di offrirsi come uno spazio pubblico. Inoltre il tipo di relazione in compresenza proprio dello spazio pubblico consente di poter accogliere eventi temporanei, effimeri soliti abitare gli spazi pubblici.
Allora il 104 diviene un luogo pubblico del territorio in cui riconoscere e mettere in valore le pratiche culturali urbane, e al tempo stesso rispondere a richieste imprevedibili della città con cui richiede di ospitare eventi dai tempi e dalle geometrie variabili.
Geometrie Variabili, seuqenze di spazi, scenografia, 20 scenari di uso per il progetto architettonico dimostra che l'edificio viene trattato come se fosse nella sua interessa un palcoscenico su cui far svolgere lo spettacolo della vita urbana.
Sfide di tipo architettoniche notevoli che grazie all'etnografia svolta sull'utilizzo attuale sarà possibile comprendere se le scelte fatte possono essere considerate valide oppure perfettibili.

58 Da intervista AT

cap4
II
CENTQUA-TRE-PARIS

4.1 LA PRIMA GESTIONE: IL CLAMOROSO INSUCCESSO

4.1.1 STATUTO, MISSIONE, OBIETTIVI 4.1.2 LA PRIMA DIREZIONE: LA SPETTACOLARIZZAZIONE DELL'ARTE 4.1.3 DALL'INAUGURAZIONE AL FALLIMENTO

4.2 MILLEPIANI TRA PROGETTO, LUOGO E LEGAME: LA DIREZIONE DI JOSÉ-MANUEL GONÇALVES

4.2.1 LA FILOSOFIA E L'APPROCCIO OPERATIVO 4.2.2 UN MOTORE DINAMICO: TEMPO, SPAZIO, ESTETICA 4.2.3 PROCESSO E CONCATENAMENTO 4.2.4 IL RISULTATO: UNA CITTÀ PACIFICATA

4.3 UN MANAGEMENT AGILE: LA GESTIONE ARTISTICA, SOCIALE ED ECONOMICA

4.3.1 UNA CITTÀ NELLA CITTÀ: ATTIVITÀ, GOVERNANCE E STRUMENTI 4.3.2 LA DIRECTION DES PUBLICS 4.3.3 LA DIREZIONE TECNICA 4.3.4 LA DIREZIONE: INNOVAZIONE E SVILUPPO 4.3.4.1 104FACTORY 4.3.4.2 SERVIZIO DI INGEGNERIA CULTURALE 4.3.5 UN COLOSSO DAI PIEDI DI ARGILLA: IL QUADRO ECONOMICO

MAIRIE DE PARIS

LE 104 CENT QUATRE
ÉTABLISSEMENT ARTISTIQUE DE LA VILLE DE PARIS

DOSSIER DE PRESSE DU CENT QUATRE

4.1

IL CENTQUATRE-PARIS

4.1.1

La prima gestione: il clamoroso insuccesso

4.1.1.1 Statuto, missione, obiettivi

Lo statuto attribuito al 104 è l'EPCC[1] (établissement Public de Coopération Culturelle), un dispositivo giuridico che abilita la collaborazione finanziaria tra un istituto pubblico e diversi altri attori, al fine di «*organiser la coopération entre les collectivités territoriales pour la gestion des services publics culturels*»[2].
In questo modo il 104 diventa un istituto la cui gestione economica ibrida pubblico e privato, da un lato la Marie de Paris contribuisce elargendo annualmente finanziamenti pubblici per il 70% della spesa annua complessiva dell'istituto. Lasciando alla capacità gestionale di coprire il restante 30% intercettando attraverso dei finanziatori privati.
Con queste premesse nel 2004, in piena fase di definizione del programma-progetto, l'assessore alla cultura Christophe Girard seleziona attraverso un bando pubblico bando la prima direzione artistica del 104. La scelta ricade sulla candidatura presentata da Robert Cantarella e Frédéric Fisbach, due nomi ben noti del panorama artistico teatrale della città, con i quali si definiscono i dettagli il primo mandato 2007-2010.
Lo statuto, in linea con le direttive del *marché de definition*, definisce la missione generale del 104 e i componenti dell'organo di controllo principale, il Consiglio di Amministrazione[3] infatti era composto da esponenti del comune, specialisti del settore di competenza dell'istituto e una parte del personale.

La missione votata alla produzione artistica e alla diffusione culturale era definita attraverso diversi obiettivi[4], si riportano qui quelli non trattati esplicitamente in precedenza.

- Favorire la permanenza su territorio parigino della produzione artistica di *spectacles vivants* e di creazioni artistiche pluridisciplinari
- Incoraggiare la ricerca e la sperimentazione nel campo artistico mettendo in contatto autori di diverse discipline
- Sviluppare un'azione di sviluppo culturale organizzando incontri tra il pubblico, le opere e gli artisti
- Favorire le relazioni tra arte, impresa e commercio
- Partecipare alla rigenerazione dell'intorno urbano, mettendo in opera delle attività culturali e o evenemenziali, in modo da aumentare l'attrattività del territorio e favorire uno sviluppo di nuove attività economiche.
- Contribuire alla valorizzazione dei territori prioritari del nord-est parigino per mezzo di azioni di prossimità, la messa in opera di progetti collettivi solidali, l'accoglienza e

1 con la legge del 4 gennaio 2002 viene istituita una nuova categoria di istituzioni a cui riconosciuta la possibilità di gestione in partnership tra lo Stato e le varie autorità locali.
2 Estratto della descrizione dell'EPCC del sito ufficiale del Ministero della Cultura francese (www.culture.gov.fr)

3 Come riportato nello statuto del 19 Dicembre 2008 e reso pubblico, il Consiglio di amministrazione doveva essere composto da: 5 rappresentanti del Commune de Paris, 3 rappresentati del Département de Paris, 1 rappresentante della Mairie de Paris, 4 personalità qualificate nel campo dell'istituto, 2 rappresentanti eletti del personale.
4 Ibidem (lo statuto)

l'accompagnamento di popolazioni deboli
- Organizzare attività commerciali
- Ospitare e far funzionare un incubatore di imprese

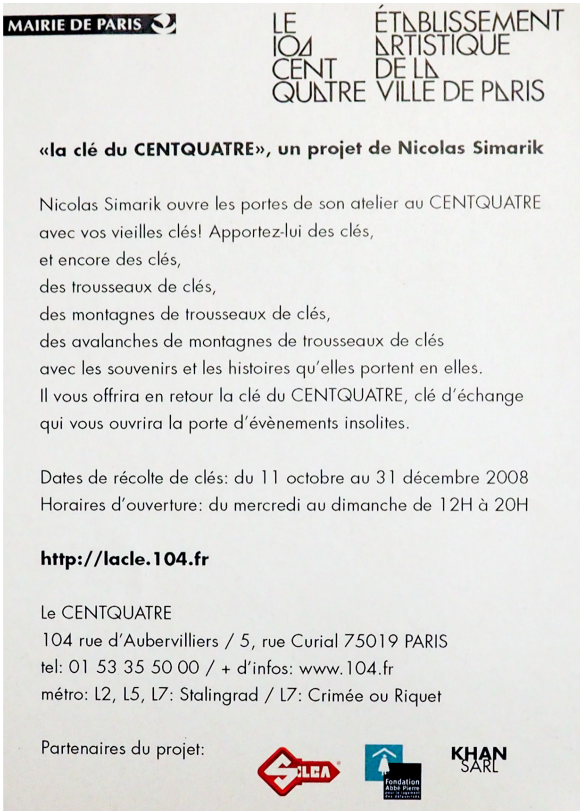
4.1.1.2 La prima direzione: la spettacolarizzazione dell'arte

Il progetto artistico dichiara di voler istituire il CENTQUATRE[5], come un luogo per tutte le arti e per tutti i tipi di pubblico, in cui l'arte e la cultura si aprono al quartiere, che i direttori riassumono nell'appellativo 'anti-musée' L'approccio della direzione di Robert Cantarella e Frédéric Fisbach vedeva la definizione di un programma artistico per il quale l'arte veniva trasformata in spettacolo. L'intuizione avuta fu quella di fare riferimento al mondo delle *art vivants* e, al pari di queste, fare del 104 un luogo performativo in sè[6].
Al fine di costruire una coabitazione e uno scambio regolare tra artisti e visitatori, ciò che viene reso performativo dai due direttori è la 'bottega' dell'artista, ovvero il lavoro di preparazione dell'opera; a loro avviso «*rentrer dans le processus de création est aussi éclairant pour celui qui fait et pour celui qui observe, écoute, lit*»[7].
Infatti la prima direzione inserì nella programmazione settimanale un momento per il pubblico durante il quale era possibile, per piccoli gruppi, accedere ai laboratori degli artisti; secondo i curatori questi incontri provocavano uno scambio nei quali artista e pubblico si arricchivano reciprocamente «*en multipliant les voies d'accès à l'art et en permettant des ouvertures inédites vers la création contemporaine*»[8].
Inoltre la forma di interazione arte-pubblico e opera-spettatore prevista è quella di incontro diretto, privo di qualsiasi tipo di mediazione o spiegazione, nella convinzione per cui qualsiasi intermediazione avrebbe compromesso il portato mediatico dell'opera. A loro avviso andavano interpretati diversamente i ruoli, ovvero «*il s'agit alors de ne plus considérer le public comme un ignorant et l'artiste comme un maître qui détiendrait le savoir. [...] le spectateur est vu comme un enfant. Il s'agit d'essayer d'autres modes de transmission de savoirs*»[9].
Il rapporto tra artista e pubblico all'interno della fase creativa era il fiore all'occhiello della direzione con cui aprire al quartiere le attività artistiche, i gruppi coinvolti potevano essere rappresentati da studenti delle scuole elementari, medie superiori o da abitanti del quartiere riuniti in associazioni o altri tipi di studenti.
Questi *rendez-vous* prevedevano un limite massimo di partecipanti per gruppo, ed erano soggetti ad un tariffario che variava tra i 3 e i 5 euro.
Lo scopo di quest'operazione era quella di mettere in contatto bambini e adolescenti con l'arte attraverso lo scambio con gli artisti, il coinvolgimento del pubblico durante la fase ideativa dell'opera all'interno quindi dell'atelier dell'artista trasformava l'artista in mediatore delle proprie opere. L'artista era per contratto impossibilitato di sottrarsi agli incontri, a loro era però concessa la possibilità di scegliere il gruppo con il quale tentare di costruire un legame di continuità.
Un altro modo con cui la direzione ha immaginato di creare delle *passerelle*, degli scambi tra gli artisti stessi era una riunione settimanale che aveva luogo ogni settimana in un atelier differente e durante la quale era ipotizzato un ricco confronto sulle attività di ricerca e svi-

5 Nome attribuito dalla prima direzione, la decisione ricade su CENTQUATRE come omaggio alla storia del luogo e anche per mantenere una continuità con il passato. Benché l'edificio fosse conosciuto nel quartiere come le 104, la preferenza è ricaduta sull'utilizzo delle lettere a sostituzione delle cifre perché fosse leggibile sempre nella stessa lingua.
6 L'intuizione coinvolgeva anche la dimensione economica. Le performance sono storicamente collegate a momenti di crisi perché finanziariamente molto accessibili, infatti gli *spectacles vivant* sono strumenti spesso usati in forme di resistenza politica.
7 Cantarella, 2008:102
8 ibidem p.10
9 ibidem p.117

luppo artistico e sui momenti di incontro con il pubblico.
Altra sfida per la direzione era di gestire una piattaforma in cui le partnership e la programmazione fossero in grado di generare profitto e coprire così il 30% delle spese.
Per questo i direttori hanno come approccio economico quello di creare nel CENTQUATRE uno spazio a se stante per le imprese, sotto forma di esercizi commerciali, eventi, mecenati, partner e un incubatore d'impresa.
Risulta interessante entrare nel dettaglio degli spazi per le imprese per comprendere la declinazione che viene loro attribuita in relazione agli obiettivi generali dell'istituto.
Gli esercizi commerciali oltre a quelli di ristorazione, previsti per target diversi come un *café* e un ristorante; erano previsti spazi di vendita diretta in particolare una libreria che propone tra i suoi prodottianche oggetti d'arte prodotte dagli artisti in residenza, una boutique éphèmère sulla formula del concept store dedicato al lancio sul mercato e vendita dei prodotti legati agli artisti, e infine un esercizio commerciali per prodotti di prossimità.
Lo spazio centrale era predisposto a ricevere gli eventi esterni per l'organizzazione di saloni, congressi, seminari d'impresa, riunioni, serate di gala, cocktails, eventi artistici ecc.
Fu predisposto uno spazio per l'incubatore di impresa, all'interno del quale «*des applications y seront développées, testées et expérimentées, en collaboration avec des artistes utilisateurs de technologies, résidents au CENTQUATRE ou accueillis ponctuellement pour participer à des workshop au des phases de test*»[10], e creato *Le mécènes du CENTQUATRE*[11], un'associazione riunitasi nell'estate 2008 composta dalle imprese che sostengono economicamente l'istituto.
Sul piano sociale al principio, appena insedia-

10 ibidem, p.13
11 ed è composto principalmente da: Nicolas Merindol Direttore generale del gruppo Cassa di risparmio, Philippe Limoine presidente di Laser Group e Matthias Leridon presidente di Tilder.
(mecenati: Générale de Santé, GDF Suez, Groupe Caisse d'Epargne, Group Laser, Suez Environnement et Tilder)



to l'istituto, la relazione con le associazioni del quartiere e con la popolazione inizialmente era risultata ostile, in particolare perché avanzavano la richiesta di poter usufruire di una parte dello spazio e poterne fare la propria sede. In effetti molte delle associazioni locali avevano necessità di spazio e difficoltà economiche per poterselo garantire. Questa esigenza si è poi trasformata nel servizio Le-Cinq, spazio che fu rivolto esclusivamente alle pratiche artistiche amatoriali del quartiere. Concepito insieme al presidente del XIXe arrondissement come un luogo di accoglienza, di relazione, di informazione e di accompagnamento allo sviluppo delle attività artistiche e culturali del quartiere, vengono destinate quattro grandi sale affittabili[12]. Il ruolo del servizio è quello di supportare gli artisti emergenti nello sviluppo e all'orientamento professionale della loro competenza.
Altro servizio pubblico è La Maison des petits, luogo di accoglienza artistica per i bambini nella fascia di età tra gli 0 e i 5 anni accompagnati da un adulto. È uno spazio di ascolto, di incontro di socializzazione e di creatività

4.1.3 Dall'inaugurazione al fallimento

L'11 ottobre 2008[13] il CENTQUATRE apre le sue porte con una festa di inaugurazione, durante la quale vengono realizzate delle opere ad hoc e ha attirato un totale di 60.000 persone.
L'opera scelta per simboleggiare l'apertura di un luogo che ha l'ambizione di divenire un legante tra l'arte e la società passa attraverso l'idea di lavorare sulle chiavi come oggetti simbolici ma appartenenti alla sfera del quotidiano. L'artista Nicolas Simarik ha raccolto

12 a dei prezzi davvero irrisori parliamo di 2 euro all'ora per l'intera stanza
13 Va segnalato un evento di preapertura svolto nel dicembre 2007, quando vengono fermati I cantieri e aperto l'istituto per due giorni e una notte. Il 28 e il 29 dicembre viene organizzata una *traversée* del luogo per permettere agli abitanti del quartiere di vedere ciò che si stava realizzando sotto i loro occhi. L'evento ha raccolto 15.000 persone.

in tre mesi 20.000 chiavi da 4.000 persone diverse nel distretto della città di Parigi, l'insieme delle chiavi era una parte dell'opera, la seconda parte infatti prevedeva lo scambio con i visitatori che partecipavano al progetto portando delle proprie chiavi, chi lo faceva riceveva in occasione dell'inaugurazione una chiave simbolica del CENTQUATRE con la quale veniva garantito loro di assistere gratuitamente ad alcuni eventi.
A partire da quel momento il CENTQUATRE era aperto inizialmente tutti i giorni con degli orari molto ampi[14], benché concepito come un luogo del quotidiano le dimensioni messe in risalto sono quelle relative agli artisti in residenza e alla loro attività, o in alcuni casi attività più aperte ad un pubblico vasto non forzatamente connesso o interessato all'arte sono le attività di benessere chiamate *Séance d'art énergétiques*.
Questa l'impostazione e la direzione con cui l'istituto procede per due anni I cui risultati sono deplorevoli,
Il deficit economico era lo specchio dell'assenza di pubblico. Il primo anno si contavano appena 100.000 visitatori spesso non paganti e, con un budget di 9.5 milioni di euro annui da coprire di cui 8 erano elargiti dale sovvenzioni, l'istituto doveva produrre 1.5 milioni di euro.
Al termine del primo anno il deficit ammontava a 700.000 euro, e il 30 Marzo 2010 i due direttori, che avevano già rilasciato la dichiarazione di non voler rinnovare il proprio mandato, danno le dimissioni lasciando il CENTQUATRE con una direzione temporanea e con un monte di debiti cumulati in un anno e mezzo tra i 600.000 e gli 800.000[15] euro di debiti, decretando il fallimento dell'operazione. Fallimento che fu attribuito non solo all'inadeguatezza gestionale, bensì all'intera operazione politica e culturale per la quale la città di Parigi aveva investito 120 milioni[16] di euro.
Leggendo la cronaca di quei mesi, emerge che l'aspetto principale del fallimento dell'operazione insisteva sulla mancata apertura e inserimento nel quartiere: «*le Centquatre s'est ainsi transformé en symbole d'une politique culturelle profondément antidémocratique*»[17]; oltre a ciò da alcune testimonianze dirette risulta una determinante del fallimento anche l'inef-

14 martedì-domenica 11:00 23:00, lunedì 11:00 20:00

15 Dati dalla rivista liberation del 2 aprile 2010
16 Dato emerso dall'intervista con il progettista dello studio Atelier Novembre. Altri documenti riportano un dato leggermente inferiore.
17 Parisart 8 avril 2010, numero 310

ENQUÊTE

AU CENTQUATRE PARISIEN, LES POLÉMIQUES FONT LE SPECTACLE

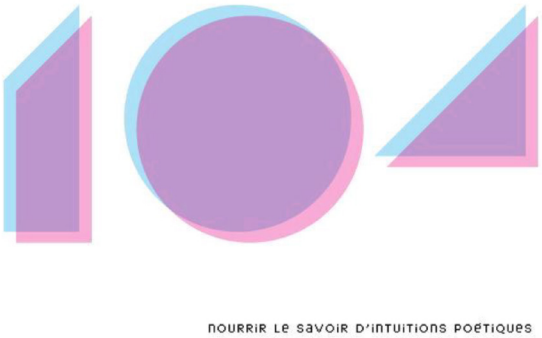
— 23 avril 2010 à 20:37

ficienza del programma artistico di mettere in contatto gli artisti tra di loro «*il est dur de s'approprier cet endroit, de créer de la fraternité entre nous*»[18].
L'insoddisfazione per l'evidente insuccesso del CENTQUATRE mobilita una componente del campo artistico e culturale della città di Parigi a manifestare il proprio dissenso per l'accaduto, e in parallelo a voler dimostrare che «*un autre 104 est possible*» criticando le scelte politiche attraverso un'azione dimostrativa.
A partire dal 1 aprile 2010 il direttore della rivista *Mouvement*, cogliendo l'occasione della dimissione dei due co-direttori, ha raccolto un gruppo di persone appartenenti al settore artistico-culturale nel collettivo chiamato *le104occupé* allo scopo di protestare contro quello che si era dimostrato essere un «*Titanic culturale*»[19]. L'azione di protesta è stata l'occupazione simbolica dello spazio per due mesi, da parte di circa 150 soggetti.

18 Liberation il 2 aprile 2010
19 André Rouillé critico d'arte le104occupé

Un autre 104 est possible !

Revue de presse



(15 avril 2010)

A seguito del bando emanato il 1 gennaio 2010, il consiglio di riceve 56 candidature[20], tra cui seleziona quella di José Manuel Gonçalves, le direttore di *La ferme du Buisson* a Noisiel (Seine-et-Marne).

4.2

MILLEPIANI TRA PROGETTO, LUOGO E LEGAME: LA DIREZIONE DI JOSÉ-MANUEL GONCALVES

4.2.1

La filosofia e l'approccio operativo

«*Un concept bien théorisé dans une architecture bien pensée ne fait pas une réussite*»[21]

L'esito della direzione Cantarella – Fisbach connotò l'intera operazione come un'échec parisien, oggi alla luce dei fatti essa rivela quanto la capacità gestionale sia determinante nell'efficacia di un progetto di tale complessità.

20 Tra le candidature ricevute risultano degne di nota quelle di Laurent Dréano, direttore degli affari culturali a Lille e coordinatore dell'operazione Lille 2004; Jean-François Chougnet, attuale direttore del museo Berardo a Lisbona nonché ex-direttore del parco de la Villette, e infine Blanca Li, ballerina e coreografa.
21 Gonçalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.1.

José-Manuel Gonçalvès[22] viene nominato nuovo direttore artistico nel giugno del 2010, dopo una trentennale attività professionale svolta nel campo dell'arte, dell'organizzazione di eventi e della gestione di istituti culturali delle periferie urbane francesi.
Sociologo urbano di formazione, dichiara apertamente di applicare sull'istituto la teoria dei *Millepiani* di Deleuze – Guattari, considerandolo come un rizoma da sollecitare e governare secondo i principi di connessione, variazione, innesto e frizione. Il modello teorico di riferimento è quello che meglio risponde alla logica di apertura all'incontro e all'indeterminato con cui è stato costruito l'intero programma-progetto. L'approccio filosofico e le modalità operative maturate si rivelarono compatibili con gli *enjeux* dell'istituto, corrispondendo alla finalità di coniugare arte e animazione del territorio per cui era stato concepito, e realizzato.
Con queste premesse, e attraverso una successione di atti simbolici e organizzativi, l'istituto è messo in opera come un *open place*.
In prima istanza imprime una nuova identità all'istituto, ne cambia il nome in CENTQUATRE-PARIS e riconoscendo il luogo 'storto' ne migliora l'accessibilità invertendo l'ingresso principale dalla storica rue Aubervilliers con quello di rue Curial. Quest'ultima per lungo tempo entrata secondaria, fu riconosciuta essere meglio rivolta al quartiere e punto di accesso privilegiato dalla rete del trasporto locale. A sottolineare questa modifica, e per affermare il cambiamento avvenuto, sulla facciata viene inserita l'opera d'arte di Pascale-Marthine Tayou, una raccolta di numerose e variegate insegne luminose riportanti la scritta 'aperto' in lingue diverse.Oltre ad essere simbolico nei confronti del quartiere con il quale dichiara di essere in risonanza e dialogo, il gesto manifesta la nuova identità del luogo.
Aperto, quindi poroso e permeabile alla città, il CENTQUATRE-PARIS di José-Manuel Gonçalvès è una 'piattaforma artistica'[23] che tesse una dimensione visibile, offrendosi come uno spazio pubblico urbano in cui si manifesta la programmazione, e una invisibile di costruzione, realizzazione e messa in opera del programma.
La dimensione visibile è la programmazione che si manifesta come *lieu de vie* nello spazio traversante, un luogo in cui viene resa disponibile la ricchezza dell'offerta presente nel programma, e che si traduce nell'accoglienza di una moltitudine di eventi richiesti e co-prodotti, attività organizzate o private e appropriazioni spontanee. Lo svolgersi in compresenza di attività e appropriazioni attribuisce al luogo un alto livello di dinamismo per cui «*les espaces s'autorégulent en fonction de l'activité qui s'y déroule*»[24]; in questo modo il luogo assume il carattere del quotidiano,

22 Le esperienze più significative risalgono alla direzione di una friche a Roanne, un centro culturale a Ulis e, tra il 1999 e il 2010, il centro d'arte e cultura la Ferme du Buisson a Marne-la-Vallée.Un personaggio poliedrico, oltre alle esperienze citate e in parallelo ad esse, ha conseguito gli studi di sociologia urbana, psicologia e gestione presso l'EHESS di Lione. Prima di questo percorso si era precedentemente interessato al teatro in forma amatoriale, di sport a livello agonistico, e in gioventù si era occupato di cinematografia, avviando una propria casa di produzione di film legati al teatro, alla danza e all'animazione.
La maturità professionale lo fa avvicinare le *arts mixtes* ovvero gli *spectacle vivants* e che sviluppa come consulente o direttore di istituzioni pubbliche, al tempo stesso è stato consulente per studi di architettura, paesaggio e urbanistica su progetti nazionali e internazionali.

23 Come dichiarato da Cristophe Girard
24 Tr. it Gli spazi si autoregolano in funzione dell'attività che vi si svolge. Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.4

o più propriamente dello spazio pubblico, in cui le logiche dell'ordinario si accompagnano alla dimensione situazionale che porta con sé l'inaspettato in tutte le sue manifestazioni, comprese le sue accezioni negative.
Il *lieu de vie* accoglie l'imprevedibile e la complessità per cui il rischio è una componente assunta con consapevolezza dalla nuova direzione che, al fine di trasformarlo in strumento di innovazione, mette in atto modalità e strategie utili a circoscriverlo e a controllarlo. «*Ce n'est pas l'anarchie, mais le chaos organisé*»[25] per cui l'apertura all'inatteso e alla spontaneità si esprime laddove l'organizzazione ha lasciato intervalli lacunari nella programmazione.

25 Tr. it Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.6

«*C'est un exercice délicat que de 'diriger' un lieu qui prône une liberté des usages et une absence de contrôle a priori. Il faut s'ajuster à des usages évolutif sans les contraindre, tout en évitant des dérives et en assurant la sécurité du public*»[26]

La dimensione invisibile si esprime in quell'esercizio delicato di gestire e coordinare una molteplicità di azioni, attori, spazi e tempi sotto il profilo sociale, commerciale, artistico e di ricerca e innovazione. È il dietro le quinte in cui viene preparata la scena il cui focus è l'arte, per cui oltre alla direzione si hanno gli artisti in residenza preparano gli spettacoli, le start-up che lavorano nell'incubatore di impresa o gli abitanti del quartiere che popolano spazi di accoglienza. «*J'étais convaincu que c'était le projet qui faisait le lieu, et le lieu qui fai-*

26 ibidem, p.5

sait le lien»[27] dimensione questa che esplicita la scala di preminenza del luogo, e l'intenzione del nuovo direttore di incrementare la capacità relazionale e attivare dei partenariati, lasciando al tempo stesso degli spazi di libertà tali da provocare continue interazioni tra usi organizzati, programmati e spontanei. Tali interazioni vengono coordinate dalla direzione tessendo scale temporali diverse: quella artistica, con tempi di definizione molto anticipati, quella della commercializzazione con tempi brevi e quella delle pratiche spontanee con svolgimento in tempo reale.

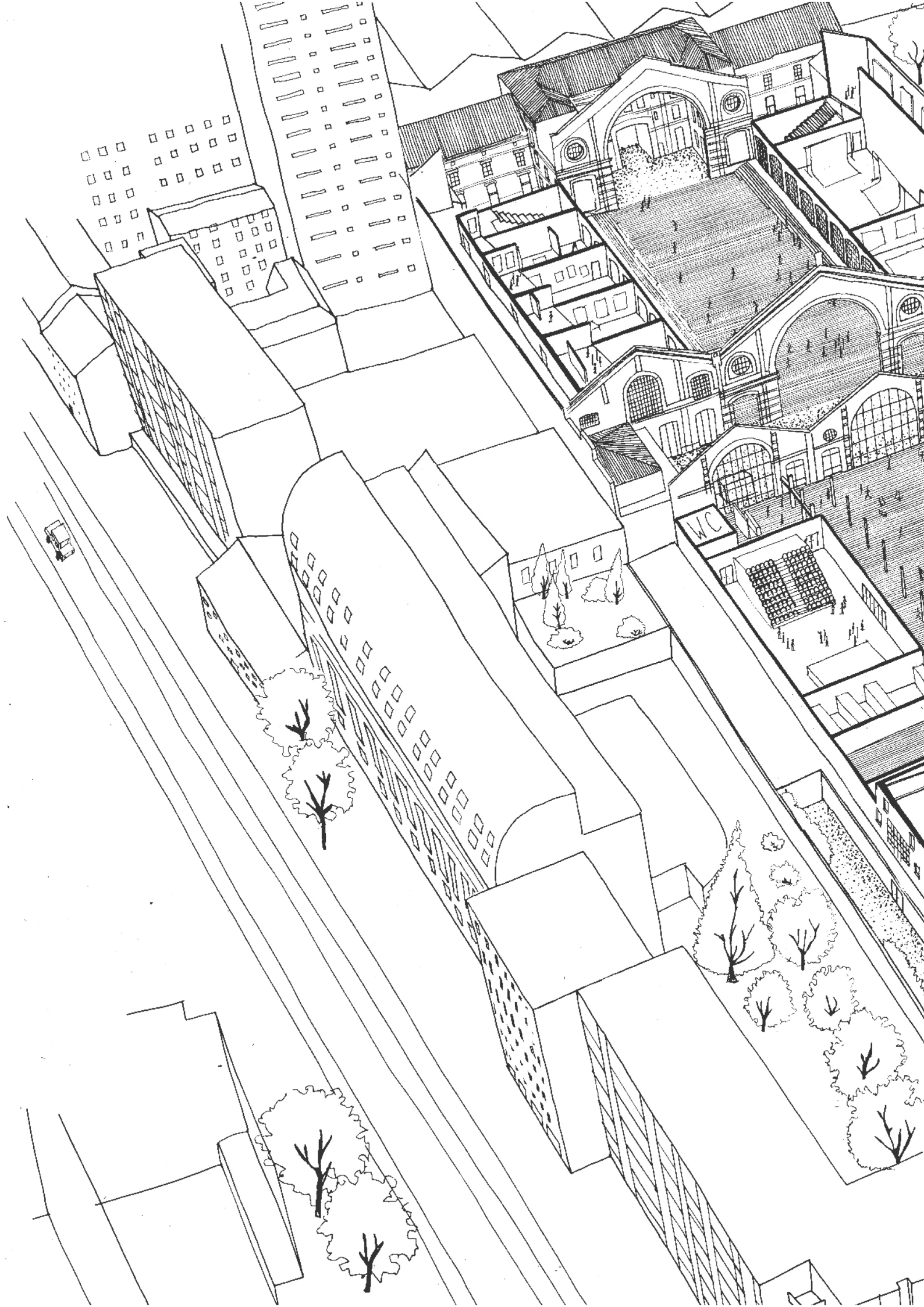
«*Nous n'avons pas établi de modèle d'agencement mais adoptons une attitude qui permet de trouver des agencement en continu. Avec l'expérience et grâce à l'observation, nous avons appris à optimiser les possibilités [...] Cela demande une capacité à réagir très vite*»[28]

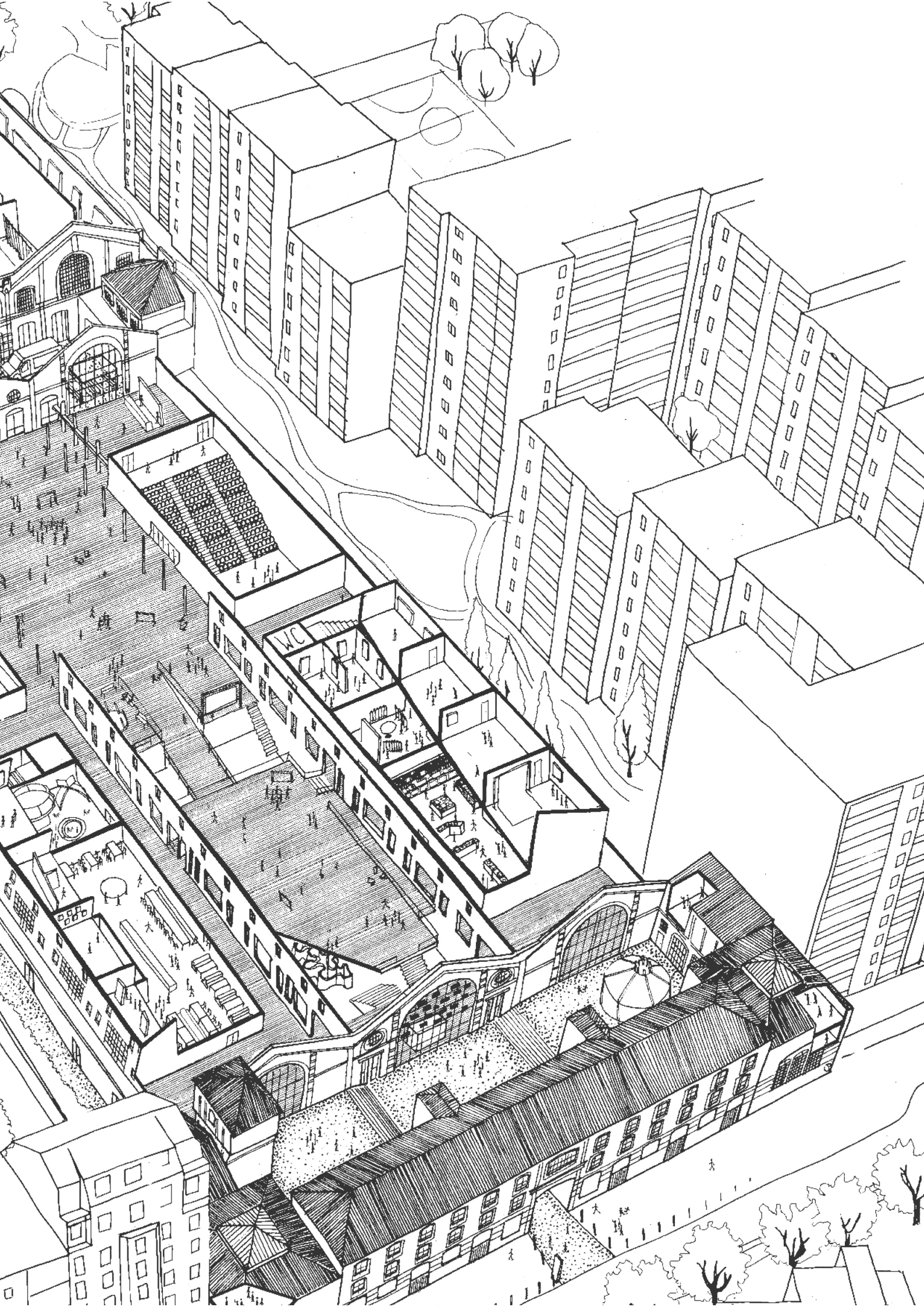
Nell'ottica gestionale di *melanger* un numero di attività circoscritte nello spazio e nel tempo, ma alternate in un flusso continuo e programmato, il CENTQUATRE-PARIS è concepito, diretto e abitato più come un festival *en plein air* che come un museo o un teatro. L'intenzione è di mettere il luogo in processo, e questo è evidente nel concetto di *lieu de vie*, ciò comporta che per governare un luogo che 'non si ferma mai' richiede una capacità di osservazione costante e, al fine di porre il luogo nelle condizioni più rispondenti o intervenire per risolvere criticità, la direzione deve 'essere nella risposta'.

«*Très concrètement, l'ensemble de l'équipe pratique 'l'observation flottante'. Chaque soir, un collaborateur produit un rapport d'activité qui doit comporter des éléments quantitatif (nombre de spectateurs, de visiteurs...) mais aussi des appréciations subjectives: tel groupe de danseurs semble changer de pratique , une maman a eu du mal à trouver un endroit pour langer son enfant... [...] Chaque semaine, en réunion de direction, nous faisons la synthèse de la semaine écoulée et ajustons notre action à ces observations*»[29]

La trama data dall'insieme della dimensione visibile e di quella invisibile mira a fare del CENTQUATRE-PARIS un luogo produzione basato su ricerca, creazione, sviluppo e innovazione nell'arte. Per fare ciò il luogo e le sue componenti umane, spaziali, temporali vengono messi a disposizione in modo da porre gli artisti, e non solo, in una dimensione libera di sperimentazione attraverso incontri, contaminazioni, innesti con altri artisti, attività o pubblico.
In questo modo si determina una forma sperimentale di produzione dell'offerta culturale ma, oltre a questo piano, l'istituto si pone l'obiettivo di trasformare anche il ruolo del pubblico e della forma di fruizione. Infatti il momento di attesa per gli spettacoli artistici, solitamente connesso al tempo frapposto tra il botteghino e l'inizio dello spettacolo, qui viene stravolto. Usualmente breve l'intervallo temporale dell'attesa al CENTQUATRE-PARIS è idealmente dilatato, esteso all'intero periodo di apertura al pubblico dell'istituto, implicando una giustapposizione tra lo spazio di attesa e lo 'spazio pubblico'. In questo modo lo 'spettatore in attesa' si ritrova immerso nel *lieu de vie*, spazio abitato e spontaneamente animato, al quale l'utente può partecipare e interagire in forma attiva, divenendo spett-attore. In questo modo l'attesa si trasforma, da un momento in cui il soggetto è passivo ad un altro che lo coinvolge, in cui è partecipe della vita di quello specifico 'spazio pubblico', e pertanto contribuisce a costruirlo.

27 Tr. it Ero convinto che era il progetto a generare il luogo e il luogo che generava il legame. Gonçalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.3
28 Tr. it Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.6
29 Tr. it Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. P5


WC


WC

Il y eut donc des peuples différents. Des langues différentes. Des espoirs différents.
Quand ils se rencontraient, ou quand ils se croisaient, les hommes ont dû faire l'effort
de s'intéresser aux autres, et d'essayer de les comprendre.
Leurs lèvres se sont ouvertes. On a partout entendu des mots nouveaux.

el, extrait de Bible, les récits fondateurs de Serge Bloch et Frédéric Boyer, Bayard Editions, 2016

4.2.2 Un motore dinamico: tempo, spazio, estetica

Per meglio comprendere la strategia costruita da José-Manuel Gonçalvès e delinearne l'esito finale, vanno esplorati quelli che sono gli strumenti messi in opera e il meccanismo attivato. La direzione si occupa di comporre le differenti attività in modo tale che la configurazione risultante in un dato punto del programma garantisca la compatibilità in termini di spazi, tempi e tipi di attività, ponendo attenzione che le attività dispiegate nello spazio e nel tempo siano 'in risonanza' tra loro. La sequenza di configurazioni costituisce il programma, componente capace di mettere l'istituto in processo e in opera per mezzo degli strumenti di Tempo, Spazio ed Estetica.

Il Tempo è il flusso in permanenza che attribuisce alla vita dell'istituto il movimento e l'evoluzione. Non è univoco, bensì è una trama che tiene insieme temporalità diverse. Le forme di appropriazione del luogo (spaziale, culturale, temporale) contiene la dimensione dell'imprevedibile. Che si tratti di proposte espresse dai privati o di appropriazioni spontanee da parte degli utenti, gli eventi si palesano senza preavviso e pertanto richiedono un tempo di reazione immediato da parte della direzione.
A seguire troviamo le attività del programma distribuite con un anticipo di tre mesi; le attività espositive o della programmazione artistica stabilite con oltre un anno di anticipo; e infine i tempi delle attività legate all'innovazione e allo sviluppo che hanno tempi molto più anticipati perché interferiscono con i tempi di sviluppo della città.
Pertanto i tempi si distinguono in organizzati, improvvisati e spontanei, e nel loro insieme definiscono la scansione ritmica del luogo che vede l'integrazione della scansione temporale del programma e in parallelo quella del quotidiano. In questo modo nel tenere insieme le temporalità descritte, l'istituto diviene di fatto un elemento unificatore di molteplici temporalità, e pertanto capace di ospitare attività e pratiche e perciò catalizzare una moltitudine di tipologie di persone differenti.

Lo Spazio è considerato una risorsa, un potenziale da attivare: «*selon moi, les espaces n'avaient pas de fonction préétablie mais se définissaient sur le moment au gré des contenus, de la façon dont ceux-ci étaient proposés et de la relation qu'ils produisaient avec le public*»[30].
Lo spazio è un elemento reso disponibile all'appropriazione e messo in opera come una sequenza di *sejours* generici, progettati per accogliere un numero 'quasi infinito' di attività. Ciò è possibile per diverse ragioni, in primo luogo grazie al principio compositivo 'a geometrie variabili', e per cui è prevista una varietà di soluzioni utili a ospitare da piccoli uffici fino a grandi saloni, comprendendo molte soluzioni intermedie, rendendo il Centquatre un insieme di ambiti generici di dimensioni diverse, tali da poter accogliere contemporaneamente una moltitudine di attività. In secondo luogo la presenza di una componentistica depositata nell'edificio con cui è possibile allestire le diverse attività ospitate, fattore consentito anche perché i vani sono privi di arredi fissi. In ultima istanza sono presenti degli elementi che attribuiscono un grado di flessibilità capace di alterare gli spazi in cui si trovano, ne sono esempi il portale di metallo con le guide, le porte monumentali completamente apribili, le gradonate retraibili, ecc.
La capacità dello spazio di interpretare le contingenze di utilizzo rende lo stesso, al pari del tempo, un secondo elemento unificatore, in questo caso però di usi per i quali «*l'agencement des lieux s'opère quasiment en temps réel,*

30 Tr. it A differenza di molti funzionari eletti delle grandi città, non pensavo che l'atto architettonico fosse sufficiente per attirare il pubblico, come se fosse un progetto in sé. A mio parere, gli spazi non avevano una funzione prestabilita, ma erano definiti al momento secondo i contenuti, il modo in cui venivano proposti e il rapporto capace di innescare con il pubblico. Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.3

avec une agilité et une mobilité extrêmes»[31]. Le configurazioni stabilite nella programmazione configurano e allestiscono gli spazi per tenere insieme le attività, prevedendone anche la successione per sequenze temporali. Qui il ruolo della direzione è di garantire la compatibilità nel momento di svolgimento e di concatenamento tra le configurazioni facendo in modo che «il programma si incarni nello spazio»; e ciò comporta, oltre agli ingombri delle attività, anche la gestione dei flussi che li riguardano. A questo proposito il supporto fisico è pensato per offrire una elevata flessibilità data dalla porosità a scala urbana e architettonica, e dalla doppia circolazione interna, infatti lo spazio architettonico permette che «*les modalités d'accès et de circulation dans les différentes zones changent donc en permanence*»[32].

L'Estetica costituisce il vero motore del meccanismo perché è l'insieme dei contenuti governati e sollecitati dalla direzione, infatti «l'estetica è il contenuto che portiamo noi, e che comprende le persone stesse con la loro presenza»[33]. Definiti dall'insieme delle scelte istituzionali e dalla libertà di espressione degli utenti stessi, i contenuti hanno una duplice genesi: l'arte e l'apertura, con cui si integrano il portato intenzionale della programmazione e le sollecitazioni atte a sviluppare pratiche spontanee. La dialettica tra questi due elementi rivela come l'arte, istituzionale o emergente, sia capace di raccogliere insieme galassie diverse, e quindi fare da collante tra attività, utenti, momenti ecc.
L'estetica è il contenuto provocatorio che supporta la messa in tensione del programma facendolo divenire una piattaforma attrattiva ma coesa tra le diversità. Il contenuto provocatorio è rappresentato da «tutti i 'gesti artistici' che messi nello spazio hanno una vocazione simbolica, al fine di innescare un movimento, un movimento estetico arricchito dalle pratiche e che si rapporta allo spazio-tempo»[34]. I 'gesti estetici' si esprimono prevalentemente nello spazio pubblico, laddove la direzione inserisce delle opere d'arte accessibili e gratuite con «l'obiettivo, nel processo che mettiamo in gioco, di presentare l'opera (riassumo con opera tutto quello che ha da comunicare qualcosa) come oggetto esteriore a sé, e che lavora all'interno di ognuno di noi, e presentarlo non come un oggetto di ammirazione, ma piuttosto come un oggetto di provocazione. Non nel senso di sconvolgere ma nel senso di provocare un movimento quindi un motore»[35]. I gesti estetici utilizzano l'opera d'arte, lo spettacolo, l'evento spontaneo, al fine di provocare un movimento, una reazione. In questo senso viene considerato come un motore, non quindi un oggetto da ammirare ma come elemento provocatorio dalla capacità di attrarre, incuriosire, interrogare, in una parola scuotere il visitatore attivando in lui una reazione. Con questo presupposto la direzione impregna il luogo di problematiche estetiche, i gesti sono dei veri e propri atti simbolici che contribuiscono insieme alla libertà concessa agli utenti, a provocare qualcosa di inaspettato.
La variegata offerta corrisponde ad una varietà di pubblico e di azioni che si succedono all'interno dell'istituto e che determinano un'estetica esperenziale e relazionale.
Nel suo insieme il Centquatre è un moltiplicatore di tempi e spazi, un vero e proprio elemento urbano di amplificazione. Infatti la direzione mette in risonanza e amalgama attraverso il programma una grana molto fine di attività, spazi e tempi garantendo la buona coabitazione fra ordinario e straordinario, riuscendo quindi a «riprodurre il mondo». Il tutto

31 Tr. it «la disposizione è quasi in tempo reale, con estrema agilità e mobilità» Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.6
32 Tr. it Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: école de Paris du management. p.6
33
34 Jean Bourbon da intervista del 01 Febbraio 2017
35 Jean Bourbon da intervista 17 Dicembre 2016

si svolge nella logica del *festival en plain air* più che di un museo, il luogo è messo in permanenza dal programma e che «si incarna nello spazio».

4.2.3 Processo e concatenamento

L'istituto è definito da Christophe Girard[36] come una piattaforma artistica collaborativa in cui l'arte è resa accessibile grazie ad una programmazione popolare ma al tempo stesso contemporanea ed impegnata, « dove si incontrano arte, società e innovazione, favorendo l'emersione e la creazione in tutte le sue forme» dove convivono «arti multidisciplinari, mixité del pubblico, la diversità delle attività tra arte e innovazione, il commercio e l'interesse pubblico. I raccordi tra queste attività, continuano a garantire molte opportunità di combinazioni quasi infinite»[37]

«Quello che immagino è che non ci sia uno schema lineare, perché lo schema lineare qui non funziona, nel *Centquatre* lo schema contiene continui rimbalzi. Uso l'immagine della palla da biliardo che si muove in tutte le direzioni, [...] il percorso è questo[38], e questo appartiene al caso, all'individuo e alla loro disponibilità. Quindi il luogo cosa fa? Rende possibile, rende disponibile tutto quello che si fa e provoca, provoca attraverso lo sguardo, la curiosità, attraverso quello che mettiamo noi per facilitare questo rimbalzo»[39]

Non lineare, bensì probabile è il concatenamento nel processo messo in opera dall'istituto. Il processo mette in tensione l'«infrastruttura aggregativa»[40] che abbiamo avuto modo di descrivere nel paragrafo precedente, e il lavoro di mediazione proprio di settori specifici della direzione e rivolto sia all'interno che all'esterno dell'istituto e che sarà oggetto di trattazione specifica, la tensione attiva un concatenamento tra questi due elementi che alimenta forme imprevedibili di incontro e di produzione.
In quanto piattaforma, essa è attraversata costantemente da elementi diversi e in cui la porosità, intesa come apertura, è un elemento intenzionalmente inserito al fine di generare continue possibilità di incontro, di connessione e di scambio, al fine di produrre forme di partecipazione, di appropriazione e di sperimentazione.
È grazie a questo elemento per il quale «se qualcuno viene a vedere lo spettacolo, quello che ci interessa e per cui abbiamo lavorato è il modo con cui è arrivato a vedere lo spettacolo. Questo è il nostro risultato: il processo. Scoprire qualcosa che non avevate immaginato, questo è lo scopo. So che il luogo è relativamente semplice, è un gran corridoio non ci si può perdere ma se vieni qui per qualche ragione puoi cadere su qualcos'altro e questo arricchisce molto, questo ping-pong che io chiamo 'biliardo'»[41]
L'incontro provocato alimenta le connessioni che sono il motore del concatenamento, esse si stabiliscono tra le persone in funzione delle azioni, delle attività che esse svolgono, e non in base a ciò che sono[42]. Infatti le interazioni si basano sulla reciprocità tra le azioni o le attività presenti nello stesso intervallo spazio-temporale, e lo scambio che si verifica evidenzia un nutrimento reciproco tra le parti. Ad esempio: un artista emergente svolge le sue ripetizioni nello spazio pubblico interno, al tempo stesso un anziano abitante del quartiere trascorre le sue ore pomeridiane in quello che è divenuto ormai il luogo di ritrovo del quartiere e, insieme ai suoi amici, vi si intrattiene godendosi uno spettacolo gratuito in un luogo frequentato, coperto e riscaldato.

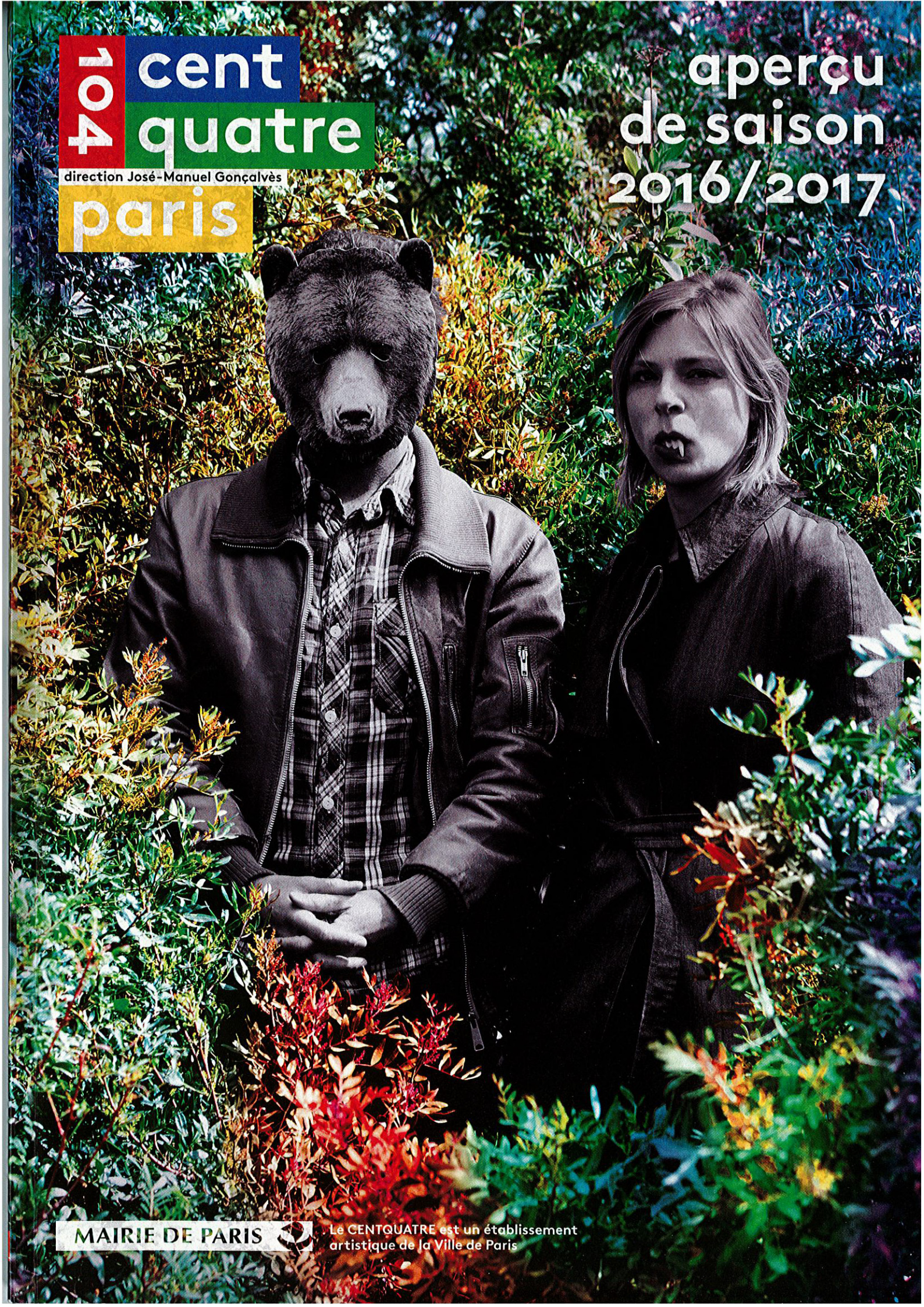
36 Consigliere regionale d'Ile de France dal 2010 e Presidente del Consiglio di Amministrazione del Centquatre-Paris.
37 104, 2015:5
38 Bourbon intervista 23 Febbraio 2017 (indicando lo schema che ha disegnato).
39 Bourbon intervista 23 Febbraio 2017
40 ibidem, p.24
41 Bourbon intervista 23 Marzo 2017
42 Espressione propria con cui José-Manuel Goncalves spiega il tipo di interazione tra i fruitori dell'istituto da lui diretto.

104 cent quatre

direction José-Manuel Gonçalvès

paris

aperçu de saison 2016/2017



MAIRIE DE PARIS

Le CENTQUATRE est un établissement artistique de la Ville de Paris

L'artista è nutrito dalla presenza dell'anziano perché di fatto rappresenta uno spettatore, e ciò gli consente di fare le sue prove con uno spirito diverso da quello che avrebbe esibendosi allo specchio in una qualsiasi sala prove. L'interazione tra le azioni dei soggetti e le attività compresenti produce di fatto un plusvalore per ambo le parti e come viene dichiarato apertamente dalle istituzioni «*le CENTQUATRE sera une fabrique, un lieu de friction et de foisonnement autour des projets artistiques multiples. Les échanges devront etre permanents, les manières d'agir se renouvelleront*»[43].
Questo esempio è funzionale a descrivere il grado zero, quello spontaneo, dello scambio basato sulla convivialità all'interno del *Centquatre*. Al tempo stesso è possibile riscontrare lo stesso tipo di interazione a tutti i livelli e tra tutti i tipi di soggetti e di attività, lo scambio continuo si trasforma di fatto in un flusso di sperimentazione perché i corpi e le situazioni messi in relazione generano incessantemente un plusvalore[44]. Le connessioni possono essere di due tipi: da un lato emergono quelle spontanee tra i soggetti presenti nello spazio pubblico interno, dall'altro si rivelano le connessioni mediate ad opera della direzione. Le connessioni spontanee più frequenti sono ad esempio quelle tra le pratiche spontanee[45], tra le stesse e i fruitori dello spazio pubblico interno o dei servizi; sono invece mediate le connessioni tra le attività artistiche ospitate perché programmate e i servizi rivolti al sociale; o tra le *start-up* della 104Factory e gli eventi temporanei o il pubblico de *LeCinq* o la *Maison des Petits*.
In entrambi i casi[46], le connessioni costituiscono la risorsa che il *Centquatre* mobilita attraverso i gesti estetici e le operazioni di mediazione che rappresentano «non giusto un'attività ma una provocazione, non in senso aggressivo e coercitivo, ma esprime la possibilità di provocare qualcosa. È un grilletto[47]» [48]. La finalità del ruolo di mediazione con cui la direzione opera ha l'obiettivo di sollecitare forme sperimentali di pratiche e uso del luogo e di esperienze individuali o condivise, al fine di far emergere dal contesto coinvolto le sue risorse potenziali attraverso il 'fare esperienza' in comune.
In questo senso il funzionamento della piattaforma descritta ricalca la teoria dei *Milleplateaux*, rispetto alla connessione delle diversità finalizzate all'attivazione di forme di co-produzione in cui la radice *cum* non è mai costante e predeterminata ma si configura e ri-configura in base alle contingenze localizzate.

43 ibidem, p.7
44 Si fa riferimento al plusvalore che Haumont chiama "concrescenza"
45 Definito così sul campo l'insieme di soggetti che utilizzano lo spazio a carattere pubblico al fine di migliorare le proprie competenze artistiche.
46 due di una serie possibile di cui però limiteremo qui la trattazione)

4.2.4 Il risultato: una città pacificata

«Quando sono diventato direttore di questo luogo, circa 6 anni fa nel settembre 2010, ricordo molto bene che venni a giugno, ero nella *nef* e non c'era nessuno, davvero nessuno! Era un pomeriggio e mi sono detto 'wow cosa potrebbe esserci qui'»[49] leggere queste parole e immaginare lo spazio centrale del *Centquatre* vuoto e desolato lascia increduli se paragonato alla vitalità capace di manifestarsi in quello stesso luogo.
Oggi infatti è un *lieu de vie atypique*[50] ovvero un luogo di vita urbana e insieme di appropriazione culturale la cui peculiarità è quella di trovarsi all'interno di un edificio che fa da riparo protetto dalle intemperie e securitato dai rischi, in cui vengono resi disponibili lo spazio, la programmazione artistica e culturale e l'infrastruttura aggregativa. Per questo il riparto si connota come un *abri esthetique*[51], un rifugio urbano in cui la dimensione estetica è elemento attrattore e al tempo stesso elemento esperito.
Questi sono i termini con cui il *Centquatre*

47 déclancher
48 Jean Bourbon da intervista del 01 Febbraio 2017
49 Da trascrizione seminario Goncalves
50 Appellativo attribuito da parte dello stesso Gonçalvès
51 Appellativo attribuito da parte dello stesso Gonçalvès

comunica e lascia percepire la sua immagine all'esterno, e ben lontana (o bisognerebbe dire ben nascosta) dalla macchina direzionale, gestionale e mediatrice che mobilita la totalità dell'azione. A chi dall'esterno incontra il luogo, esso appare accogliente, dinamico e accattivante, un luogo coinvolgente e al tempo stesso pacificato. Gli elementi protagonisti per garantire questa percezione sono: lo spazio pubblico e la sua estetica.
Se da un lato l'impianto architettonico originario, dotato di ampie superfici e volumi importanti, ha consentito di realizzare un *passage* urbano, tale per cui incorporando i caratteri della strada fa si che la città entri nell'edificio e trasformi lo spazio centrale in uno spazio pubblico. L'intenzione di realizzare uno spazio pubblico all'interno dell'edificio era già contenuta nel progetto candidato nel 2007 e vincitore del concorso, scelta rivendicata dagli architetti dello studio *Atelier Novembre* e avvalorata dieci anni dopo dal direttore artistico José-Manuel Gonçalvès, il quale dichiara in un'intervista: «in realtà, per riassumere la nostra condizione, direi che abbiamo voluto che la piazza del Beaubourg, nel modo in cui era animata durante i primi anni del Centre Pompidou, si trova in questo caso all'interno. Un luogo di passaggio, di fermento dove si può esercitare la propria pratica»[52]
L'esito ottenuto è proprio la manifestazione di uno spazio abitato come fosse uno 'spazio pubblico', nonostante non lo sia affatto. Infatti la privatizzazione è silenziata, così che lo spazio a carattere pubblico sia reso disponibile e aperto e quindi abitato con manifestazioni spontanee di appropriazione, di incontro e di scambio.
Il carattere visibile, pertanto riconoscibile e identitario, è come lo spazio pubblico interno agisca da piattaforma su cui un numero variabile, ma comunque consistente, di artisti emergenti o amatori è invitato a svolgere gratuitamente le loro performance. E così la hall traversante si riempie di *'pratique spontanée'*[53] che praticano allo stesso tempo forme variegate di teatro, danza, giocoleria, ecc. non è difficile immaginare come lo spazio si caratterizzi di un'*ambiance* specifica. La stessa rappresenta la dimensione estetica propria del *Centquatre* e capace di avere una capacità attrattiva notevole, perché lo spazio così messo in opera non mette in scena un copione stabilito ma pone attraverso le modalità con cui attivare le azioni spontanee degli utenti e le re-azioni del pubblico che vi partecipa e che esperisce la dimensione dell'incontro in un senso sia relazionale con altri soggetti coinvolti seppur a titolo diverso, e in senso esperenziale con i gesti estetici, i contenuti a carattere artistico o culturale posti dalla direzione come ad esempio opere, esposizioni, eventi, performance, ecc..
Riportiamo a seguire alcune testimonianze che meglio esplicitano i due tipi di fruizione dell'estetica dell'*ambiance:* quella relazionale e quella esperenziale.

«C'è una dimensione qualitativa al territorio, una dimensione che ha un rapporto con la cultura ed è questo che ci interessa. Quello che ci interessa è che si può entrare sapendo di andare a vedere qualcosa o no, ma entrando qui si sappia il perché della presenza degli artisti, perché si crea un *ambiance*... e nell'ambiance è possibile che non incontrino fisicamente nessuno o che incontrano molte persone senza averlo immaginato. Ovvero senza necessariamente avere un biglietto, senza necessariamente dire chi è il professionista e chi l'amatore, è possibile entrare nel luogo ed incontrare il proprio vicino. Per noi questa è la maniera di inserire l'arte in una pratica con una propria vita»[54]

Lo spazio 'a carattere' pubblico e l'ambiance specifica che lo definisce è la 'pratica con una vita propria' all'interno del quale viene inse-

52 Tr. It. di un estratto dell'intervista al direttore artistico José-Manuel Goncalves da parte di Brigitte Hernandez e pubblicata su Le Point.fr in data 24/03/2017 à 15:36

53 si riferisce al nome comune con cui la direzione chiama gli artisti emergenti che esercitano la loro arte nella hall

54 Goncalves corso di formazione "Approccio pluri-territoriale del Centquatre-Paris" 30 Marzo 2017

rita una parte gratuita del contenuto della programmazione, infatti «delle esposizioni di arte contemporanea c'è sempre un pezzo o due che sono nello spazio pubblico gratuite per il pubblico, ma se vuoi continuare la visita è a pagamento. Abbiamo incontrato delle persone che ci hanno detto 'non capiamo perché queste opere sono gratuiti', e si trattava di persone abituate a frequentare i musei, non chi non li frequenta [...]. Noi ce ne freghiamo, quindi di solito sono le opere più care che sono messe nello spazio pubblico. Non è molto ragionevole, ma è su quello che insistiamo perché permette al pubblico di vivere l'esperienza, e poi se vogliono andare più lontano rispetto alla mostra vanno, ma se non vanno non è grave»[55]

Esperienza e relazione rendono l'utente, come già riferito altrove, uno spett-attore contributo partecipe e al tempo stesso autore spontaneo dell'estetica di cui esso stesso gode. In questi termini la partecipazione del visitatore ha un carattere emotivo, lo scambio che si vive nello spazio pubblico con gli altri soggetti è reale, la possibilità di utilizzare uno spazio in tutta sicurezza e in cui godere della dimensione estetica così descritta genera nel visitatore una forma di fiducia e attaccamento che rafforza la capacità pacificatoria del luogo. Nonostante sia dichiarato che «l'ambiance non è l'obiettivo è la conseguenza »[56] essa agisce come strumento di marketing perché incarna l'immagine vivente dell'istituto, come attrattore e come luogo dell'interazione diretta. L'insieme di spazio pubblico e *ambiance* da un lato permette di ospitare attività di vario genere, e di soddisfare richieste da una varietà di attori, ma a supporto di questo fattore potremmo definire logistico troviamo che l'estetica lì prodotto rappresenti l'elemento con cui è identificato il Centquatre e pertanto attrattore con cui è incentivata la vendita del prodotto. Oltre a questo parametro che è significativo , va segnalato come il grande volume e il carattere interazionale dello spazio pubblico è utilizzato anche per effettuare gli scambi, generare le *passerelle* spontanee e quindi è il luogo concreto della sperimentazione. Riteniamo importante segnalare questo aspetto che in seguito sarà trattato nel dettaglio della sua capacità 'generatrice'.

«*Je remets en jeu la question de l'espace public. Nous disposons de ce bien et nous le mettons à disposition sur un laps de temps précis. Je me demande donc simplement si cela ne peut pas être l'endroit, en laissant cette population l'investir, où on peut observer, réaliser et être en présence pour essayer de construire de noiuvelles stratégies*»[57].

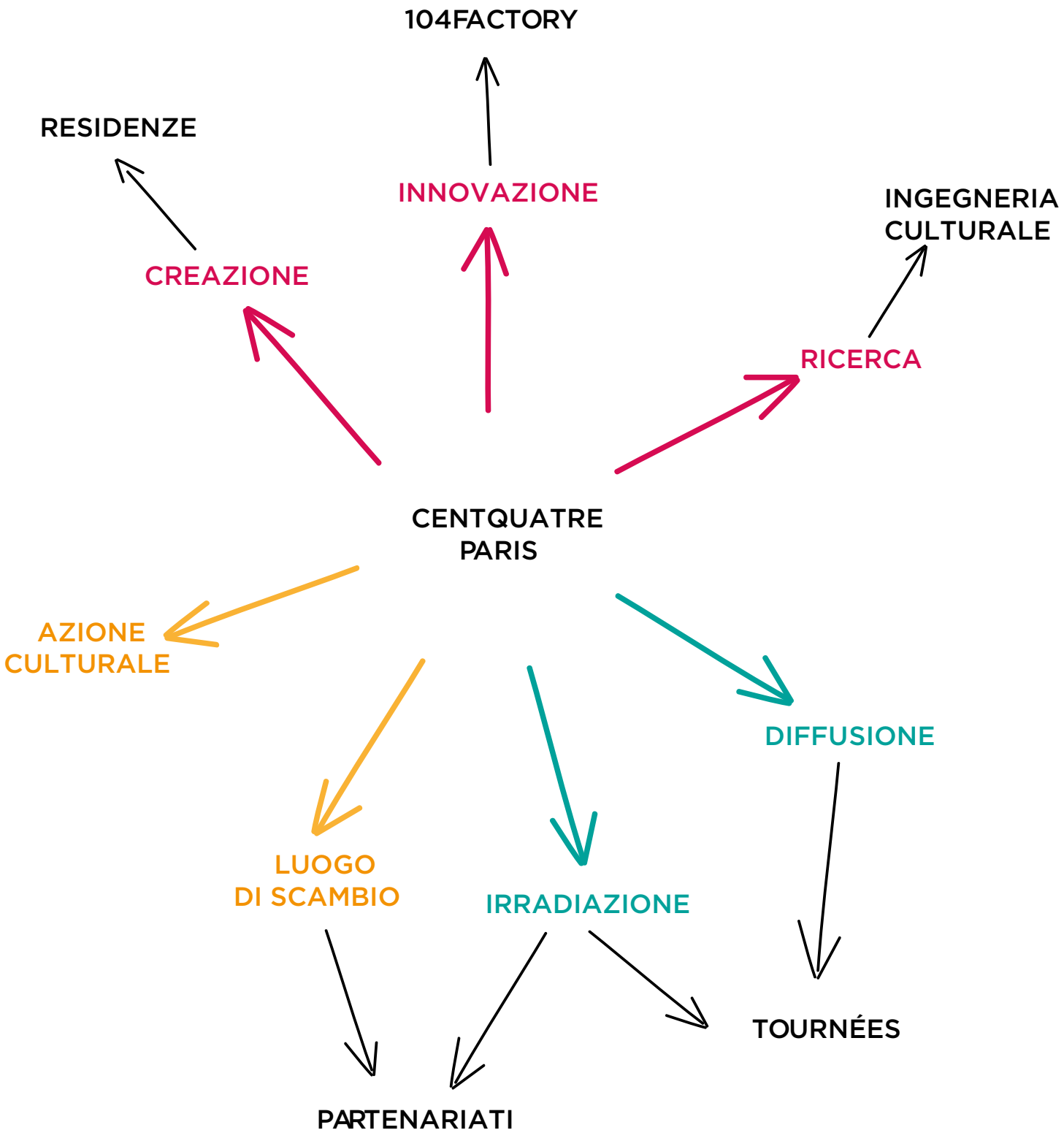
La problematizzazione dello spazio pubblico operata dalla direzione in termini espliciti e consapevoli mira ad usare i principi dello stesso (compresenza, incontro, interazione, vivacità, estetica) al fine di 'costruire nuove strategie'. In questo elemento ritroviamo ciò che la direzione stessa dichiara di sviluppare, ovvero una forma di 'urbanismo culturale' per il quale il *Centquatre* rappresenta un laboratorio in cui sperimentare forme gestionali, di uso e di processi innovativi esportabili, ed è anche in quest'ottica che l'istituto è utilizzato come «uno strumento a disposizione del pubblico, degli artisti e dei residenti. Un luogo di cultura vivente in presa diretta sul territorio e aperto sul mondo»[58].

4.3

UN *MANAGEMENT AGILE*: LA GESTIONE ARTISTICA, SOCIALE ED ECONOMICA

55 ibidem
56 Jean Bourbon intervista 23 Febbraio 2017

57 P.24 Les scenes battent la campagne
58 ibidem



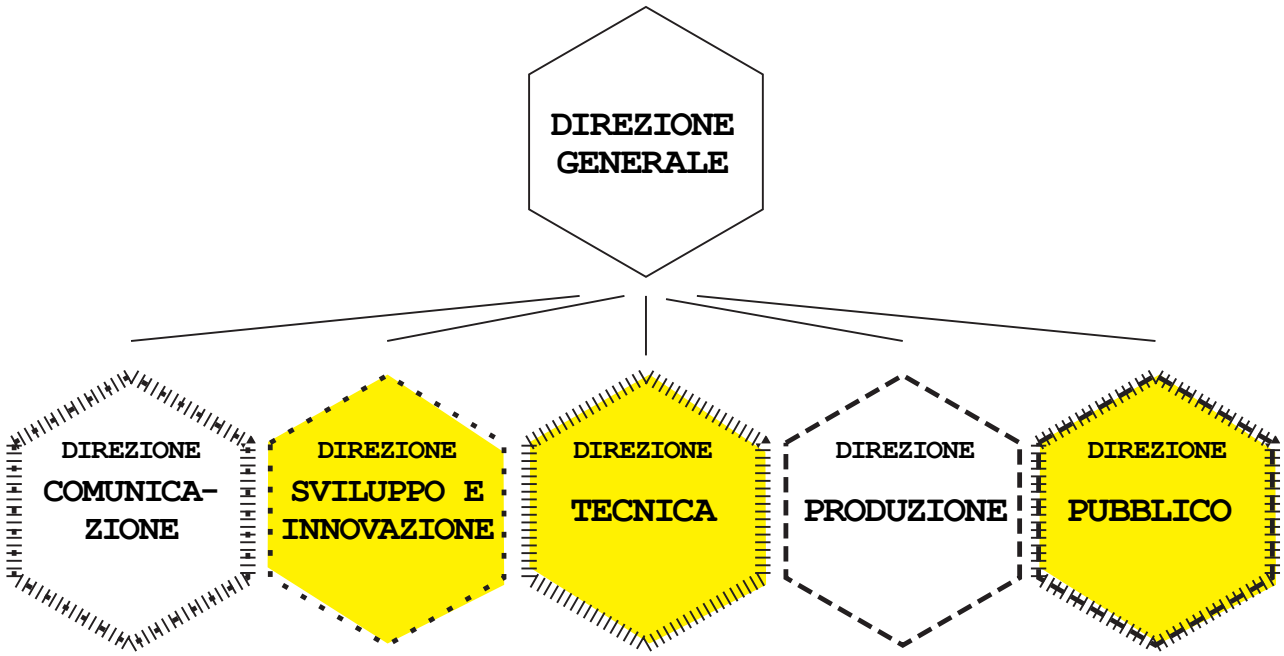
Schema tradotto in italiano da Bilan d'activité 2016

4.3.1 — —

Una città nella città: attività, governance e strumenti

Il *Centquatre* è un sistema capace di unificare tempi, spazi e attività; e in questo consiste la complessità tale da poterlo rapportare ad una città nella città. Se abbiamo avuto modo di specificare i tipi di spazio e i tipi di tempo, è opportuno a questo punto entrare nel merito delle attività possibili; la loro distinzione aiuta nella comprensione dell'organizzazione gestionale d'insieme in quanto la direzione è suddivisa grossomodo per contenuti apportati al programma.
Genericamente e per semplificazione le attività sono suddivise in Visibili, rappresentate dalla programmazione, dai festival dalle esposizioni, ecc e dalle Invisibile ovvero le residenze, le attività di produzione *hors le mura* e il servizio di sviluppo e innovazione, ecc.
Oltre a questa prima suddivisione dicotomica è possibile suddividere le attività per settori di contenuto: artistico, sociale, e di sviluppo e innovazione; e a seguire andremo a citare le più ricorrenti evitando l'inseguimento di una descrizione esaustiva che risulterebbe indigesta, ridondante e soprattutto irrilevante.
Il settore artistico comprende la produzione di spettacoli, l'inserimento degli stessi nella programmazione interna ed esterna, l'allestimento di esposizioni o di eventi temporanei, ma anche l'apertura dello spazio pubblico interno ai giovani artisti emergenti.
Le attività sociali comprendono il servizio de *LeCinq*[59] e la *Maison des Petits*[60] che garantiscono un supporto sociale pubblico e insieme sostengono lo sviluppo di pratiche artistiche

59 LeCinq è un servizio rivolto ai residenti e alle associazioni che operano nel 18° e 19° arrondissements con cui vengono messi a disposizione, ad un costo simbolico, alcuni spazi e un supporto che promuove lo sviluppo di attività artistiche amatoriali locali
60 La Maison des Petits è un servizio gratuito con cui il 104 accoglie i bambini (dalla nascita ai 5 anni) e i loro genitori, offrendo uno spazio di gioco, scambio, condivisione e ascolto, in cui figure specializzate nella psicologia infantile vengono messe in contatto con bambini e famiglie provenienti da contesti familiari difficili, allo scopo di assistere e riequilibrare i rapporti all'interno del nucleo familiare.



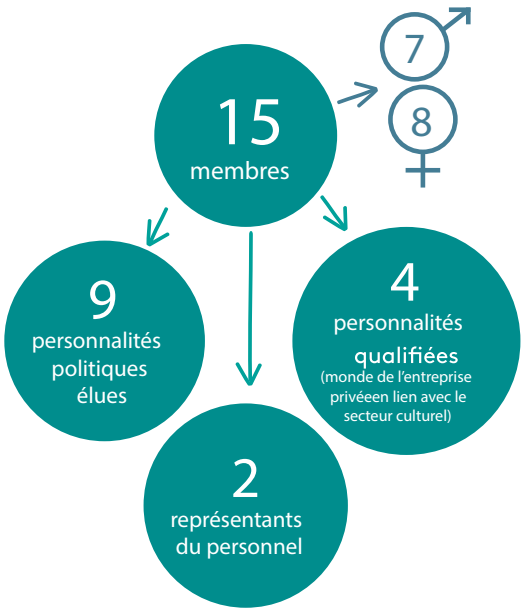
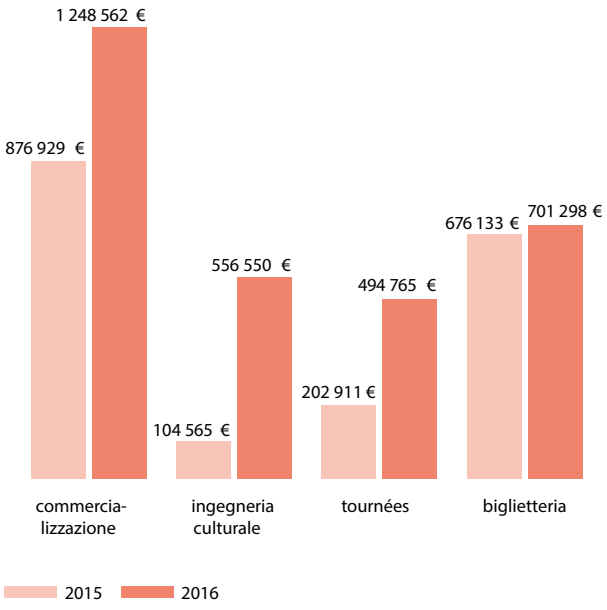


FIG. 13
COMPOSITION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION



Schema tradotto in italiano da Bilan d'activité 2016.
Dati del 2015 e 2016

degli abitanti dei quartieri prossimi all'istituto, in parallelo per tutti i visitatori vengono promosse attività per il benessere come gli atelier di *Wutao* e *Qi Gong* o di intrattenimento serale come il *Bal-Pop*.
Le attività legate allo sviluppo e all'innovazione raccolgono sia l'ambito commerciale in cui si considerano i punti vendita diretti (quali i punti ristoro, la libreria e il negozio di abbigliamento o anche una volta a settimana il mercato biologico), e indiretti legati al servizio di locazione degli spazi con il quale il *Centquatre* ospita attività di portata variabile che possono andare da piccole riunioni private a grandi saloni annuali. Oltre al lato commerciale sviluppo e innovazione è strettamente legata all'incubatore di impresa nella *104Factory*[61] e del servizio di *Consulenza e Ingegneria Culturale* sotto forma di consulenza nel campo dell'architettura, dell'urbanistica e dell'ingegneria culturale.
L'insieme di queste attività contribuiscono alla capacità rizomatica dell'istituto e hanno un ruolo attivo all'interno del processo descritto poco prima, e che richiede alla direzione di governare il tutto attraverso una serrata programmazione.
La pluralità delle attività amplifica la difficoltà di coordinamento delle stesse, perché altro elemento di complessità è il 'programma aperto', ovvero la possibilità di sviluppare per singola attività rapporti con attori che operano a differenti scale territoriali, e/o afferenti ad ambiti disciplinari o professionali diversi e sempre nuovi, ad esempio soggetti ed enti pubblici, principalmente associazioni, istituti scolastici, attori sociali o del territorio, e soggetti privati con cui intraprende rapporti continuativi (come nel caso degli sponsor) o collaborazioni occasionali su eventi o progetti puntuali e/o a carattere discontinuo. «Il *Centquatre* è un luogo che si nutre davvero della città, della sua evoluzione sociale; è un luogo che riflette il movimento della città e in più è un luogo che funziona in forte interazione con tutta una

61 La 104Factory è un incubatore di start-up aperto al settore della ricerca, dello sviluppo e dell'innovazione anche tecnologica legata al mondo dell'arte.

rete di partner. Ritorno sulla questione della temporalità perché noi siamo molto interdipendenti dai partner con i quali costruiamo il nostro programma. In questo senso il luogo può essere in permanenza, in movimento e in evoluzione, ed è vero che è un elemento strutturale del lavoro della nostra équipe che deve integrare queste dimensioni per avere sia una visione strutturale del lavoro che di 'essere in situazione' di poter assorbire le sollecitazioni ricevute dall'esterno. Il lavoro richiede la capacità di adattare la nostra attività in funzione di ciò che arriva, anche rispetto ai vincoli economici, perché noi siamo in costante tensione tra la parte artistica del progetto e la parte più evenemenziale con una temporalità che gestiamo»[62].

La sfida della direzione sta proprio nel tenere in equilibrio dinamico e produttivo le dimensioni sopra citate e tale approccio viene concretizzato, a differenza della fallimentare direzione precedente, per mezzo di una riconfigurazione organizzativa e di una direzione il cui lavoro è impostato sul dialogo, l'osservazione diretta e la sperimentazione. Al suo arrivo Gonçalvès mantiene l'équipe della direzione precedente, a cui aggrega due suoi collaboratori: Jean Bourbon e Pierre Colomer, figure chiave poste al coordinamento della direzione del pubblico e della direzione tecnica. La sfida posta in principio era di far rientrare il funzionamento di uno 'spazio disponibile e in permanenza' nel rispetto delle norme e delle disposizioni amministrative proprie dello statuto che regola spazi museali e teatrali propriamente detti, ma che si sono presto dimostrate insufficienti per il carattere innovativo che Gonçalvès ha messo in opera. Infatti oltre alla riorganizzazione dell'organico, il nuovo direttore riconfigura gli ambiti di azione della gestione, impostando tre macro aree: normativo-giuridico, contenuti e supporto ai contenuti; e le mette in in dialogo tra loro e in profondo ascolto del luogo.

62 A chiarimento di questo approccio, riportiamo un breve estratto dell'intervento di Valerie Senghor, alla direzione di sviluppo e innovazione

Al vertice dell'organigramma c'è la Direzione generale e artistica, in stretta comunicazione con il consiglio di amministrazione, e a cui fanno seguito due insiemi in cui da un lato sono raggruppate le Direzioni produttrici di attività ovvero quelle da cui si generano risorse e recettes per mezzo della programmazione, della costituzione, della rete dei partner, ecc.
In questo raggruppamento si trova la Direzione di Sviluppo e Innovazione, che opera su progetti condotti in cooperazione con attori del settore privato e per mezzo dei quali è possibile generare un ricavo netto utile al finanziamento sia di attività artistica che sociali. E la Direzione *des Publics*, che agisce attraverso le microistituzioni de *LeCinq* e de *La Maison des Petits*, o eventi rilevanti e continuative come il *Forum;* in questo caso le risorse generate sono prodotte in forma diretta o sono catalizzate grazie allo sviluppo di progetti propri e specifici.
Il secondo raggruppamento vede l'insieme delle Direzioni di supporto in cui nonostante abbiano delle loro specificità e competenze ma queste sono messe al servizio dei progetti sviluppati dalle altre direzioni. In questo raggruppamento troviamo la Direzione delle Risorse, la Direzione Tecnica, la Direzione della Comunicazione e la Direzione *des publics* ma sul versante accoglienza, biglietteria ed sorveglianza dello spazio 'a carattere' pubblico.
A seguire entreremo nel dettaglio della Direzione *des publics,* la Direzione Tecnica, e la Direzione di Sviluppo e Innovazione e tratteremo rapidamente le altre.

La Direzione della Comunicazione riflette il suo pubblico, infatti prevede una comunicazione multisupporto e molto attiva sui nuovi supporti digitali e sulle risorse online; inoltre la sua attività è in stretto rapporto con l'enjeu della direzione des publics per cui produce una comunicazione che è al tempo stesso istituzionale per supportare l'immagine del luogo, ma anche molto popolare in rapporto

POINT SUR L'ANNÉE 2016

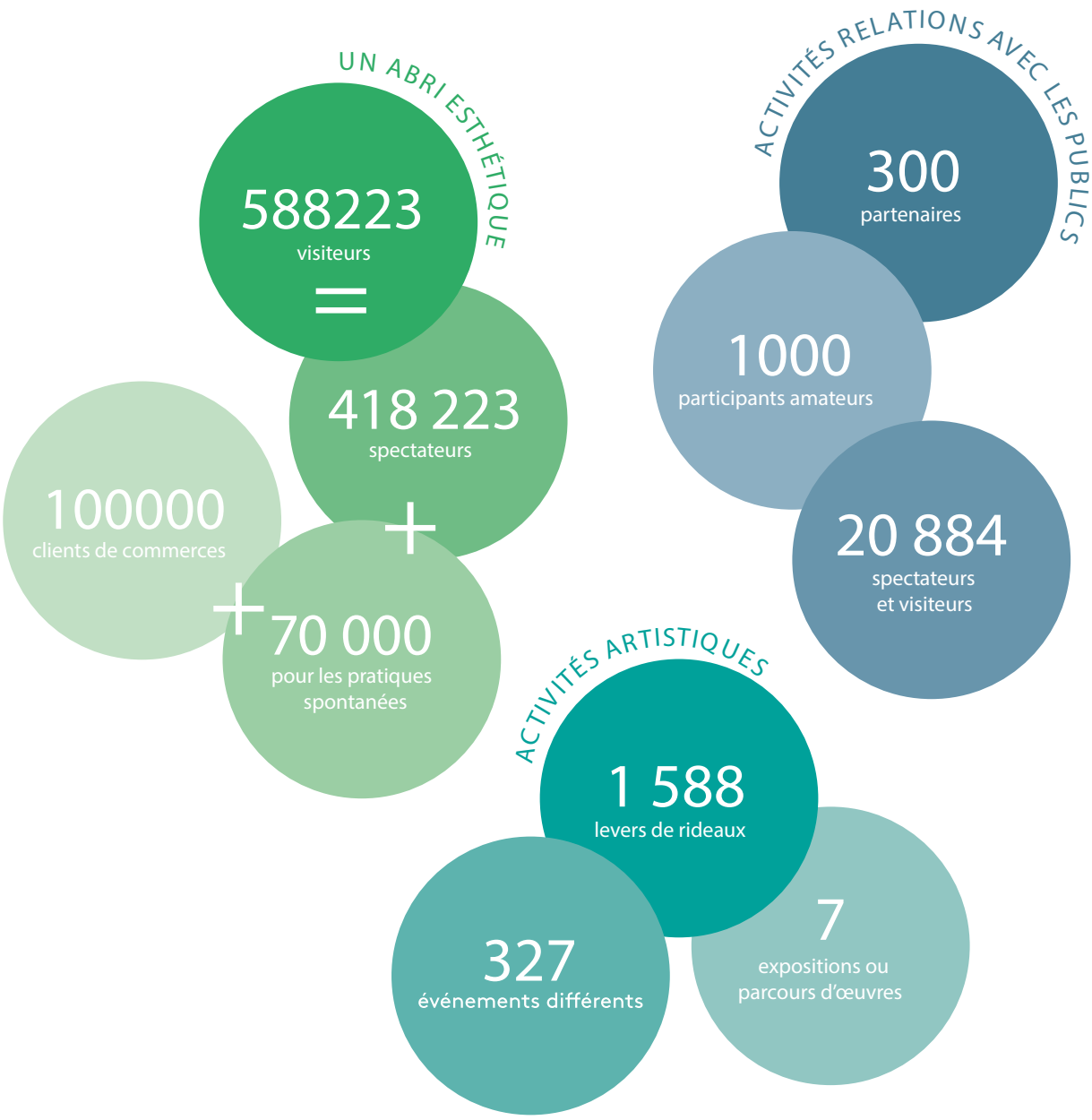


FIG. 1
LES CHIFFRES-CLÉS 2016

Schema tradotto in italiano da Bilan d'activité 2016, p.6

alla varietà di pubblico.
La Direzione delle Risorse in cui vengono trattate tutte le questioni amministrative tra cui ricorse umane, economiche e giuridiche. L'attività di questa gestione è in forte sinergia con tutte le altre attività. Proprio per la variabilità estrema della programmazione a questa direzione viene richiesta un'elevata flessibilità anche per poter salvaguardare la questione; infatti questa sezione è diretta da un giurista che si occupa della parte commerciale e contrattuale e che è sempre alla ricerca di soluzioni possibili per risolvere le costanti incompatibilità formali che si verificano e che rivelano spesso nodi di criticità.
Per essere efficace rispetto alla complessità del sistema, la governance ha costruito e consolidato un approccio definito da loro stessi come *Management Agile* le cui modalità operative messe in atto garantiscono l'efficacia del pilotaggio organizzativo e al tempo stesso gli attribuiscono la capacità immediata di reazione, adattamento e risposta alle circostanze situazionali. «Penso che questo modello di *management agile* del *Centquatre* è molto illuminato nel suo ambiente culturale rispetto al modo comune di gestione, infatti spesso risulta molto avanzato anche rispetto alle imprese che cercano modelli capaci di generare innovazione e creatività interna e di avere una capacità permanente di adattamento alle occasioni»[63]
L'agilità richiesta alla gestione dell'istituto è dovuta in parte dalla variegata natura delle attività in termini di contenuti, temporalità, spazialità e al tempo stesso dalla natura pubblico-privata dei termini economici. Il fatto che l'istituto riceva un finanziamento pubblico parziale, e che debba produrre delle entrate in autonomia e senza le quali non sarebbe possibile sostenere l'intero sistema, rende lo stesso molto fragile. Proprio la fragilità economica conduce allo sviluppo di strategie atte all'ottimizzazione e alla generazione delle risorse che siano materiali, umane, economiche ecc, ed è questo per cui ci si trova «nell'adattamento permanente, con il pensiero costante di ottimizzare sempre le risorse, e non è un esercizio semplicissimo [...] l'idea è davvero quella di poter minimizzare la parte più stabile dell'attività per poi poter aggiustare i bisogni in funzione dell'attività»[64].
Adattarsi in permanenza ha richiesto alla direzione di definire dei «quadri di minimo e poi di poter completare in funzione dei bisogni reali»[65], ciò vuol dire che a partire da una condizione di funzionamento di base del programma, su cui vanno ad aggiungersi ulteriori elementi e sull'insieme delle parti si configura l'équipement complessivo in modo da adeguare le risorse impiegate alle circostanze specifiche.
L'esercizio di adattamento del regime minimo alle possibilità 'quasi infinite' che possono svolgersi nell'istituto «richiede una ginnastica quasi permanente per cui bisogna avere degli indicatori delle attività per in permanenza rivalutare i costi, tutto è fatto su misura»[66], qui risiede il principio di agilità.
Per restituire un'idea della 'ginnastica' che la direzione opera sullo spazio e sulla configurazione della programmazione prendiamo come esempio la messa in opera del personale che segue l'azione elastica dell'istituto proprio per poter assecondare la costante variabilità. Infatti è possibile si costituiscano delle équipe ad hoc in base alla specificità dei progetti in termini di temporalità ed estensione esclusivamente legata all'evento. Questo approccio fa si che si abbia una équipe in permanenza formata da 80 persone, a cui è costantemente regolato l'apporto di personale intermittente che può arrivare fino a 110-120 persone[67], e non segue un andamento lineare o costante perché segue la definizione puntuale e specific ache la direzione attribuisce al planning.

63 A chiarimento di questo approccio, riportiamo un breve estratto dell'intervento di Valerie Senghor, alla direzione di sviluppo e innovazione

64 Valerie Senghor dal corso Approche pluri-territorial du Centquatre in data 31 marzo 2017 nella seziione "L'économie du projet + Ingéniérie + Incubateur"
65 ibidem
66 ibidem
67 Cifre riferite da Valerie Senghor durante il corso

L'efficacia della gestione è garantita, oltre all'intelligenza dell'assetto, dall'esperienza maturata tramite l'attività svolta e dalla conoscenza continuativa del luogo. In entrambi i casi la direzione ha costruito degli strumenti organizzativi e comunicativi adeguati che prevedono un forte e costante dialogo tra le parti, l'osservazione e l'auto-osservazione da un lato e una capacità situazionale di adattamento continuo alle circostanze e condizioni sempre diverse con cui viene sollecitato.

Sul piano conoscitivo e comunicativo gli strumenti con cui opera la direzione si riferiscono fortemente alle metodologie tipiche delle indagini qualitative: interviste, osservazioni di campo, ecc.

La direzione prevede dei momenti di incontro specifici per sviluppare un costante «pilotaggio strategico e operazionale»[68], tra questi vi è la 'riunione planning' ovvero un incontro settimanale in cui si sciolgono le problematiche e le criticità per la definizione della programmazione. La sfida è di distribuire nello spazio e nel tempo eventi che si mescolino in modo compatibile, e per questo l'incontro settimanale del martedì vede riuniti attorno allo stesso tavolo la direzione tecnica, quella *des publics* e quella di innovazione e sviluppo «alla ricerca di modalità che ci permettono di svolgere differenti attività, siamo davvero al cuore della nostra ingegneria, [...] andiamo a modificare le configurazioni, ripensare l'accesso al luogo, ripensare gli spazi, cambiare gli orari per arrivare a comporre tutto ciò»[69].
L'atto di composizione messo in opera dalla direzione convoglia elementi tra i quali è spesso presente un grado di conflittualità che può riguardare dimensioni diverse come ad esempio quella fisico-tecnica, come quella economica e così via. Pertanto le configurazioni pongono insieme gli elementi che presentano un grado di interazione molto instabile, e questo è un parametro che viene sorvegliato costantemente e per il quale spesso è richiesto un intervento immediato.

68 ibidem
69 ibidem

La direzione è capace di governare questo apparato grazie a degli strumenti di monitoraggio e di comunicazioni interna:

«noi abbiamo uno strumento che è *Regispectacle* che abbiamo sempre sotto gli occhi e con cui possiamo guardare visivamente e prendere consapevolezza di quello che si svolge allo stesso tempo nel luogo, e questo è importante. Poi a supporto abbiamo dei processi di trasmissione e di ricezione dell'informazione perché poi nell'équipe dobbiamo poter trasmettere l'informazione e ritornare sul piano della negoziazione con il cliente, lo sponsor, la compagnia, l'artista. E poi abbiamo degli strumenti di allerta per mail, ovvero quando abbiamo due eventi che arrivano allo stesso momento e che sono in conflitto ci si allerta tra di noi, perché abbiamo dei sistemi di allerta 'attenzione conflitto planning' in modo che le persone responsabili del progetto si possano chiamare e trovare delle soluzioni. Spostare di un'ora un evento o riconsiderare uno spazio, questo è un primo livello di dialogo interno. [...] Dunque la riunione planning consente di prefigurare alcune soluzioni ad esempio cambiare l'accesso del pubblico a questo spazio, cambiare orario, verificare a questa ore se ci sono degli equilibri in una certa sala, voglio dire gestire il livello del volume sonoro e poi c'è una riunione molto operativa qualche giorno prima dell'evento di ricordare a ognuno la necessità di essere molto vigili su questo o quest'altro aspetto e viene seguito fino alla realizzazione dell'evento»[70].

Gli incontri della 'riunione planning' sono anche l'occasione per individuare e trattare delle tematiche di carattere riflessivo e strategico che rimandano al funzionamento complessivo dell'istituto, e da cui emergono temi approfonditi per mezzo di appuntamenti seminariali organizzati in loco fino a due volte all'anno[71].

Oltre allo sviluppo operativo e strategico, è presente un approccio di osservazione costante della 'vita' del luogo e del proprio operato

70 ibidem
71 Ad esempio Cité svolto a dicembre 2016 a cui ha partecipato anche Richard Sennett sui temi del rapporto con il territorio, il 104 come territorio ecc.

attraverso delle verifiche che sono svolte attraverso un'osservazione quotidiana e per la quale vengono elaborati dei report quotidiani e attraverso la procedura B.S.I. un'indagine interna attraverso delle interviste strutturate a tutti i componenti delle équipe, che siano essi direttori o collaboratori, al fine di ottenere un «bilancio sociale individuale»[72] con cui tenere un registro del percorso e delle evoluzioni del personale finalizzato all'auto-osservazione e che permette di 'fotografare' il *Centquatre* facendo emergere delle questioni interne che vengono trattate in un incontro annuale appositamente organizzato.

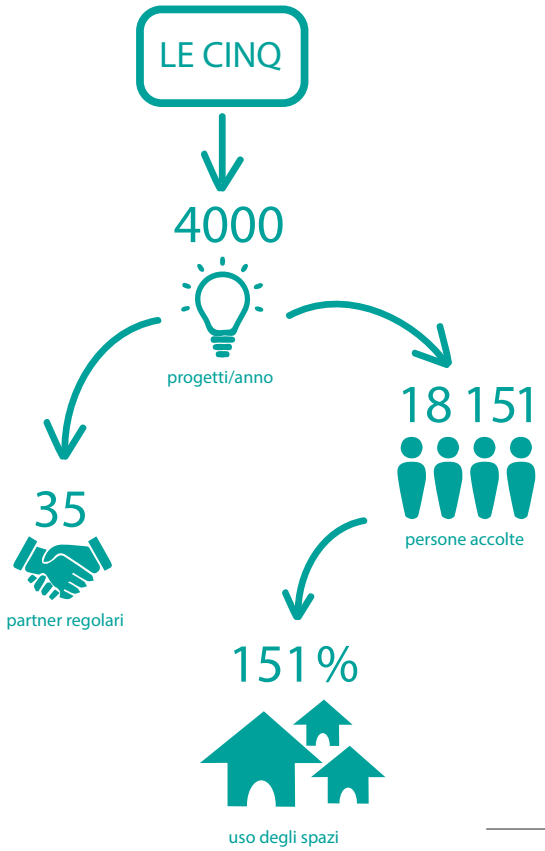
Per entrare ad una scala di dettaglio maggiore attraverso cui esplicitare una grana più fine del funzionamento saranno trattati in maniera pressoché esaustiva le attività della direzione des publics, tecnica e innovazione e sviluppo. Infine sarà descritta l'approccio alla gestione economica con una descrizione del flusso delle entrate e delle uscite in modo da poter comprendere quale l'incidenza principale delle attività e soprattutto poter far emergere l'impatto produttivo che ha questo laboratorio urbano.

4.3.2 La direzione des publics

La *Direzione des Publics* da un lato ha l'obiettivo di comprendere quale sia il ruolo e l'utilità della cultura rispetto alla società per poter svolgere la propria attività in risonanza con essa. Le azioni concrete che esercita sono rivolte al *Centquatre* inteso come territorio interno, un'azione territoriale esterna al fine di 'fare territorio' e la supervisione e controllo sull'attraversamento della soglia tra le due parti.
Il territorio interno richiede la gestione dello spazio pubblico interno per cui viene operata una costante osservazione al fine di preservare le condizioni che agevolano lo sviluppo di quell'atmosfera anche al fine di suggerire ai visitatori di fruire della programmazione artistica a pagamento.

72 riferite da Valerie Senghor durante il corso

La soglia tra interno e esterno è monitorata attraverso l'accoglienza e la mediazione, tra questi troviamo la biglietteria che è un collegamento diretto tra i visitatori e le attività della programmazione, ma anche servizi a carattere sociale dedicati agli abitanti del quartiere.
Il territorio esterno richiama l'attenzione e le azioni di questa direzione al fine di tessere relazioni e partenariati con attori presenti sul territorio che viene indagato e conosciuto da degli agenti il cui compito è di costruirsi una visione dinamica del territorio. La 'cartografia' disegnata permette di rilevare risorse, potenzialità e possibili partner da coinvolgere e con cui co-costruire parte della programmazione.
L'insieme complessivo vede l'obiettivo generale di integrare la problematica culturale nel 'cuore del quotidiano'
per cui costituire il *Centquatre entre lieu de vie e d'appropriation culturel.*



Schema tradotto in italiano da Bilan d'activité 2016

Lasciamo alle parole di Jean Bourbon, direttore di questa sezione, l'esplicitazione completa ed esaustiva dell'attività che coordina.

«La direzione dei pubblici che è la direzione che si occupa di ciò che accade sul *beton* ovvero nello spazio pubblico, e che si assicura che nello spazio di rappresentazione (qualifico come spazi di rappresentazione ovvero gli spazi che prevedono una soglia economica per accedere ad un contenuto proposto. Anche se nel 104 ci sono molti spazi di rappresentazione, in questo caso parlo di spazi di rappresentazione ufficiali lavoro per assicurare che) le soglie vengano attraversate da persone che siano presenze le più diverse possibili. Non abbiamo nelle sale un pubblico tradizionale, come quello dei teatri parigini, qui il pubblico il più *varié* possibile e il più rappresentativo: uno specchio possibile della società reale. Questa è una tendenza verso la quale ambiamo, ma anche l'obiettivo utopico che tutte le proposte mirano a raggiungere. [...] Quindi è cambiato il paradigma, si approccia diversamente al soggetto, diversamente alla questione, non parliamo di glorificare il lavoro che facciamo ma piuttosto guardare a ciò che ci resta da fare per tentare: 1) di essere un specchio esatto della società, 2) di trovare, facendo una sorta di ricerca-azione, per capire in cosa si può essere utili alla società ovvero se la cultura è una necessità sociale o è secondaria come il *loisir*, o ancora è strutturalmente ciò che ci costituisce?

E questo è il *cahier de charge* che la mia direzione deve esplorare.

Inoltre deve anche garantire il funzionamento l'*exploitation* (la produzione, la biglietteria ecc) la mia direzione copre questa questione nel senso più largo del termine, e poi si applica in termini di mestieri in differenti ambiti, prendiamo lo spazio del quotidiano che è l'*accueil* che necessita di un'attenzione particolare sull'informazione orientamento e l'attraversamento delle soglie, quindi è un'attività in immersione.

Molto vicino all'*accueil* e vicina alla direzione tecnica è la questione della sicurezza, come gli agenti di sicurezza che noi verifichiamo non siano con le loro azioni in contraddizione con i principi del luogo, e questo è molto importante per un luogo così.

Quando entri in uno spazio che direi teatrale, quando entri al *Centquatre*, si entra in uno spazio che è un concentrato di città, e non ci si può comportare allo stesso modo sulle soglie come se si fosse in qualunque altro spazio teatrale o culturale. Quindi l'*acceuil*, la biglietteria che serve la programmazione perché è il punto vendita degli spettacoli, dei servizi *LeCinq* e la *Maison des Petits* che sono dei servizi nel 104 ma che al tempo stesso sono dei punti di *accroche* al territorio (ad esempio la Maison des petits ha un legame con la rete di attività simili in tutta la Francia,) LeCinq sviluppa le pratiche artistiche e amatoriali e le pratiche personali del nord-est parigino, e per finire 4 persone che lavorano con me alle relazioni con il pubblico, e che sono di fatto degli agenti territoriali che lavorano sulla problematica della relazione del *Centquatre* con il territorio, e alla sua integrazione e legittimazione.

Io copro queste problematiche e sono in interazione con l'insieme della direzione per fare in modo che il quotidiano del luogo sia il più forte possibile, che l'altra organizzazione non sia visibile, che tutto sia incatenato e che tutto sia possibile. L'obiettivo è di far entrare le persone nel luogo, di permettere e autorizzare l'entrata nel luogo a chiunque perché facciano ciò che loro hanno voglia di fare, e avere un'attenzione particolare all'attraversamento delle altre soglie che sono i prezzi degli spettacoli. Ma senza escludere che qualcuno possa venire al *Centquatre* una volta in tutta la sua vita giusto per andare alla toilette, non è un problema.

[...]

Il rapporto al territorio è la base della politica del pubblico del *Centquatre*, vi dò degli elementi concreti. Non parlo ora dell'appropriazione del luogo come spazio pubblico ma piuttosto dell'appropriazione del luogo

dal punto di vista estetico sotto forma di programmazione. Tradizionalmente i luoghi d'arte e della cultura a Parigi lavorano sulla questione estetica a partire dalle categorie del pubblico: il pubblico di base può essere un pubblico scolare, un altro pubblico orizzontale è un pubblico delle collettività, del comitato di imprese ecc queste categorie richiedono un soggetto che si incarichi di reperire e vendere ad hoc il prodotto.

Il nostro approccio è l'opposto di dire che non separiamo i pubblici dal loro territorio dallo spazio urbano sul quale ci sono altre attività come ad esempio la biblioteca e per noi, ciò che è importante, è 'fare territorio' e quindi la ripartizione funzionale dell'équipe des publics è stata fatta per territori sebbene 'tu Sofia ti vai ad occupare del XVIII arrondissement, il tuo lavoro consiste nel conoscere e interpretare il paesaggio del quartiere dal punto di vista urbano e poi a capire come abitano le persone, per comprendere i modi di accesso, le difficoltà, le dinamiche, e sapere chi è attivo sul territorio, chi fa cosa e poter identificare tutti gli attori e anche quali campi associativi, didattici al fine di avere una visione dinamica del territorio una sorta di cartografia'. Lo stesso per Sonia che si occupa del XIX e per Camille: voi tre coprite il nord-est parigino, e dovete essere capaci di identificare le dinamiche, le forze, i possibili partner intorno alla problematica culturale che noi abbiamo in comune. Es in Francia cultura e istruzione hanno deciso di lavorare insieme per insegnare meglio e non accontentarsi di insegnare Molière in classe ma bisogna andare a vedere Molière, e da quel momento il *milieu* teatrale si è interessato alle scuole così da coinvolgerle quando fanno uno spettacolo di Moliere. Quello che noi facciamo di diverso è che diciamo abbiamo lo spettacolo di Molière (non è quello che passa qui ma lo portiamo come esempio), ma non facciamo in modo che serva solo alle scuole ma Sofia, che si occupa di quel quartiere va a parlare con le scuole, ma anche con la biblioteca, con l'associazione ecc. e la sua missione è di conoscere ed essere conosciuta da tutti sul territorio. Non si tratta di 'avere un cassetto da aprire' ma di reinserire la problematica della città a partire dall'attività specifica, e cercare dei partner.

Si tratta di riconoscere il territorio, identificare e arrivare a tessere dei legami su dei progetti che hanno si lo scopo di trovare dei gruppi che vengono al *Centquatre* a vedere degli spettacoli, ma in una problematica dove evita la strumentalizzazione. Ovvero evitiamo di isolare il gruppo dal proprio contesto dicendogli di venire a vedere Molière, quello che mi interessa non è solo Molière, ma è Molière nel quartiere, e quale forma prende oggi Molière nel quartiere. L'elemento aumentato di questa cosa è che quando vieni al *Centquatre* per Molière, si attraversa il luogo e così si può riconoscere che è un luogo diverso dall'idea che le persone hanno del teatro. Al contrario qui ci sono dei movimenti che producono degli effetti e che da un lato trasmettono un'idea differente dall'idea verticale di teatro dove si va ad ammirare un'opera, e dall'altro comunica la possibilità che puoi ritornare a fare delle altre cose. Questo produce un eco di atti collettivi grazie al fatto che sei venuto a vedere una cosa, e finalmente ci si dice che si può tornare per farne di altre.

Torno al mio tema artistico e culturale per cui il nostro lavoro consiste non nel rivolgersi alla specialità di ciascuno e ad ancorare dei partner in modo puntuale, ma nel lavorare sul territorio per favorire i legami orizzontali, ovvero i legami tra le università, le scuole e le associazioni che consolida e produce dei legami di compresenza su collaborazioni o eventi brevi.

Questo il principio fondatore di questa *demarche* che si occupa del territorio inteso come territorio di prossimità, ovvero l'intorno urbano per il quale il *Centquatre* può ancora essere considerato come edificio del territorio che abbiamo dovuto ridisegnare. Parigi è una città molto grande, e quando ci si trova in banlieue un intervento può essere considerato di pertinenza da 3-4 km fino a 30 km; a scala regionale il *Centquatre* è conosciuto, ma le persone che vengono solitamente sono dei curiosi. Ma al di là di questo, è il progetto che disegna la

geografia ovvero che all'occorrenza se una scuola che si trova ad Aubervilliers propone al intende *Centquatre* progetto allora si crea un rapporto e così si costruisce una geografia»[73].

L'articolazione delle attività come descritta in precedenza è composta da a) servizi rivolti al sociale, b) azione di mediazione e c) organizzazione di eventi in loco.

Appartengono al gruppo a)

LeCinq è un servizio rivolto ai residenti e alle associazioni che operano nel 18° e 19° arrondissements, attraverso il quale gli abitanti possono sviluppare attività artistiche amatoriali. Il servizio mette a disposizione degli utenti abilitati degli spazi e delle competenze con cui sono accolti e sostenuti i progetti emergenti della cittadinanza locale.

La Maison des Petits è un servizio gratuito con cui il *Centquatre* accoglie i bambini (dalla nascita ai 5 anni) e i loro genitori, offrendo uno spazio di gioco, scambio, condivisione e ascolto, in uno spazio dal design originale. è un luogo in cui operatori specializzati nella psicologia infantile e nelle dinamiche familiari, attraverso il gioco e l'arte, conducono bambini e genitori

73 Jean Bourbon da intervista del 17 dicembre 2016

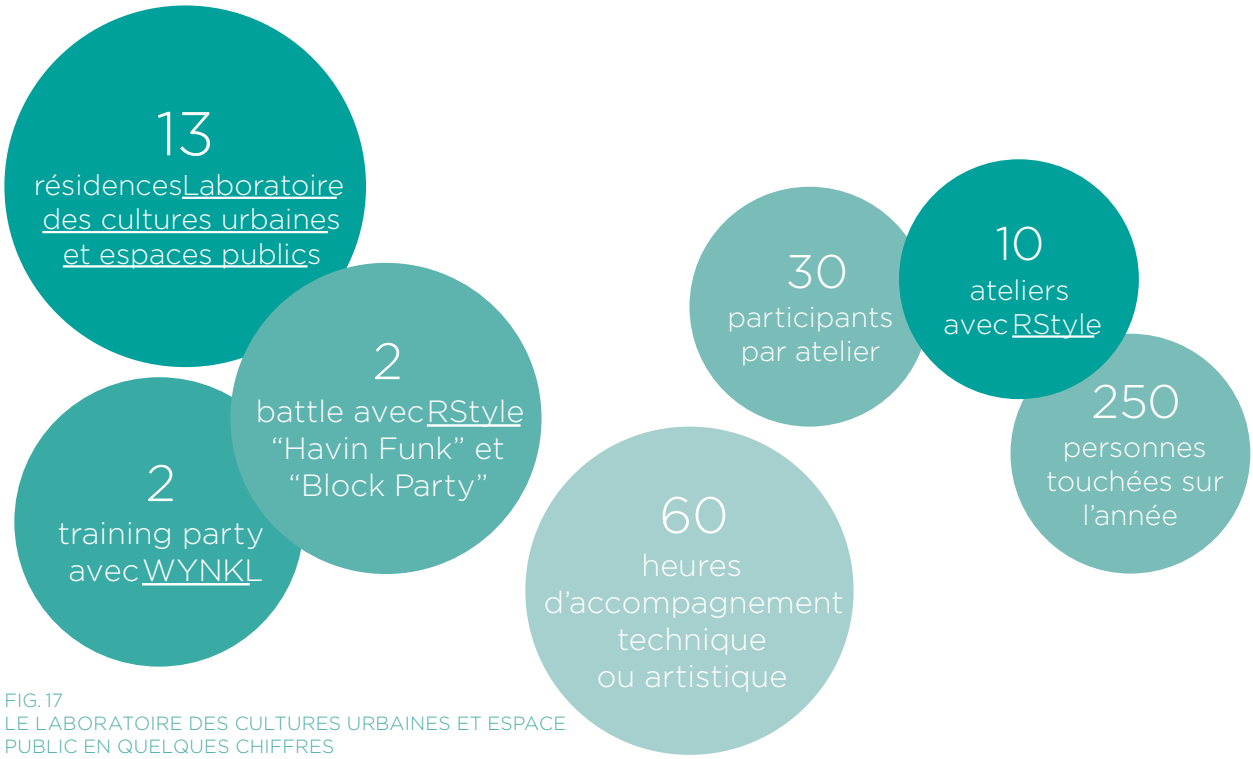


FIG. 17
LE LABORATOIRE DES CULTURES URBAINES ET ESPACE PUBLIC EN QUELQUES CHIFFRES

Schema tradotto in italiano da Bilan d'activité 2016:35

a scoprire le loro capacità creative e ritrovare un nuovo modo di stare insieme. L'intenzione è quella di accogliere bambini provenienti da contesti familiari difficili, allo scopo di assistere e riequilibrare i rapporti all'interno del nucleo familiare.

Appartengono al gruppo b)

La *mediazione* si svolge su differenti livelli, al *Centquatre* sono presenti degli operatori il cui compito è quello di descrivere gratuitamente ai visitatori e frequentatori quali sono le esposizioni in atto e quale il messaggio culturale. Esistono alcune modalità che agevolano l'accessibilità, una di questa è la *Billetterie solidaire,* una tariffa che permette al pubblico in situazione economica precaria di beneficiare di tariffe specifiche 2 euro per gli spettacoli e 1 euro per le esposizioni.

L'*Azione pluri-territoriale e culturale* ha lo scopo di costruire numerosi partenariati con associazioni, centri sociali, istituti scolastici e universitari, al fine di offrire la possibilità di appropriazione culturale dei contenuti artistici e di pratiche culturali. Tra il 2015 e il 2016 ad esempio l'istituto ha contato 300 partenariati solidi

Il *Forum des dynamiques culturelles du territoire* è un evento annuale che raccoglie iniziative a carattere artistico e culturale sviluppate durante l'anno dal *Centquatre* in collaborazione con i partner del territorio di riferimento. È un evento-momento di incontro corale ma anche rappresentativo della capacità dell'istituto di produrre azioni partecipate rivolte ai quartieri.

Appartengono al gruppo c)

Pratiques spontanées sono gli artisti emergenti che sono invitati a esercitarsi sul *beton* il suolo dello spazio 'a carattere' pubblico dell'istituto

Cultures Urbaines

Cine-Pop e *Bal-Pop* eventi rivolti all'intrattenimento del quartiere.

Attraverso queste 3 categorie e proprio grazie ai molti volti che compongono il progetto, la tipologia di frequentatori è molto variegata. Per descriverne la diversità si ritiene opportuno distinguerli per livello di permanenza: livello basso/frequentatori occasionali, livello medio/abitanti, livello alto/residenti. E' bene precisare che queste due categorie non determinano una separazione netta, è più opportuno parlare di sottocategorie dinamiche in cui lo stesso soggetto, a seconda della situazione, può cambiare stato.

Livello basso, frequentatori occasionali. In questa categoria rientrano quei visitatori che visitano il *Centquatre* per ragioni specifiche e puntuali, e possono essere legate agli eventi della programmazione o ai servizi commerciali e sociali presenti in loco.

Livello medio, abitanti. Il livello intermedio comprende coloro che frequentano correntemente l'istituto, perché aderiscono o producono alcuni servizi; le pratiche spontanee che sono solite esercitarsi nello spazio pubblico, e in ultimo gli abitanti del quartiere che spendono con frequenza il loro tempo quotidiano lì.

Livello alto, residenti. Questo ambito riguarda principalmente gli artisti ospitati in residenza, gli operatori e lo staff, gli esercenti privati, tecnici ecc.

Tutto ciò è finalizzato a coinvolgere soggetti molto diversi: abitanti del quartiere, delle banlieue, i fruitori delle attività artistiche e di quelle commerciali, i giovani creativi inseriti nell'incubatore di imprese e tutti i tipi di pubblico che gli eventi temporanei possono richiamare. In questo modo si ottiene una popolazione più variegata possibile, una varietà che «riproduce il mondo»[74] e che è la ricchezza e risorsa del *Centquatre.*

74 Espressione usata da Jean Bourbon a proposito del pubblico del Centquatre-Paris durante l'intervista realizzata il 15 Marzo 2017

4.3.4 La direzione tecnica

La direzione tecnica si trova costantemente a dover far fronte a numerose «sfide tecniche e scenografiche»[75] per poter sfruttare al meglio l'edificio e i suoi spazi, e poter così pianificare e dispiegare gli eventi in programmazione.
Dato questo come obbiettivo generale, le azioni di questa direzione si articolano per predisporre il luogo nelle sue diverse configurazioni attraverso dispositivi spaziali, con cui allestire tipologie le più disparate di usi ed eventi, e garantirne la compatibilità in termini economici e architettonico-spaziali.
La messa in opera dell'attività del *Centquatre* come è stata descritta fino a questo momento richiede una abilità di coordinare lo stesso numero e tipo di azioni che si ritrovano in un intervento architettonico. Seppur a scala minore si tratta di allestire cantieri, trasportare materiali, verificare l'idoneità normativa, controllare la dimensione estetica, ecc in un'ottica di estrema ottimizzazione anche economica.
L'approccio usato dalla direzione è legato alla scenografia, per cui viene preparata la «messa in scena del luogo»[76] inteso come insieme risultate dall'addizione di vari di usi, i più disparati in termini di attrezzatura e di tipologia di atmosfera richiesta. Infatti l'istituto, ibridando attività sociali, artistiche, culturali e commerciali, si trova a dover essere pronto ad offrire soluzioni per un panorama possibile 'quasi infinito' di usi e attività. Pertanto la sfida della direzione tecnica è di poter soddisfare questa richiesta 'quasi infinita', facendo però attenzione a preservare sempre il carattere identitario dell'istituto, evitando che la pluralità di eventi diventi un caos disordinato e confuso, bensì lavorando in modo da comporre il tutto sotto l'idea unitaria della scenografia *Centquatre*.
Le componenti principali che la direzione domina sono il tempo e l'edificio, con i suoi vincoli tecnico-normativi e le sue risorse architettoniche.
Nel primo caso il tempo è la componente propria della scenografia e con la quale la successione di scene viene garantita con mezzi di tipo tecnico, nel caso del *Centquatre* le scene da mettere in sequenza sono le configurazioni di usi. Mettere in opera tecnicamente progetti che siano compatibili tra loro richiede appunto una definizione di cosa vuol dire perseguire e risolvere i conflitti tecnici tra i diversi usi.
Ed è a partire dalle caratteristiche dell'edificio spaziali da un lato (dimensione degli spazi, connettivi, accessi, ecc), tecnici dall'altro (tipi di impianti, progetto acustico e illuminotecnico) che la direzione 'mette in scena' il *lieu de vie* lavorando costantemente a superare i vincoli con cui si scontra costantemente, e che riguardano i limiti dell'edificio stesso in quanto 'patrimonio architettonico', i limiti normativi principalmente quelli che riguardano sull'impatto acustico e la sicurezza antincendio.
Sul piano strettamente architettonico, la direzione è consapevole dell'eredità su cui si trova a lavorare rispetto al progetto originario riconoscendo quindi il valore dell'impianto architettonico che garantisce il doppio accesso e la navata centrale; oltre a ciò però l'eredità storica rappresenta un peso proprio all'usura dovuta al trascorrere del tempo. Quest'ultimo aspetto come vedremo in seguito, ha un impatto decisivo sul bilancio economico dell'istituto rimandando ad un tema importante nel campo dell'architettura e del riuso di spazi industriali.
Oltre al portato del progetto storico, la direzione tecnica lavora sull'edificio che ha subito un importante progetto di riabilitazione architettonica, su cui la direzione intera è molto critica riconoscendo l'inadeguatezza di alcune scelte progettuali rispetto all'uso corrente che ne viene fatto. In particolare rispetto alla progettazione degli impianti di areazione ed elettrici, e alla definizione di prestazioni acustiche e termiche e di classificazioni deterministiche dei vari ambienti. Altro aspetto deterministico e inadeguato è l'impostazione di 20 scenari in cui era previsto ricadessero le possibili confi-

75 Da intervento di Pierre Colomer direttore tecnico durante il corso approche pluriterritoriale.
76 ibidem

gurazioni dell'uso dell'edificio.
Sul piano dei vincoli normativi l'istituto, per via della sua schiumosa attività, si trova a dover adeguare ogni configurazione alla normativa vigente sull'acustica ambientale e sulla sicurezza antincendio, ciò comporta un costante dialogo con gli uffici tecnici ma soprattutto un approccio 'rischioso' nell'assunzione da parte del RUS la responsabilità di rispettare parzialmente la norma.
A seguito di questa lunga, ma necessaria, premessa è possibile descrivere in che modo la direzione tecnica costruisce e mette in opera le configurazioni programmate. Considerando la presenza di tipi diversi di eventi, che si dividono in programmati dalla direzione (esposizioni, ateliers, concerti, ecc) o ospitati per partner esterni (ballo, vernissage, défilé, saloni, conferenze, cene-buffet), e dato come obiettivo la coerenza con gli obiettivi dell'istituto, mantenere un certo grado di mescolanza e permeabilità tra gli eventi tale per cui ci sia uno scambio che produca un arricchimento reciproco.
Nel caso di eventi interni al *Centquatre* la direzione tecnica si occupa di coordinare tutte le operazioni per la messa in opera delle attività, nel caso in cui si trovi a lavorare su eventi ospitati invece il ventaglio di possibilità varia in base agli accordi che si stabiliscono tra le parti e che dipende parimenti dalle esigenze delle due. In ogni caso il servizio fornito varia da un minimo per soddisfare tutto ciò che è a carico dell'istituto in termini tecnici e giuridici, pertanto il servizio base riguarda il personale responsabile dell'elettricità (da 1 a 3 unità), la messa in sicurezza (1-2 unità), il resto dell'équipe è variabile sulla base del fornitore. In quest'ottica è comprensibile come l'équipe della direzione, che di base è composta da 20 persone può poi ritrovarsi ad essere, in base all'evento, di 40, 50, 60, 70 e fino anche di 80 persone.
Dal punto di vista prettamente spaziale, ci sono due elementi che la direzione governa, in primo luogo la distribuzione in termini di localizzazione, ingombro e allestimento di ciascuna attività, e la predisposizione di condizioni per cui l'edificio corrisponda al funzionamento della configurazione in uso.
La messa in sequenza di diverse configurazioni nello stesso giorno richiede alla direzione tecnica di «far evolvere gli spazi» per mezzo di una «ginnastica particolare»[77] finalizzata a gestire l'alternanza degli accessi e delle circolazioni che possono variare fino anche a 3 o 4 circolazioni nell'arco della stessa giornata.
Inoltre la distribuzione delle attività
Lo spazio architettonico rappresenta il supporto basilare a questa direzione, perché ibridando spazialità diverse garantisce lo svolgimento contemporaneo e integrato delle diverse azioni spazialmente distribuite nell'edificio e temporalmente inserite nella programmazione. Infatti l'articolazione degli spazi progettata a 'geometrie variabili' consente di poter usufruire di ambiti generici e dalle dimensioni diverse, ciò permette al *Centquatre* di poter ospitare con una elevata flessibilità eventi di natura molto diversa.
L'edificio, che come abbiamo avuto modo di descrivere, distribuisce nei suoi 39.000 mq spazi eterogenei che andiamo a distinguere sulla base della dimensione, perché è proprio la dimensione, intesa sia in termini di superficie che di volume, che permette di accogliere o di non accogliere determinati usi.
Macro: Le dimensioni maggiori sono date dall'eredità proprie del manufatto industriale, e godono di una spazialità generosa approssimabile a quella degli spazi pubblici. In particolare ci si riferisce alle grandi navate centrali coperte, le corti trasversali scoperte, in cui solitamente vengono messi in opera gli eventi più ingombranti come i saloni, o una pluralità contemporanea di attività. La disponibilità di spazio centrale ampio in cui non sono presenti arredi fissi, questo dettaglio libera l'intera superficie del suolo e ciò consente una mobilità veloce e priva di ostacoli, rendendo agevole la mobilitazione di materiali e mezzi attraverso carrelli. Perfino la biglietteria principale è situata in un elemento mobile su ruote che può

77 ibidem

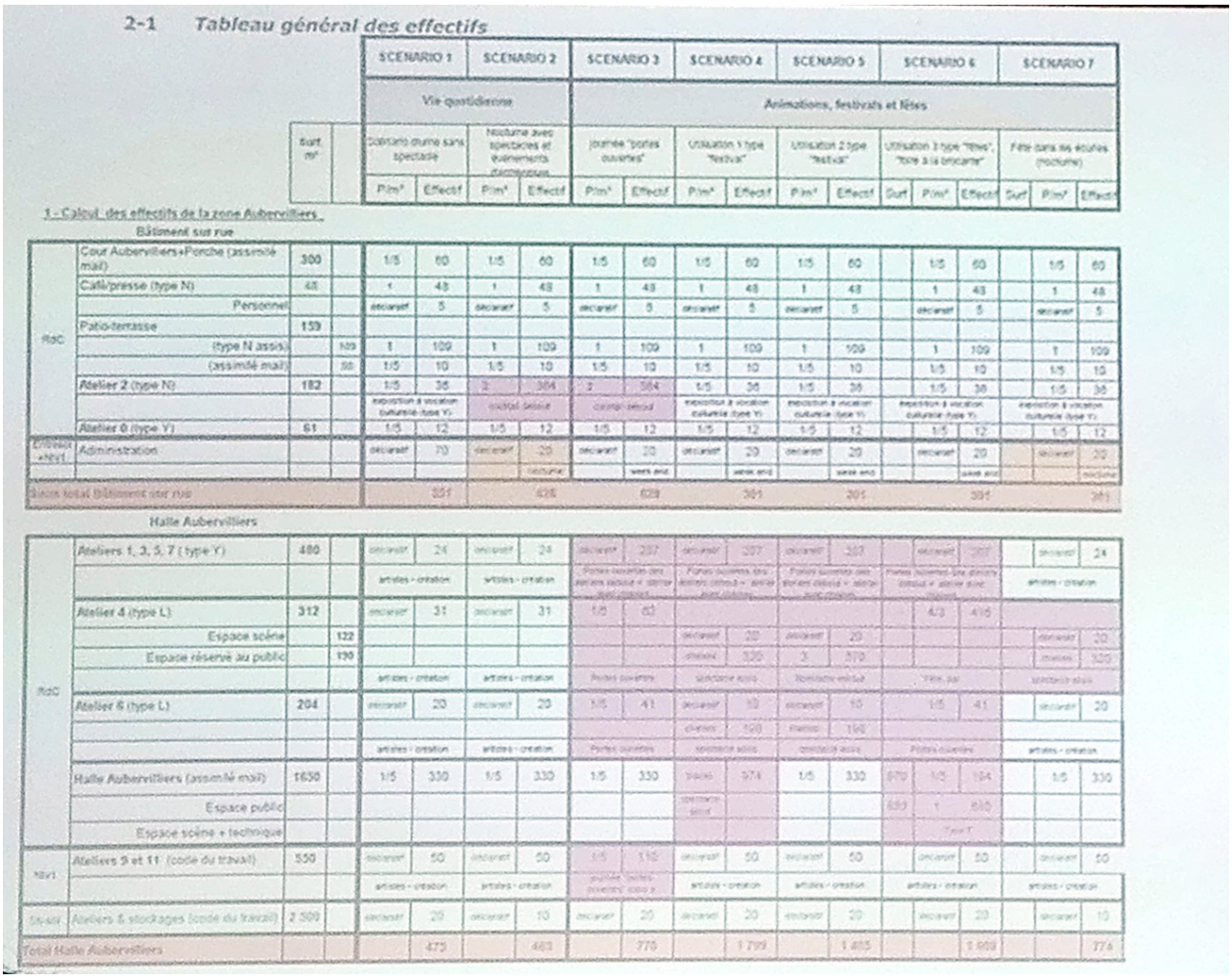
assumere posizioni diverse.
È proprio in questo tipo di spazio in cui la conflittualità tra gli eventi richiede un'attenzione maggiore.

Medium. I locali frazionati destinati principalmente le sale espositive, le sale per gli spettacoli, gli atelier degli artisti, gli spazi commerciali e le attività aperte ai quartieri, o per l'ospitalità di eventi esterni 'nascosti'.

Micro. In ultimo si considerano gli uffici e le residenze, anche questi possono essere oggetto di locazione per attività circoscritte ad un numero limitato di persone. Un episodio significativo riporta un'occasione in cui l'ufficio del direttore generale è stato affittato per uno spettacolo.

A seguire anche in questo caso riportiamo un estratto piuttosto ampio dell'intervento di Pierre Colomer, direttore tecnico, durante la presentazione della sua attività durante il Seminario di formazione *L'approche (pluri)territoriale del CENTQUATRE-PARIS*.

«Quando si è posta la questione di trovare un soggetto sulla tematica globalmente tecnica sul *Centquatre* si sono poste molte domande che sono state raccolte in quello che abbiamo intitolato 'Sfide tecniche e scenografiche'. Perché qui non si tratta semplicemente di mettere in opera tecnicamente dei progetti compatibili tra di loro, avrete già visto in que-



2-1 Tableau général des effectifs

				SCENARIO 1		SCENARIO 2		SCENARIO 3		SCENARIO 4		SCENARIO 5		SCENARIO 6			SCENARIO 7		
				Vie quotidienne				Animations, festivals et fêtes											
		Surf. m²		Concerts d'une soirée sans spectacle		Nocturne avec spectacles et événements exceptionnels		Journée "portes ouvertes"		Utilisation 1 type "festival"		Utilisation 2 type "festival"		Utilisation 3 type "fêtes", "foire à la brocante"			Fête dans les écoles (nocturne)		
				P/m²	Effectif	P/m²	Effectif	P/m²	Effectif	P/m²	Effectif	P/m²	Effectif	Surf	P/m²	Effectif	Surf	P/m²	Effectif
1 - Calcul des effectifs de la zone Aubervilliers																			
Bâtiment sur rue																			
RdC	Cour Aubervilliers+Porche (assimilé mail)	300		1/5	60	1/5	60	1/5	60	1/5	60	1/5	60		1/5	60		1/5	60
RdC	Café/presse (type N)	48		1	48	1	48	1	48	1	48	1	48		1	48		1	48
RdC	Personnel			déclaratif	5	déclaratif	5	déclaratif	5	déclaratif	5	déclaratif	5		déclaratif	5		déclaratif	5
RdC	Patio-terrasse	159																	
RdC	(type N assis)		109	1	109	1	109	1	109	1	109	1	109		1	109		1	109
RdC	(assimilé mail)		50	1/5	10	1/5	10	1/5	10	1/5	10	1/5	10		1/5	10		1/5	10
RdC	Atelier 2 (type N)	182		1/5	36	2	364	2	364	1/5	36	1/5	36		1/5	36		1/5	36
RdC				exposition à vocation culturelle (type Y)		cocktail dînatoire		cocktail dînatoire		exposition à vocation culturelle (type Y)		exposition à vocation culturelle (type Y)		exposition à vocation culturelle (type Y)			exposition à vocation culturelle (type Y)		
RdC	Atelier 0 (type Y)	61		1/5	12	1/5	12	1/5	12	1/5	12	1/5	12		1/5	12		1/5	12
Entresol +Niv1	Administration			déclaratif	70	déclaratif	20	déclaratif	20	déclaratif	20	déclaratif	20		déclaratif	20		déclaratif	20
							nocturne		week end		week end		week end			week end			nocturne
Sous total Bâtiment sur rue					351		428		628		361		361			361			361
Halle Aubervilliers																			
RdC	Ateliers 1, 3, 5, 7 (type Y)	480		déclaratif	24	déclaratif	24	déclaratif	207	déclaratif	207	déclaratif	207		déclaratif	207		déclaratif	24
RdC				artistes - création		artistes - création		Portes ouvertes des ateliers (atelier + atelier exposition)		Portes ouvertes des ateliers (atelier + atelier exposition)		Portes ouvertes des ateliers (atelier + atelier exposition)		Portes ouvertes des ateliers (atelier + atelier exposition)			artistes - création		
RdC	Atelier 4 (type L)	312		déclaratif	31	déclaratif	31	1/5	62						4/3	416			
RdC	Espace scène		122							déclaratif	20	déclaratif	20					déclaratif	20
RdC	Espace réserve au public		190							déclaratif	320	2	320					déclaratif	320
RdC				artistes - création		artistes - création		Portes ouvertes		spectacle vivant		formation vivant		Tête de			spectacle vivant		
RdC	Atelier 6 (type L)	204		déclaratif	20	déclaratif	20	1/5	41	déclaratif	10	déclaratif	10		1/5	41		déclaratif	20
RdC										déclaratif	160	déclaratif	160						
RdC				artistes - création		artistes - création		Portes ouvertes		spectacle vivant		spectacle vivant		Portes ouvertes			artistes - création		
RdC	Halle Aubervilliers (assimilé mail)	1650		1/5	330	1/5	330	1/5	330	déclaratif	974	1/5	330	870	1/5	174		1/5	330
RdC	Espace public									spectacle vivant				630	1	630			
RdC	Espace scène + technique														Type T				
Niv1	Ateliers 9 et 11 (code du travail)	550		déclaratif	50	déclaratif	50	1/5	110	déclaratif	50	déclaratif	50		déclaratif	50		déclaratif	50
Niv1				artistes - création		artistes - création		portes ouvertes	portes ouvertes	artistes - création		artistes - création		artistes - création			artistes - création		
Sous-sol	Ateliers & stockages (code du travail)	2 500		déclaratif	20	déclaratif	10	déclaratif	20	déclaratif	20	déclaratif	20		déclaratif	20		déclaratif	10
Total Halle Aubervilliers					475		463		770		1 799		1 805			1 808			774

sta settimana dei dispositivi completamente diversi e solitamente nella *nef*, e potreste arrivare a trovare 4, 5 o 6 dispositivi differenti. Ovviamente è una sfida, e la scenografia comprende la messa in scena globale del luogo che facciamo, è un'addizione di un certo numero di usi e di tipologie di luoghi per fare un solo luogo.

È una scenografia nella quale comprendiamo il senso dell'organizzazione scenica, dispositivi ecc. ma anche una formula che mi è piaciuta e che ho ripreso dal direttore del dipartimento di scenografia della scuola di architettura di Nantes Marcel Freydefont che ha introdotto alla nozione di scenografia il dato temporale:

'*L'objet de la scénographie est de composer le lieu nécessaire et propice à la représentation d'une action, le moment en est la mise en forme de l'espace et du temps. Autant que la spatialité, la temporalité est un élément constitutif du travail scénographique*' ed è esattamente ciò che siamo obbligati a fare qui.

Il nostro approccio come direzione tecnica è di intervenire a priori, ad esempio per uno spettacolo di funamboli far uscire il sole nel mese di novembre e lo abbiamo fatto; siamo veramente orientati alla soluzione a priori e proviamo a fare delle cose impossibili, quindi quando parliamo di sfide tecniche e scenografiche...

[...]

Uno dei grandi problemi che abbiamo qui e che è all'antipodo rispetto a quello di cui avremmo bisogno per una gestione fine di ogni spazio e individuale di ciascuno spazio in termini di igrometria, temperatura, ventilazione rumore ecc. è stato fatto all'economia ovvero, invece di avere per esempio ogni spazio regolabile a sé ci sono delle zone di riscaldamento e di ventilazione, per cui abbiamo tutta questa parte qui (indicando la zona della nef Aubervilliers) che funziona con gli uffici e che se per esempio abbiamo un'opera tipo quella di un'artista che lavora molto con il fumo attraverso il quale crea una percezione al suono, alla luce e la gestione di un evento come questo presuppone la neutralizzazione assoluta della circolazione d'aria estrazione. Questo sarebbe stato molto facile da gestire se avessimo avuto una gestione indipendente delle sale, e se io taglio tutta la ventilazione e tutta l'estrazione dall'atelier 2 vuol dire che ho più ventilazione o riscaldamento negli uffici, nella *nef* ed è un inferno. Voglio dire riusciamo a farlo con azioni puntuali sul sistema coinvolgendo anche la sicurezza, e questo fa parte delle decisioni che vengono prese quando si fa un edificio a vocazione globalmente culturale senza anticipare per niente quello che sarà alla fine il progetto è davvero un problema. Ed è questo che io faccio al *Centquatre* e per cui lavoro molto con architetti, partecipo molto a delle costruzioni di spazi culturali, teatrali, proprio per anticipare tutte queste questioni nel progetto, e non solo fare in modo che sia reversibile. In questi progetti faccio intervenire queste problematiche nella concezione e nelle planimetrie degli architetti, integrando così in questo momento iniziale già la scelta dei materiali, dei connettivi, dell'emergenza sonora, ecc. in modo quindi da premunirsi da queste problematiche. Altro handicap qui è la stessa idea sviluppata è che hanno per delle ragioni da un lato economiche e dall'altra parte progettuale hanno fatto una classificazione di ciascuno degli spazi estremamente astratto faccio un esempio gli atelier 9 e 11 sono due degli ambienti in cui facciamo molte prove interessanti dal punto scenico, e là sono state classificate non come tipo L (che indica gli spettacoli vivant concerti ecc) ma come Y (che indica le esposizioni). Ed è stato fatto senza una ragione apparente.

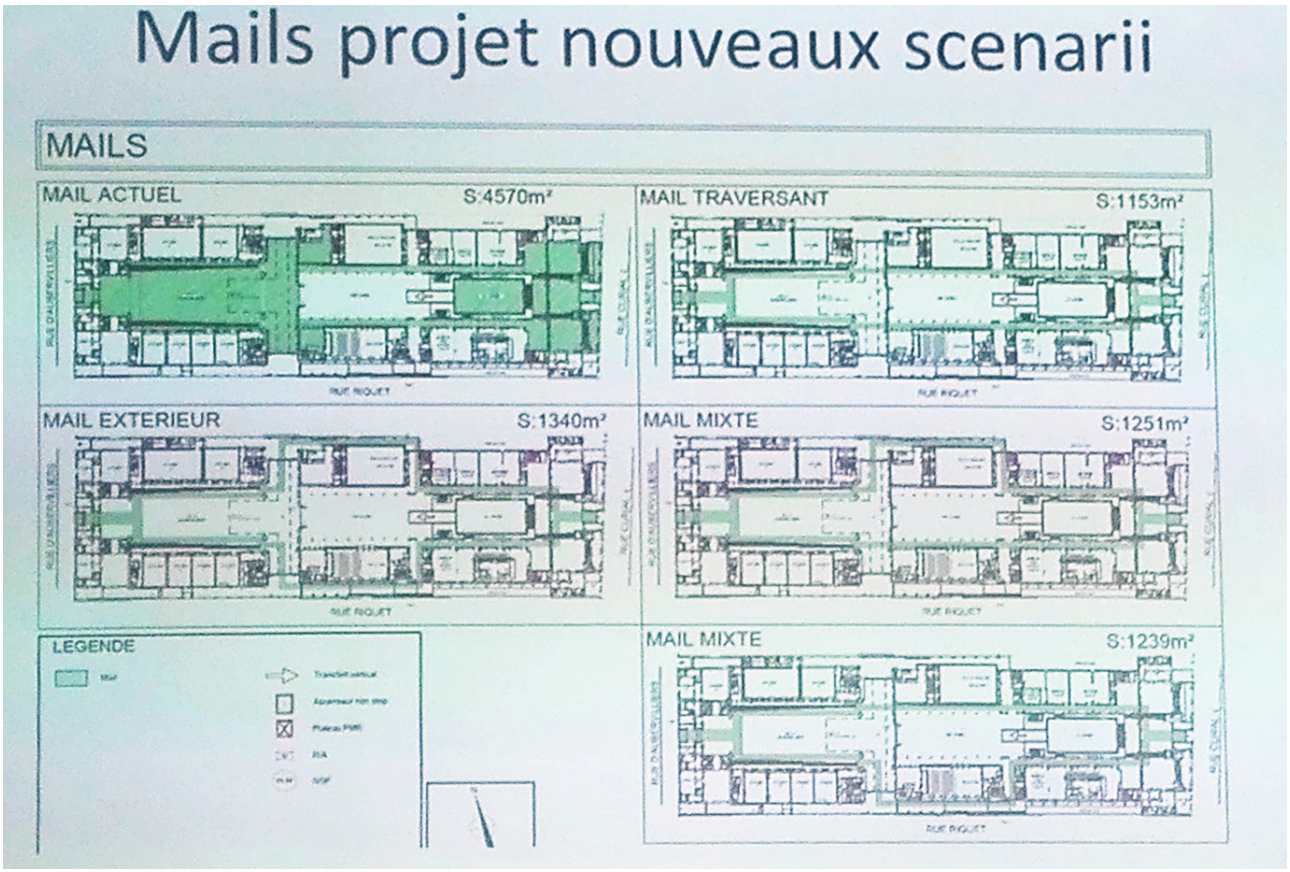
[...]

Ci sono una ventina di scenari (mostra lo schema nella presentazione) che sono illeggibili qui, ma sono illeggibili anche nella realtà perché se li si segue è necessario che, per sapere se in uno spazio si può fare un tale spettacolo, bisogna cercare qui se rientra tra gli scenari possibili; posso garantirvi che mai una volta siamo ricaduti in uno scenario. Questo è un documento che è fornito ai nostri dipendenti e che è stato fornito nel quadro dell'inca-

rico dell'edificio all'apertura fatto tra la città, gli architetti e in una certa misura i precedenti direttori ai quali non disturbava quando disturba noi. Questo vuole dire che seguiamo questo schema, dopo averlo capito, abbiamo capito che non è mai conforme, ma se non si vuole seguire quello schema è necessario compilare una pratica per aprire uno spazio per un evento che non è compreso nel *cahier de charge*. Quindi siamo in una contraddizione, e questo richiede del tempo perché vuol dire che se seguiamo questa logica dovremmo compilare 100 dossier al mese e saremmo sempre negli uffici.

[...]

Abbiamo dovuto creare un software speciale per la prenotazione degli spazi Regie Spectacle è un software e abbiamo una collaborazione anche con i produttori infatti a questa occasione abbiamo creato insieme dei moduli che ci permette di gestire i 50 spazi che sono sottomessi all'arbitrio del programma. Abbiamo una riunione speciale ogni martedì che chiamiamo "riunione planning" che in sè non è molto originale in rapporto a quello che avete già svolto nel vostro lavoro, e abbiamo tutti i servizi interessati e mettiamo insieme le cose in base alla loro compatibilità perché bisogna far figurare anche il fatto che per esempio se c'è un'équipe che ripete nella sala 400 e che c'è un montaggio delle gradonate nella *nef* e c'è del rumore queste due non sono compatibili e in realtà non è una riunione di programmazione ma sulla compatibilità temporale-geogragica-circolazionale, non so se è una parola che esiste ma ecco bisogna capirlo più volte nell'arco della stessa giornata, ed è complicato per le équipe perché richiede una ginnastica particolare e si possono avere 3 o 4 circolazioni different in orari differenti ma nello stesso giorno. Facciamo tutto in piena sicurezza e gestiamo i passaggi in modo che *les publics* si mescolino con le attività tecni-



che. Quindi gestiamo le circolazioni in modo che le attività non siano incompatibili, perciò abbiamo delle riunioni in cui valutiamo tutti questi aspetti con le planimetrie, dossier, riunioni ecc. e abbiamo questo software e questa riunione per gestire questo aspetto. Poi per far evolvere gli spazi ci serviamo di tutte le tecniche che voi conoscete le tende, i pannelli, la luce, lavoriamo molto sulla luce, in alcuni ambienti creiamo una certa trasparenza voglio dire che lavoriamo sull'insieme della trasversalità del luogo e in cui ci può essere la volontà di mettere in campo un ballo e lo si fa o una passerella ecc. Lo abbiamo fatto e in questi casi capiamo davvero la potenzialità del luogo, noi siamo arrivati a lavorare sull'insieme dell'illuminazione nell'idea di trasparenza. Si può fare evolvere durante la giornata per dei *pendrillon*, e poi possiamo avere in serata al contrario la necessità di gestire lo spazio per creare un clima di intimità in rapporto alla percezione di uno spettacolo che non necessita troppo di luce.

[...]

Quello che bisogna comprendere è che non abbiamo vincoli intermedi, abbiamo degli obblighi sui risultati, il che vuol dire due cose: la prima è che se siete al 100% conforme alla regolamentazione si è comunque responsabili. La nozione di incidente, nel senso etimologico del termine, non esonera dalla responsabilità se si è coperti al 100%, e si verifica un incidente nel senso stretto del termine, ovvero un evento incredibile, siete comunque responsabili perché non avete responsabilità nel merito, ma nel risultato. La regola qui è che il regolamento lo rispettiamo al 90% e lavoriamo non su ciò che è ritenuto dalla norma pericoloso, ma su ciò che riteniamo effettivamente pericoloso. Una ulteriore problematica, che è l'handicap del direttore tecnico attualmente in discussione con il Ministero dell'Interno per codificare questo tipo di responsabilità e che sono molto complesse»[78]

4.3.4 La direzione Innovazione e Sviluppo

La direzione Innovazione e Sviluppo, diretta da Valérie Senghor, ha come obiettivo quello di coniugare due assi che si nutrono reciprocamente: il primo quello dell'innovazione per cui il *Centquatre* è un istituto tra *lieu de recherche et lieu d'innovation*, e il secondo asse è quello relazionale-economico per cui è al tempo stesso un *lieu de partenariat et un lieu de developpement economique.*

Nel primo nucleo 'ricerca e innovazione', data la consapevolezza del valore del *lieu de vie* la direzione lavora per favorire l'appropriazione del luogo e per la messa *en lien* tra le parti che compongono il sistema, svolgendo di fatto un lavoro di intermediazione.

Al fine di amplificare le possibilità di appropriazione viene data grande importanza all'*ancrage* territoriale e al pubblico, riconosciute sia come risorsa attiva e quindi coinvolta e accompagnata nella produzione di contenuti, e dall'altra come risorsa passiva capace di ricevere dei contenuti. In questo senso il pubblico è considerate al tempo stesso «creatore di plusvalore» e «*terrain* di sperimentazione»[79], infatti se da un lato vige la logica dell' épanouissement per la quale il *Centquatre* mette a disposizione spazio, tempo e competenze offrendo di fatto una forma di accompagnamento rivolto alle pratiche amatoriali e finalizzato allo sviluppo di iniziative e pratiche dal basso capaci di innovare il panorama delle culture urbane; dall'altro la pluralità degli elementi propri del *Centquatre* vengono messi in reazione tra di loro attraverso legami e scambi al fine di costruire intenzionalmente delle *passerelles* tra le parti da cui far scaturire forme di innovazione transcalare e transdisciplinare.

Inserito nello stesso contesto è anche l'incubatore di imprese che si rivolge ad un settore diverso più commerciale, che collabora ad alimentare l'esperienza dell'istituto, farne maturare delle competenze da poter reinvestire. La peculiarità dell'incubatore inserito in un *lieu de vie* non è scontata perché beneficia proprio

78 Titolo dell'intervento di Pierre Colomer direttore tecnico durante il corso

79 Intervista con Victoire Bech

accueil > professionnels > entreprises, acteurs publics > bénéficiez de nos prestations d'ingénierie et de conseil

Le CENTQUATRE-PARIS apporte à vos projets son expertise unique dans le champ urbanistique et territorial.
Fort d'un réseau de partenaires pluridisciplinaires (architectes, scénographes, urbanistes...), nous sommes à même d'apporter des réponses transversales à vos besoins.

Nos clients

- Promoteurs
- Architectes
- Collectivités locales
- Grands donneurs d'ordre publics

Nos prestations

- Etudes de préfiguration
- Aidé à la conception
- Assistanat à maîtrise d'ouvrage
- Maîtrise d'œuvre

Nos domaines d'intervention

- Conception de friches artistiques
- Mise en récit de sites remarquables
- Animation et gestion de l'espace public
- Rénovation urbaine à fort impact territorial

Des premiers travaux jusqu'à la mise en service du nouveau métro, la direction artistique et culturelle du Grand Paris Express contribue à l'appropriation du projet par tous les habitants de la métropole.

del plusvalore umano su cui può sperimentare in presa diretta il proprio lavoro.
La pluralità di pubblico e la pluridisciplinarità di azioni e di pratiche sono tra loro in una intenzionale situazione di sinergia, messa in relazione tramite modalità e rete di legami tali da permettere la promozione e la condivisione di competenze, al fine di costituire delle occasioni per lo sviluppo di idee e di progetti, e pertanto di competenze.
Il nodo sulle competenze a questo punto risulta un protagonista importante nella macchina *Centquatre* che va considerata come un *living-lab*, un laboratorio sperimentale pluridisciplinare che lavora sullo «sviluppo urbano e si nutre di tutte le scale»[80] e produce in sintesi una serie di competenze estremamente specifiche seppur applicabili in ambiti diversi. Con l'istituto 'in presa diretta con il suo territorio', la direzione ha avviato un servizio di consulenza '*Ingegneria e Urbanismo Culturale*' con il quale «*l'équipe du CENTQUATRE-PARIS apporte des réponses concrètes aux besoins des commanditaires pour créer des espaces qui stimulent la creation, l'expérimentation et l'échange*»[81].
Il servizio è inserito tra gli assi d'azione principali della Direzione di Innovazione e Sviluppo, sezione consolidata fortemente nel 2016 con il quale contribuiscono alla creazione di *milieu* creativi e sperimentali, o per dirla con le parole del *Centquatre*, dei *lieux de vie*.

Le missioni per cui vengono richiesti i loro servizi riguardano la prefigurazione di *friche* a scopo artistico[82], per interventi di riconversione di spazi industriali dismessi in *lieu de vie*, la partecipazione a concorsi per la progettazione urbana in raggruppamento con architetti[83] come nel caso del *Réinventer Paris*[84] o di *Inventons la Métropole du Grand Paris*. Inoltre vengono anche richieste prestazione per la produzione e sviluppo innovativo come nel caso della programmazione artistica e culturale del *Grand Paris Express* per cui il *Centquatre* si sta occupando degli *enjeux d'innovation*, opere d'arte vivant, concorsi e coordinamento artistico generale per le 58 grandi stazioni del programma politico di sviluppo urbano.

La composizione così descritta rimanda all'idea di una piattaforma tentacolare e dinamica, percui cui ogni componente dei servizi, delle attività e dei processi ha una capacità autonoma di sviluppare progetti, interagire con altri partner e ottenere finanziamenti.

«*Le CENTQUATRE-PARIS est sensible à toutes les initiatives rejoignant son engagement et sa vocation, afin d'impulser et de stimuler le développement des pratiques culturelles et artistiques collectives, dans une demarche de co-construction*»[85]

Il secondo nucleo 'partenariati e sviluppo economico' prevede la commercializzazione di servizi sotto forma di privatizzazione di spazi, co-organizzazione di eventi, consulenza.
La commercializzazione avviene in modo «intelligente e integrata» perché l'interazione e la transizione con i clienti o i partner supera il semplice scambio diretto, gli accordi infatti vengono stabiliti e immaginati in co-costruzione in modo da poter rispondere con aderenza alle enjeux delle imprese, e nutrire gli *enjeux* dell'istituto.
Il *Centquatre* riceve molte proposte, queste vengono valutate secondo un interesse che non è strettamente economico, perché quella non è l'unica risorsa che l'istituto riconosce come prioritaria. La commercializzazione degli spazi infatti è utile al fine di cumulare entrate economiche, ma deve poter integrarsi ai contenuti della programmazione e/o attrarre un numero elevato di pubblico. In questi termini gli accordi sono costruiti secondo il duplice principio di «valorizzazione e mutual-

80 Victoire Bech
81 104 apercu de saison 2017/18 p88
82 come nel caso della riabilitazione della Prigione Sainte-Anne per conto di SEM d'Avignone, Comune di Avignone, 2016
83 N.4 durante l'anno 2016, n.4 tra il 2016 e il 2017
84 offerto una consulenza per la prefigurazione scenografica e la gestione dello spazio pubblico per l'équipe finalista Nexity sul sito Triangle école évangeliste
85 104 apercu de saison 2016/17p82

izzazione» in rapporto al denaro e al pubblico, in questo modo l'istituto nutre la propria programmazione, il proprio network di partner, il suo pubblico e al tempo stesso è capace di ridistribuire questa ricchezza immateriale sul territorio di influenza facendo beneficiare gli abitanti di quei territori del portato degli eventi visibilmente ospitati attraverso l'accompagnamento e l'informazione. Per riferire una cifra di riferimento nel 2016 sono stati co-organizzati 40 eventi i temi erano connessi alla gioventù sul piano dell'inserimento nel mondo del lavoro o della formazione, o all'innovazione per cui sono stati ospitati saloni istituzionali patrocinati dalle più alte istituzioni francesi (PhD Talent Career Fair, Daily Click, ICAM)[86].
Lo stesso approccio è applicato anche al rapporto con partner stabili, per cui molto spesso il tipo di collaborazione avviene sotto forma di baratto, approccio che consente al *Centquatre* di offrire le proprie risorse ricevendo in cambio contenuti spesso di tipo artistico di elevato valore commerciale.
È presente anche un piano strettamente commerciale per cui vengono accolte proposte di tipo private come saloni per professionisti capaci di attrarre un pubblico numeroso e lontano da quello solito del Centquatre, come anche eventi esclusivi e inaccessibili. Il grado di permeabilità del pubblico all'evento determina anche il costo dell'evento stesso, in ogni caso la direzione si preserva di calibrare il rapporto tra presenza di eventi privati e pubblici perché ritenuto nodo cruciale per preservare la *vie du lieu*.
In sintesi l'attività della Direzione Innovazione e Sviluppo è, al pari delle altre direzioni, retiforme perché, nonostante ci sia un nucleo chiaro espresso, vengono qui trattate diverse dimensioni: amministrativa legata principalmente alla costruzione di rapporti e di partenariati con mecenati e clienti; una produttiva legata all'innovazione e allo sviluppo grazie alla sperimentazione messa in campo dalla direzione stessa sul *Centquatre* inteso come *living-lab* e dalle imprese inserite nell'incuba-

86 vedi bilancio 2016

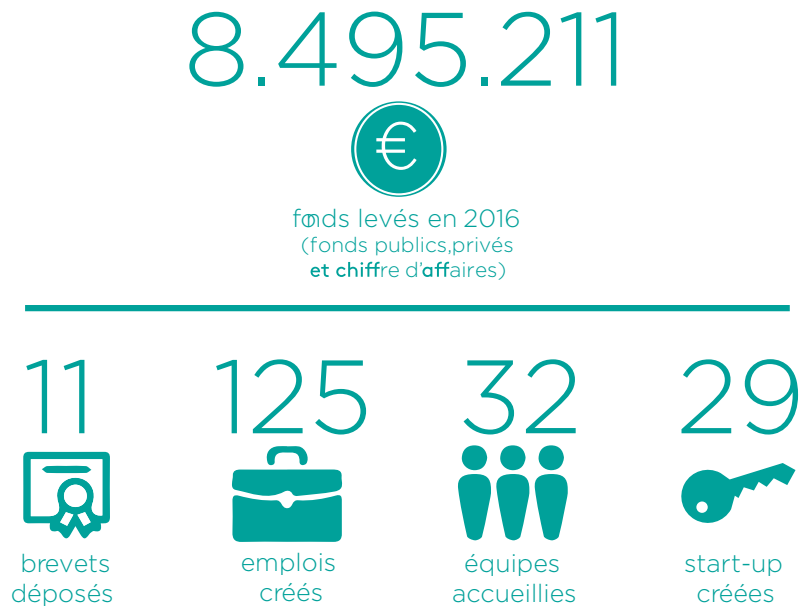


FIG. 23
104FACTORY EN QUELQUES CHIFFRES

Schema riportato nel Bilan d'activité 2016

tore; una culturale per la quale contribuisce attivamente alla programmazione; e infine la commerciale legata alla localizzazione degli spazi, al commercio e al servizio di consulenza. Pertanto tale direzione è capace di garantire un apporto prezioso all'intero sistema, in termini di attrattività e incidendo fortemente sul bilancio economico.

4.3.4.1 104Factory

«*Le CENTQUATRE-PARIS favorise les interactions entre les mondes de l'entreprise, de la recherché et de la creation artistique afin de fair émerger de nouvelles forms d'innovation*»[87]

L'incubatore ospita e accompagna le start-up nel loro sviluppo mettendo a disposizione postazioni di lavoro in un open space, un servizio di coaching, la possibilità di «sperimentare in condizioni reali prodotti e servizi negli spazi pubblici del CENTQUATRE-PARIS, interagendo con i visitatori [...] *Fort de ses nombreux partenariats avec des établissement allant de la petit enfance à l'université et l'ensemble de ses réseaux partenaires, le CENTQUATRE-PARIS offer un panel extremement varié d'utilisateurs potentiels pour tester les dispositifs développés par des entreprise incubées*»[88]
Inoltre è garantito un accesso privilegiato alla programmazione, connessione con la rete di partner e accesso privilegiato a finanziamenti dedicati. Il CENTQUATRE-PARIS nel disporre di una capacità di tessere campi dell'innovazione e dell'arte è molto ricettivo delle nuove tendenze e si predispone come un terreno fertile per quelle start-up che prevedono lo sviluppo di applicazioni, prodotti o servizi innovativi nel settore artistico.

Definito anche '*accélérateur d'opportunité*' perché viene garantita la possibilità di compiere delle sperimentazioni in-situ «*en interaction avec les public et l'écosystème*»[89] del *Centquatre-Paris*. L'ecosistema è infatti il territorio della sperimentazione per le start-up, perché mette in connessione tutte le forme di arti e tutti i tipi di pubblico generando un *living lab* capace di far testare in condizioni reali i prototipi mediante l'interazione con categorie di pubblico molto variegato. I progetti accettati devono avere una dimensione artistica, culturale o creativa e avviene secondo un processo di selezione.

4.3.4.2 *Servizio di Ingegneria Culturale*:

Il servizio di consulenza lavora con attori pubblici e private per supportare interventi di luoghi culturali o ibridi in quartieri in trasformazione. Il *Centquatre* riceve regolarmente delle delegazioni francesi o straniere[90], composte da funzionari, professionisti provenienti dal campo dell'urbanistica e dell'architettura, e al contempo appartenenti al campo dell'innovazione e della cultura (istituzioni, collettività, incubatori) con cui si costruiscono collaborazioni.
Le competenze messe a servizio riguardano il campo di quello che hanno stesso loro definito 'Urbanismo culturale' per il quale si propongono strategie di pianificazione culturale al fine di assicurare l'inserimento urbano di équipement culturali, favorire la reversibilità di spazi di creazione e di diffusione, progettazione di opere nello spazio pubblico; 'Sviluppo e Innovazione' con cui supportano la creazione degli 'acceleratori di opportunità' per dei *porteurs de projets* nell'innovazione culturale, tecnologica e sociale; 'Direzione e produzione artistica' con cui supportano l'organizzazione di operazioni culturali su commissione; e infine la 'Relazione con les publics' per la creazione di luoghi in presa diretta con il proprio territorio di pertinenza.
La forte richiesta da parte di delegazioni anche su territorio francese ha spinto la direzione a istituire un seminario di formazione annuale dal titolo *L'approche (pluri)territoriale*

87 104 apercu de saison 2016/17, p83
88 ibidem
89 da rapporto 2016

90 36 solo nell'arco del 2016 e tra quelle stranieri è presente una presenza massiccia di asiatici per il processo di riconversione delle città industriali

del CENTQUATRE-PARIS.

«La città di Parigi finanzia unicamente il funzionamento della struttura in sé: l'edificio, il riscaldamento, la sicurezza, il servizio di pulizia, ma non quello che c'è all'interno. Ma non è sufficiente, quindi abbiamo un obbligo di trovare delle risorse economiche, e quali sono le risorse a contorno? Sono delle sovvenzioni non strutturali, quindi andiamo a cercare delle sovvenzioni dalla regione, europee, a volte su una proposta di progetto sul pubblico, altre volte sul territorio, artistico ecc, al livello dell'azione culturale alcune sovvenzioni si possono ottenere su piccoli progetti. Queste miriadi di sovvenzioni possono andare da 200 euro a 10.000 euro, e questo è uno schema molto classico, tutto il mondo fa questo.

In aggiunta abbiamo una logica di commercializzazione ovvero di commercializzazione, di affitto artistico, di mecenate, commercio e la biglietteria. La commercializzazione, ad esempio, consiste nella messa a disposizione di spazi a pagamento da cui traiamo un margine per noi, ad esempio quando ospitiamo un evento per uno show room ultra segreto lo facciamo pagare prezzo pieno (e pagano volentieri perché hanno la disponibilità economica), ma l'evento sarà invisibile perché nelle stalle c'è un passaggio segreto è invisibile, non fa parte del luogo ma noi facciamo in modo che sia invisibile e segreto, e noi facciamo in modo che sia così perché sappiamo che altrimenti potrebbe essere tossico per il luogo.

[...] Commercializzazione è che il *Centquatre* ospita un evento privato che rientra in una procedura logistica che nasconde l'evento, così che non risulta tossico per il luogo, quindi è ok. Poi si ha il salone dell'impiego, ospitiamo molti saloni dell'impiego qui che richiamano un numero di ospiti pari a 5-10 mila persone, e che vengono fatti nello spazio centrale del *Centquatre.* Non è molto bello, è un salone che occupa la sala 200 e la sala 400 i corridoi, le *nef* che è completamente colonizzata da muri, è un salone gratuito e viene qui molta gente. Noi facciamo sapere a tutte le reti locali che ci sono dei saloni dell'impiego che si svolgono per apportare un altro pubblico, ma non è per attirare risorse economiche, ma per fare sapere che nel *Centquatre* ci sono delle risorse che non sono noi, ma che possono essere utili e quindi cerchiamo di far approfittare e comprendere la programmazione commerciale. Ad esempio ne abbiamo avuta una con *Siemens,* hanno organizzato uno *speed-dating* per i giovani, e ci hanno chiesto di diffonderlo tra i giovani al fine di far loro approfittare dei manager su come poter fare un cv, e i giovani del quartiere sono stati i primi ad approfittarne. Noi quindi valorizziamo e mutualizziamo uno per rapporto al denaro due per il rapporto con il pubblico, che non viene per noi ma quando si trova qui è possibile che faccia anche altre cose, ed è possibile che il 10% di queste persone fanno davvero altre cose oltre al salone e beh il 10% di 10.000 persone è 1.000 persone che potrebbero ritornare perché hanno visto che c'è un luogo. Quindi lavoriamo perché ogni giorno inviamo un segnale in un luogo che deve restare '*préhensible*' afferrabile o comprensibile per i giovani che vengono per il lavoro e chi va a venire e a tornare. Quindi il luogo mi serve da segnale per l'obiettivo e lo calcolo, perché al contempo offro un servizio alle pratiche spontanee ma al tempo stesso mi serve ad inviare un segnale ad altri che vengono per altre ragioni.

Questo è lo schema classico, se vieni per uno spettacolo della *comédie française*, se vieni alla *toilettes*, se vieni a comprare una pizza o se vieni per un salone è lo stesso, ma il luogo deve essere un luogo che *bouscule,* o che interroga, o che destabilizza e fa esclamare 'ah ma cosa c'è qui, non lo avrei mai immaginato'. Ed è la direzione del luogo che fa che oggi si riempie, perché in effetti passa il tempo a rialimentare il pubblico. Nel weekend per esempio c'è una persona su due che non sa cosa sia il *Centquatre* e che viene giusto per vedere cosa *s'il passe*, quindi questa cosa funziona. Le commercializzazioni quindi sono in rapporto a volte al denaro, a volte del pubblico e a volte è una commercializzazione (nel senso che affittiamo lo spazio) ma la abbiamo integrata nella

programmazione, ed ora abbiamo sempre di più la possibilità di scegliere le nostre vendite e se ci propongono uno show-room per dei caterpillar o un festival sulle automobili anche se questo può portare del denaro, ma in più non si rapporta al contenuto artistico o culturale e dei valori che amplificano il luogo... beh il pubblico può sentire la differenza, per cui può esserci un beneficio in termini finanziari ma devono esserci anche dei benefici in termini di pubblico e di diversificazione del pubblico che è un nostro obiettivo. Questo è quanto riguarda la commercializzazione ma che possiamo definire commercializzazione intelligente o integrata.

L'altro aspetto è il commercio presente in loco che ci paga l'affitto.

L'incubatore è l'insieme di imprese innovative che sono ospitate nel *Centquatre* che ricevono un accompagnamento ecc ai quali è favorita la relazione con il pubblico affinché la loro prodotto sia innovativo, e che sono selezionati sulla base del soggetto innovanti e che lavorano su nuove tecnologie che possano trattare dell'arte che lavorano con l'arte. Ad esempio abbiamo persone che realizzano strutture in seta, alle persone che imparano la musica senza farla altri che lavorano sul fare un proprio missaggio senza che si sia al concerto, e questi sono selezionati e pagano un affitto e ci sono anche delle locazioni artistiche all'occorenza quando qualcuno ha bisogno di una sala per fare le prove del proprio spettacolo gli si affitta uno spazio, non si inserisce nel programma non è una collaborazione artistica in quel caso.

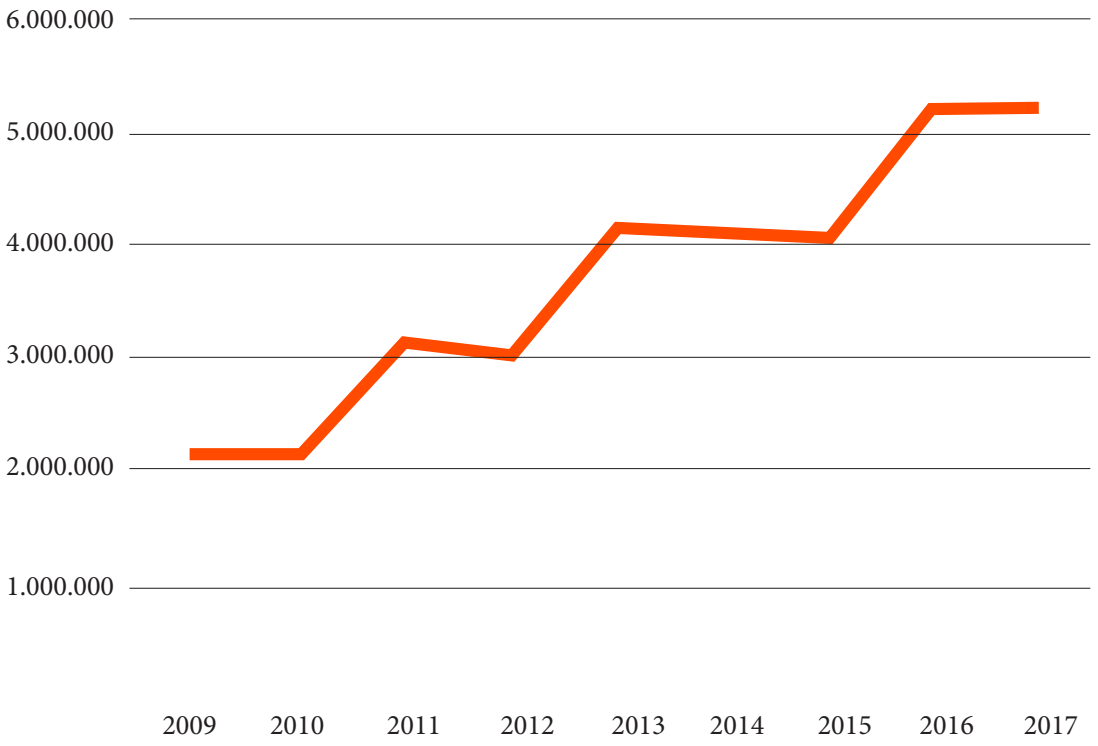
Infine ci sono i Mecenati (oggi i mecenati non sono più i mecenati delle grandi imprese) ma ci sono diversi tipi di mecenati si avvicini perché ha bisogno di qualche tipo di commercializzazione o affitto o mecenati ovvero sviluppare una relazione più ricca più interessante per voi e per noi, e perciò vi accogliamo facendovi pagare di meno ma in più vi proponiamo di sviluppare un progetto culturale con l'equipe des publics e toccare i livelli sociali. Perciò la forma di mecenate non passa esclusivamente per una somma economica, non viene pagata una prestazione ma sponsorizzate una collaborazione che passa per una controparte che è questo evento per esempio. Questa è una formula di sponsorship.

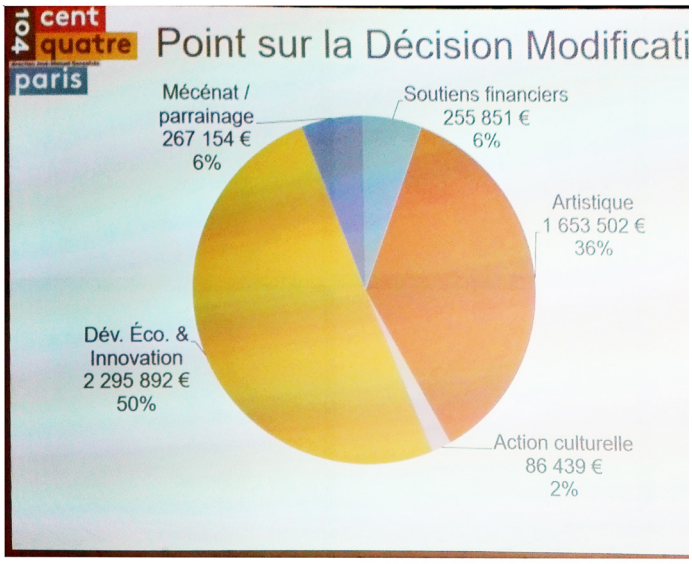
Poi ci sono altre forme che rappresentano una formula economica, è che se abbiamo un evento europeo, un'esposizione per esempio di un'installazione architettonica abbiamo avuto uno sponsor che ci ha fornito gratuitamente tutti gli elementi allestitivi, o ancora degli sponsor che dicono per esempio ha finanziato totalmente le esposizioni che ci sono attualmente al *Centquatre* ha pagato integralmente tutti i contenuti, noi abbiamo offerto la sicurezza e tutti i servizi di base perché l'esposizione garantiva l'accesso gratuito ad una particolare sezione sociale e quindi questa è una forma di mecenatismo. Ma lì il mecenate decide il contenuto, è più raro che il mecenate dia una quota economica importante solo perché crede nell'attività del *Centquatre*, questo non esiste.

Dunque tutte queste modalità che arricchiscono alle volte economicamente, alle volte nei contenuti, ecc.

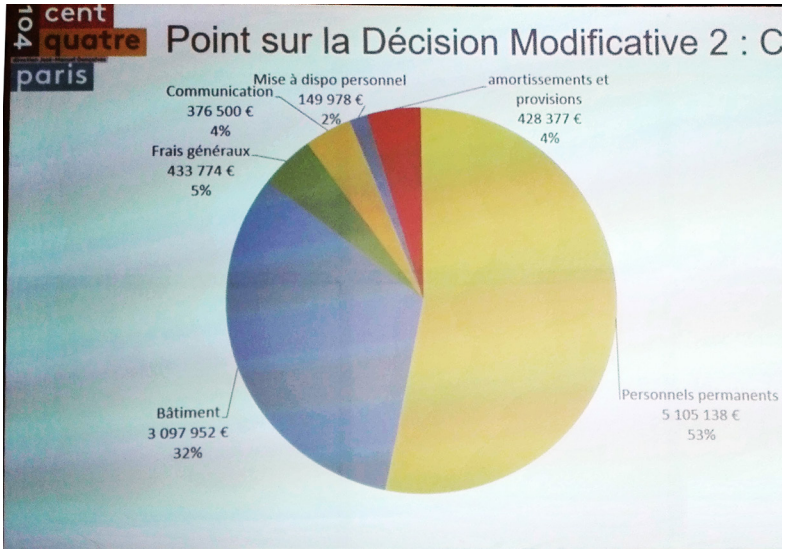
Ultima modalità è il partenariato abbiamo nel *Centquatre* la Galleria Continua, che è una grande galleria italiana ci sono degli uffici qui e hanno voluto festeggiare i 50 anni della galleria con 52 artisti della loro galleria e hanno fatto un'enorme esposizione nel *Centquatre* con una codirezione artistica (insieme al nostro direttore). Quindi per l'esposizione sono stati loro che hanno pagato le opere e il montaggio, noi non abbiamo pagato nulla se non quello che riguarda il funzionamento di base e le competenze. Ancora, se c'è bisogno di un grande spazio a Parigi, una sorta di show-room il *Centquatre* per la sua notorietà per il suo progetto ha lavorato in modo che oggi possa attirare dei progetti di questo tipo e che faccia in modo tale da poter programmare tutto ciò. Ma la programmazione non è giusto 'andiamo a fare questo in questo giorno con un grande artista internazionale che costa 150.000 euro ma non li abbiamo', questo non ha quasi mai funzionato. Quindi non facciamo delle sem-

Recettes Propre





Ricavi anno 2017
+50%
Sviluppo economico
e innovazione



Spese anno 2017

plici transizione, facciamo un baratto: il luogo al posto dei contenuti, l'ingegneria al posto dei contenuti... di modo che il luogo funzioni per tutto l'anno, con dei contenuti per tutto il tempo. E se dovessimo quantificare in termini economici la programmazione costerebbe milioni di euro, ma in realtà non costa così tanto proprio per questo tipo di economia»[91]

4.3.5 Un colosso dai piedi di argilla: il quadro economico

«Siamo in un ambiente economico molto vincolato, infatti il presidente del consiglio di amministrazione Christoph Girard dice che il *Centquatre-Paris* è un colosso dai piedi di argilla, ed ha ragione. [...] La chiave del modello specifico, dal punto di vista finanziario, è il fatto che noi siamo in un'assoluta necessità di sviluppare dei ricavi, con cui finanziare le nostre attività e coprire l'edificio in attività»[92].

L'attività dell'istituto, per come è stata descritta nei vari aspetti decisionali e operazionali, si rivela essere un complesso sistema pulviscolare e interagente in cui le variabili sono, per la natura stessa dell'istituto, imprevedibili. Pertanto il funzionamento di tale macchina non è lineare, e l'approccio della gestione permette di governare con un discreto successo l'instabilità che ne deriva grazie alla formula dell'azione 'in permanenza' che prevede una 'ginnastica' costante al fine di definire il programma e prendere accordi con i partner. Ed è proprio nel rapporto pubblico-privato che emerge la necessità di sviluppare un approccio specifico, infatti perché la co-costruzione di azioni con i partner funzioni viene dedicato molto tempo alla negoziazione. Ed è proprio nel tempo di tali negoziati che emergono le soluzioni per adattamento costante che coinvolge tutti i piani direzionali del *Centquatre-Paris*, compreso quello economico-finanziario.

91 Jean Bourbon da intervista in data 01 Febbraio 2017
92 Anne-Laure Grivaud, Directrice des ressources da lezione del corso Approche pluriterritoriel sezione L'économie du projet + Ingéniérie + Incubateur 31 marzo 2017

L'istituto è nel modello di prestazione di servizi, modello che si traduce in un budget articolato e dinamico, spesso controverso sul piano giuridico, per cui la gestione economica si trova nel costante esercizio di adattamento e di ottimizzazione delle risorse, del personale, ecc. alle contingenze richieste dall'attività contingente. Atipica rispetto ad altri istituti parigini con lo stesso statuto, la gestione economica persegue da un lato l'obiettivo di ottimizzare le spese e le risorse, dall'altro di generare nuove risorse. In entrambi i casi ci si trova di fronte ad un bilancio economico evolutivo per via della diversificazione delle attività e dei progetti, a cui coincide la diversificazione di fondi e che, per la natura in divenire degli stessi possono essere rimessi in causa di anno in anno, rendendo delle voci di bilancio molto incerte. Questo spinge la direzione a raffinare gli strumenti per diversificare e aumentare le entrate perseguendo l'obiettivo della sostenibilità economica dell'istituto, senza che la stessa venga sottomessa alle sole dinamiche commerciali, bensì rispettando gli *enjeux* artistici, culturali e sociali dell'istituto con cui si orientano le scelte per la costruzione di accordi, eventi ecc. Uno degli obiettivi agevolati dalla complessità della gestione economica è la possibilità di assumersi il rischio di investire e promuovere su artisti sconosciuti le cui attività sono più fragili perché meno commercializzabili.
A questo proposito si attua una 'gestione ottimizzata e responsabile delle risorse' al fine di supportare gli sforzi e incrementare i risultati, ponendosi «per rapporto a ciascuna attività nel migliore dei casi, ciò richiede una ginnastica quasi permanente perché bisogna avere degli indicatori delle attività e rivalutare i costi in permanenza. Tutto è fatto su misura» consapevoli però che «l'equilibrio resta precario»[93].
Questa capacità gestionali ha permesso che dall'anno di insediamento di JM Goncalves ad oggi la crescita delle entrate è stata costante. Il 2016 è considerato un anno florido per le

93 ibidem

entrate che hanno visto un incremento (tra il 2015 e il 2016) del +25%[94], e del +140% rispetto al 2010.

Entrando nel dettaglio delle voci che incidono sul budget in termini di spese e di entrate sarà possibile comprendere quali elementi siano maggiormente critici e quali quelli più proficui.

Le spese[95] complessivamente di 14.065.038 euro si dividono per l'67,7% (9.561.486 euro) di spese strutturali che comprendono i costi del personale e dell'edificio, e per il 31,9% (4.503.552 euro) sulle spese legate alle attività.

Il personale permanente conta circa 80 persone integrate stabilmente nella direzione o nei servizi dalla stessa gestiti, e pesa per il 37,4% della spesa annuale per un totale di 5.273.663 euro. Oltre alla presenza di una porzione stabile, viene gestita una 'parte variabile' in modo da poter rispondere alla necessità di adattamento in condizioni specifiche che hanno una durata limitata nel tempo.

La seconda voce per importanza è quella legata al costo del *bâtiment hors la marche*[96] pari al 22% per un totale di 3.100.157 euro/anno. In questa voce si considerano le spese tecniche di manutenzione e consumo dell'edificio, ed il personale specializzato per la sicurezza e la pulizia dei locali; spesa molto alto rispetto ad un qualsiasi istituto equivalente[97] considerando che ne viene registrato un incremento annuale e che da queste sono esclusi tutti i lavori di manutenzione[98] ordinaria e straordinaria di cui si fa carico la *Ville de Paris.*
Tra le altre voci risalta come per la Comunicazione venga investito solo il 2,8% (395.976 euro), di fatto la politica dell'istituto è che «*le lieu parle lui même*»[99], e un 2,7% (377.351 euro) dedicate ad 'ammortamento et previsioni' è una voce che è stata inserita perché a differenza di altri istituti interamente coperti dai sovvenzionamenti pubblici, il *Centquatre-Paris* avendo natura ibrida in cui catalizza una miriade di sovvenzioni incostanti, sviluppa attività commerciali con partner privati tra cui spesso si trova ad interagire con strutture molto giovani e seppur innovative, fragili dal punto di vista economico. Questa cifra viene considerata con un 'debito recuperabile' e di copertura dal possibile rischio da 'difetti di pagamento' con cui convive la parziale natura commerciale.

Le entrate risalgono ad un totale di 14.117.139 euro, di cui il 59,1% proveniente da sovvenzionamento pubblico e pari a 8.350.000 euro. Le entrate scaturite dall'attività dell'istituto è pari a 5.055.126 euro di cui il 34,7% proveniente dall'attività artistica e culturale (1.756.949 euro) e in cui sono presenti entrate variabili legate agli spettacoli e alle esposizioni programmate, allo sviluppo economico dell'ingegneria (fino a 1.000.000 euro) e una parte legata alle azioni artistiche e culturali (fino a 400.000 euro). Il 4,7% ricavati da sovvenzioni minori su progetti diversificati (237.726 euro) prevalentemente di carattere pubblico, come i festival annuali, l'incubatore di imprese o altre attività pulviscolari rivolti al culturale e al sociale. Il 32% dovuti alla commercializzazioni (1.624.372 euro) in cui sono cumulate le entrate dovute agli eventi ospitati e che possono avere come oggetto di transizione economica la locazione degli spazi, il rimborso delle spese tecniche, i rapporti commerciali con i partner locali. Il 5% dovuti agli sponsor (258.665

94 Vedi rapport d'activité 2016
95 Si riportano le cifre del rapport d'activité del 2016, e le considerazione espresse da Anne-Laure Grivaud, Directrice des ressources durante il corso di formazione tenuto nel marzo 2017
96 Solitamente riferito ai teatri *hors de marche* quando lo spazio è predisposto allo svolgimento degli spettacoli includendo anche il personale specializzato. Nel caso del Centquatre-Paris l'espressione si estende a tutto l'edificio
97 prendendo a riferimento un istituto paragonabile in termini di taglia, tipologia architettonica e flusso di spettacoli, ad esempio Chaillot spende annualmente 1.700.000 euro
98 Legati principalmente alle vetrate che, a causa di infiltrazioni costanti, creano forti problemi alle attività di tutto l'istituto.
99 20170331 Approche pluriterritoriel L'économie du projet + Ingéniérie + Incubateur Anne-Laure Grivaud, Directrice des ressources

euro) e infine il 11% dall'Ingegneria Culturale (556.550 euro) con cui la direzione del *Centquatre* presta servizi di consulenza su progetti pubblici o privati legati a ciò che loro stessi definiscono progetti di 'Urbanismo Culturale'

Con queste cifre, e nell'osservare lo sviluppo delle entrate proprie del Centquatre tra il 2009 e oggi, risulta che non solo la direzione di JM Goncalves si è rivelata utile nel colmare le inadeguatezze della direzione precedente, bensì è stata capace di contribuire allo sviluppo complessivo dell'istituto con modalità innovative.

Tra i meriti c'è quello di aver diminuito, negli anni, la percentuale del finanziamento pubblico facendolo passare da 70% a 59,1% che è rimasto sempre la cifra corrispondente alla copertura delle spese per il funzionamento dell'edificio *hors marche.*
Riportiamo l'incremento tra il 2015 e il 2016 delle quattro voci principali delle entrate: Commercializzazione +142% (2015 876.929 euro, 2016 1.248.562 euro); Ingegneria culturale +532% (2015 104.565 euro; 2016 556.550 euro); Tournées +243% (2015 202.911 euro; 2016 494.765 euro); Incassi biglietteria +103% (2015 676.133 euro; 2016 701.298 euro).
A seguire, gli anni tra il 2016 e il 2017 si rivelano significativi in termini di ricavi in particolare grazie alla voce *Dèveloppement économie et innovation* che, grazie al servizio di consulenza di Ingegneria culturale, la 104Factory e il servizio di tournées esterno, totalizzando 2.295.892 euro di entrate, ovvero il 50% delle intere entrate dall'attività diretta del *Centquatre-Paris.* È interessante notare come queste voci facciano riferimento ad attività per cui sono la richiesta delle prestazioni, così come anche la loro ricaduta, è esterna all'istituto.
Nonostante i brillanti risultati ottenuti, va segnalato che la difficoltà di gestire un 'colosso dai piedi di argilla' sia determinato anche dal limite giuridico dello statuto EPCC, che nonostante permetta di interagire in termini culturali ed economici con soggetti privati risulta essere uno dei limiti maggiormente riscontrati perché impedisce l'entrata nella *gouvernance* di altre strutture capaci di nutrire il budget.

ÉVOLUTION DES RECETTES	2016		2015		Évolution 2015/2016		Évolution 2010/2016	
subvention de fonctionnement	8 350 000 €	59,1%	8 350 000 €	66,0%			470 000 €	6%
subvention exceptionnelle	400 000 €	2,8%			400 000 €		400 000 €	
subvention sur projets artistiques, culturels et innovation	237726,15 €	1,7%	170 076 €	1,3%	67 650 €	40%	222 737 €	1 486%
recettes artistiques et action culturelle	1 756 949 €	12,4%	1 400 928 €	11,1%	356 021 €	25%	1 507 530 €	604%
recettes commerciales	1 624 327 €	11,5%	1 216 544 €	9,6%	407 782 €	34%	778 149 €	92%
mécénat	258 665 €	1,8%	431 492 €	3,4%	- 172 827 €	-40%	73 903 €	40%
ingénierie culturelle	556 550 €	3,9%	104 565 €	0,8%	451 985 €	432%	556 550 €	
autres recettes	858 634 €	6,1%	819 206 €	6,5%	39 429 €	5%	29 603 €	4%
reprises de provision	74 287 €	0,5%	160 038 €	1,3%	- 85 750 €	- 54%	- 110 563 €	- 60%
RECETTES PROPRES (hors subventions et reprises de provision)	5 055 126 €		3 972 735 €		1 082 391 €		2 945 736 €	140%
RECETTES TOTALES	14 117 139 €		12 652 849 €		1 464 290 €		3 927 910 €	39%

ÉVOLUTION DES DÉPENSES	2016		2015		Évolution 2015/2016		Évolution 2010/2016	
coût du batiment	3 100 157 €	22,0%	2 897 025 €	22,9%	203 133 €	7%	- 125 702 €	- 4%
frais généraux et autres charges	414 938 €	2,9%	292 576 €	2,3%	122 361 €	42%	- 349 471 €	- 46%
personnels permanents	5 273 063 €	37,4%	4 992 656 €	39,5%	280 407 €	6%	1 167 100 €	28%
communication	395 976 €	2,8%	372 402 €	2,9%	23 574 €	6%	145 872 €	58%
amortissements et provisions	377 351 €	2,7%	333 569 €	2,6%	43 782 €	13%	- 69 842 €	-16%
charges structurelles	9 561 486 €	67,7%	8 888 228 €	70,2%	673 258 €	8%	767 956 €	9%
dépenses d'activité	4 503 552 €	31,9%	3 794 742 €	30,0%	708 810 €	19%	3 158 772 €	235%
DÉPENSES TOTALES	14 065 038 €		12 682 970 €		1 382 067 €	11%	3 926 728 €	39%

Schema riportato nel Bilan d'activité 2016

cap5
Un Lieu de vie

5.1 *UN LIEU À VIVRE AU QUOTIDIEN*

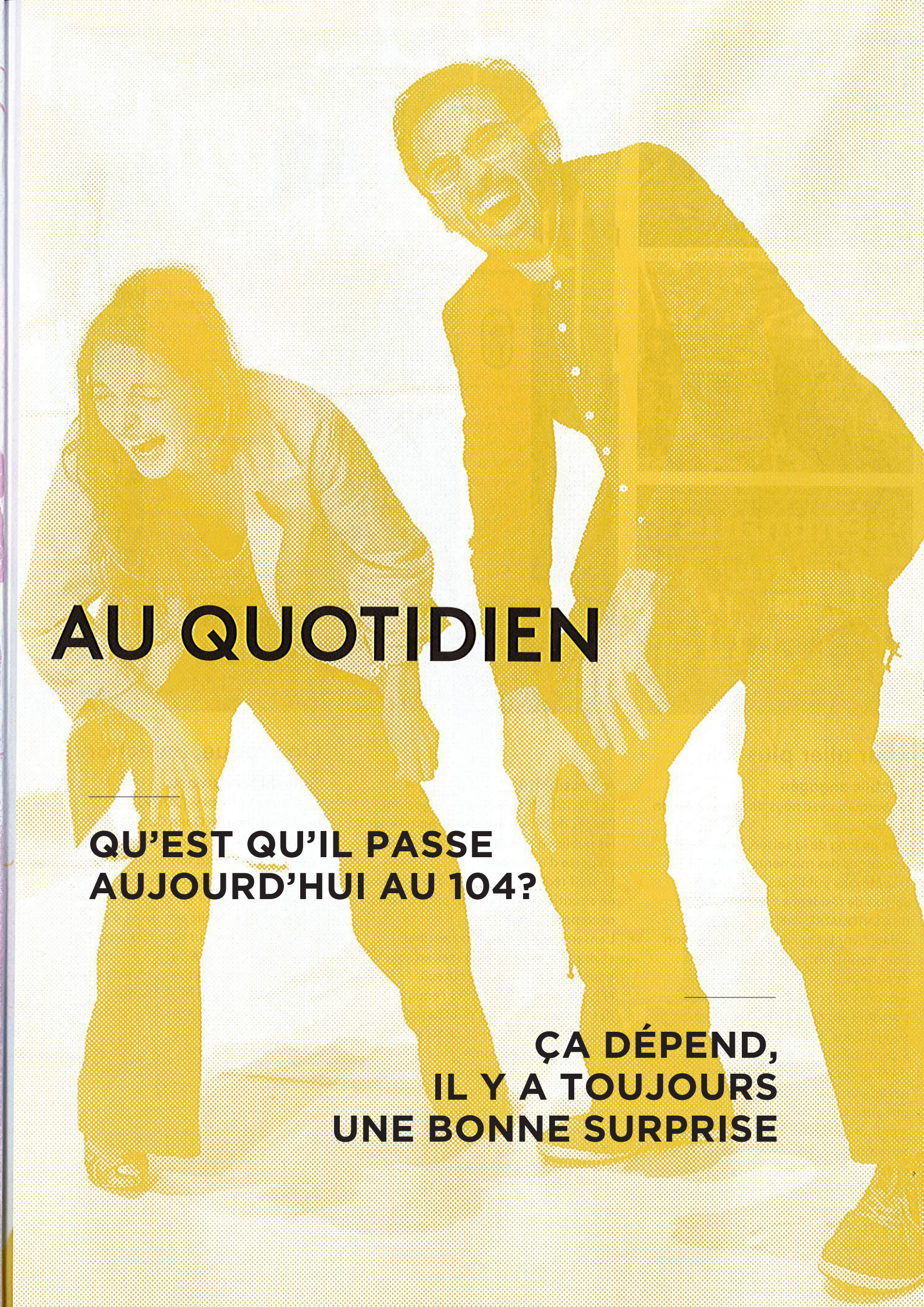
SCENE APERTE 5.1.1 LUNEDÌ, INGRESSI 5.1.2 MARTEDÌ, COUR CURIAL 5.1.3 MERCOLEDÌ, DÉGAGEMENT E TERRASSES 5.1.4 GIOVEDÌ-COUR DE L'HOROLOGE 5.1.5 VENERDÌ, HALLE AUBERVILLIERS 5.1.6 SABATO, LE JARDIN 5.1.7 DOMENICA, NEF CURIAL

5.2 TRAIETTORIE TEMATICHE

5.2.1 POROSITÀ 5.2.2 GENERATIVO 5.2.3 *FAIRE À MESURE* 5.2.4 FARE CITTÀ 5.2.5 SPAZIO TEMPERATO 5.2.6 PRATICHE SPONTANEE 5.2.7 *FAIRE AVEC*

5.1

UN LIEU À VIVRE



AU QUOTIDIEN

QU'EST QU'IL PASSE AUJOURD'HUI AU 104?

ÇA DÉPEND, IL Y A TOUJOURS UNE BONNE SURPRISE

5.1.1 — —

SCENE APERTE: LUNEDÌ, INGRESSI

UN PROBABILE LUNEDÌ

ore 11:00, piove

Rue Aubervilliers 104. Un'auto esce da un cancello metallico su cui è apposta la scritta '*Danger, sortie de véhicules*' di un edificio piuttosto insolito rispetto al contorno urbano. Al centro della facciata in mattoni un grande portale su cui si legge Service Municipale de Pompes Funebres, però ai lati del corpo centrale due bande verticali con su la scritta rispettivamente sulla destra 104 centquatreparis e sulla sinistra *ici vous êtes!*
Alcuni passanti camminano in direzione rue Curial, superano l'ingresso principale chiuso da una cancellata e dalla quale provengono chiaramente rumori di cantiere, e nel proseguire si fermano per lasciar passare un camion che deve entrare in un varco cancellato del lungo edificio e che riporta la scritta livraison. Il camion entra, e i pedoni proseguono per separarsi di fronte al bar tabac all'angolo della strada dietro al quale due di loro spariscono, il terzo invece indugia sul bordo del marciapiede perchè il semaforo è rosso. Si guarda intorno, la strada è stretta e non c'è un gran traffico veicolare, allora da buon parigino, il s'en fou e attraversa. Continua il suo percorso che pare diretto in direzione del *Jardin d'éole*, ma rallenta di fronte ad un grande murales colorato, uno tra alcuni, realizzati sulla parete cieca e bassa del grande cantiere in corso tra rue Aubervilliers e la linea ferroviaria. Il ragazzo sparisce di fronte ad un grande cartello porta la dicitura 'locali di stoccaggio merci'.

Rue Curial 5. Un numero non ben identificato di transenne è affastellato di fronte al grande ingresso di un edificio in pietra e mattoni rossi. In mezzo a questo groviglio di ferro svetta un banner alto 2 metri e mezzo con un'immagine che riporta una sorta di castello al di sotto del quale un lungo testo scritto in carattere molto piccolo. La stessa immagine si ritrova su un banner più grande posto su un lato dell'ingresso, sull'altro un nuovo banner della stessa dimensione con un'immagine diversa e una scritta 'Hans Op de Beek. Saisir le silènce'. Una luce accesa dietro una porta vetrata che anticipa un grande cancello, un uomo vestito di nero si avvicina e bussa alla porta, la persona alla reception gli si avvicina e dopo aver scambiato qualche parola, lo fa entrare. Di lì a poco una seconda persona, stavolta una ragazza attratta dai banner, bussa alla porta con l'intenzione di entrare ma stavolta dalla reception arriva un invito: <Il 104 è chiuso al pubblico il lunedì, provi a tornare durante gli orari di apertura>. Nell'allontanarsi una donna anziana che ha visto la scena esclama: <il 104 è chiuso il lunedì> <Grazie, lei sa cos'è questo posto?> <Si certo che lo conosco, sa ionabito non lontano da qui> <Cosa fanno qui dentro> <Cosa fanno qui? Oh beh molte cose... Io vengo spesso perché tengo un corso di francese> <Ah, tornerò nei prossimi giorni allora, la ringrazio ora devo scappare a lavoro>. E la ragazza svanisce in un vicoletto tra i quattro edifici a torre che svettano sull'intero arrondissement e il cantiere in corso di Nexity.

19e Arr.
RUE
D'AUBERVILLIERS

Qui ci troviamo in un quartiere di Parigi il più povero, il più popoloso, e con il più alto numero di alloggi ad affitto moderato e di alloggi sociali. Ha il più alto numero di famiglie monoparentali, quindi con molte donne che si ritrovano da sole con i loro figli, il più alto numero di abbandoni scolari, il più alto tasso di disoccupazione. E tutte queste condizioni fanno si che per queste famiglie l'arte contemporanea non è la loro priorità, ci sono alcune famiglie che hanno difficoltà a mangiare. Quindi ci siamo chiesti: come fare per farli venire in un luogo d'arte? Perché anche se non hanno molto cibo possono essere sensibili alle cose belle, ma non si sentono autorizzati a venire, e poi l'arte contemporanea non è semplice anche per le persone di questo campo.

Nicole Roux, direttrice Maison des Petits
da intervista del 16 Novembre 2016

5.1.1.2

Intorno urbano e segnali

All'apertura del 104 il XIXe arrondissement era un quartiere molto popoloso, nonché il più giovane, con una densità abitativa maggiore rispetto a quella di Parigi. Dal punto di vista del lavoro il quartiere era ed è tutt'ora un quartiere popolare, prevalentemente composto da operai ed impiegati, e con un alto tasso di disoccupazione pari al 16% della popolazione attiva, rispetto alla media parigina del 12%. È un quartiere esteso in cui sono presenti realtà sociali molto diverse, ma in generale resta un quartiere difficile della città.
Dal punto di vista urbano e architettonico l'eredità dei tessuti industriali si sono tradotti nelle aree più popolari e difficili perché insalubri e al tempo stesso carenti di servizi. Il quadro sociale non è supportato dai tessuti urbani che vedono da un lato i lotti di edilizia sociale degli anni '60 e '70 che ne hanno aggravato i problemi sociali, economici e anche spaziali; e dall'altro le vaste aree occupate da grandi imprese.
La zona immediatamente prossima al 104 presenta servizi commerciali di prossimità, e appare evidente una grande mixité culturale. In corrispondenza dei due ingressi, si trovano due cantieri: il primo occupa il lotto compreso tra il 104 e la linea ferroviaria su cui sono stati realizzati dei locali di stoccaggio merci; dall'altro lato su rue Curial sono evidenti le opere di riqualificazione energetica sui quattro edifici a torre appartenenti al complesso residenziale Les Orgues des Flandres realizzato negli anni '70 dall'architetto olandese Martin Van-Treeck, e il cantiere di un edificio residenziale con scuola annessa di Nexity.
Il 104 dal punto di vista architettonico non è eccentrico nel quartiere, evidente invece il carattere artistico-culturale dell'istituto per via dei segnali che ne tracciano la prossimità, le indicazioni stradali e il programma esposto all'esterno. Punti esclamativi che indicano 'voi siete qui' io diversi colori indicano visivamente la prossimità ad un luogo d'arte.
Oltre a ciò la forma con cui il 104 si manifesta in maniera identitaria nel quartiere è data dalla sua dimensione estetica in quanto luogo di vita. Infatti l'ingresso di rue Curial, che è il principale, il 104 è denunciato tramite la musica che proviene dai portici in facciata, laddove le pratiche spontanee di hip-hop sono solite esercitarsi. Questi spazi che danno proprio sulla strada, e da lì anche solo camminando lungo quella strada non si può non essere colpiti dal suono e in una prossimità maggiore, dai ballerini 'in vetrina'. Nessuna insegna fissa può essere più eloquente per presentare il luogo.

5.1.1.3

UN LUNEDÌ POSSIBILE

ore 11:00, piove

Un uomo alto toglie gli occhiali da sole e spinge la pesante porta monumentale per entrare nel 104 che oggi, come ogni lunedì, appare in uno straniante stato di ordine e silenzio, ad eccezione di un brusio che viene dalle écuries. Si incammina lungo il corridoio lasciando alla sua sinistra alcune sdraio poste precisamente in cerchio e illuminate da un faretto nella Terrasse nord. Prosegue lateralmente al Jardin, su cui per tre lati sono poste tre sdraio affiancate e parallele sul quarto, quello rivolto alla biglietteria, le sdraio restano tre, ma diverse dalle altre, sembrano occupate. I passi si alternano sulle bande ruvide, supera il dégagement nord in cui lo schermo appeso all'americana trasmette in loop immagini della programmazione. Si ritrova in un angolo della nef, che appare in ordine: 4 le panchine verdi da strada poste in alternanza nel colonnato, due per lato; altre due panchine verdi sono poste una di spalle all'altra al centro della sala e a formare con loro una qualche direttrice, è collocato uno secchio nero. In questo spazio dal volume generoso e luminoso, il suolo grigio è il protagonista assoluto, continuo liscio e traslucido su cui spiccano con gran risalto le sdraio rosse, sparse a coppie di due, talvolta in linea con il colonnato e talvolta ad invitare l'uso dello specchio nero. Il fondo è limitato da lavori in corso, stanno allestendo l'area per una prossima attività. Il cantiere è delimitato con del nastro bianco e rosso, all'interno del quale il palco, la regia e il mixer sono già pronti e protetti da ben 9 recinzioni metalliche. Un elevatore meccanico arancione è in azione, diversi carrelli blu occupano il centro, un uomo ne raggiunge uno per posare degli attrezzi e poi spostarlo facendolo scivolare velocemente sul pavimento.
Il 104 sembra sospeso, ma l'uomo non si scompone e prosegue per entrare al Grand Central. <Un caffè americano, per favore!> chiede mentre si appresta a sedersi ad un tavolo. Ne sceglie uno al centro della sala, dove ci sono solo pochi tavoli occupati, qualcuno parla altri lavorano al pc. Tira fuori dalla borsa un taccuino di appunti e lo apre ad una pagina su cui concentra la sua attenzione bevendo il caffè che il cameriere gli ha appena portato, ma pochi minuti dopo viene interrotto da una signora che esclama <Mi scusi se la interrompo, ma lei è Jacques Gamblin?!> e lui risponde con un cenno della testa e un sorriso. <Oh sono una sua grande ammiratrice, posso chiederle un autografo e una foto?> e il noto attore francese accontenta le richieste della sua fan che prosegue <Che fortuna questa! Chi lo immaginava di incontrarla qui, sa sono qui per lavoro, stiamo montando lo showroom di Chanel inizierà a breve... se vuole partecipare la invito, sarebbe un onore!>, <La ringrazio molto dell'invito, ma sono preso dall'ultimo spettacolo. La settimana prossima c'è la prima qui al Centquatre, mi auguro di trovarla tra il pubblico> Jacques termina il suo caffè, raccoglie le sue cose lasciando fuori il badge con cui entrerà nel suo atelier temporaneo.

“Il suolo è perfetto non abbiamo bisogno di altre cose, gli spazi a volte sono delimitati fisicamente degli artisti che espongono qui, allora mettono dei nastri bianchi che è in sè un’opera d’arte e che è rimasta per molto tempo due o tre anni. Ogni tanto la mettono, non so come funziona, ma ogni tanto la rimettono. E quelle bande sono un modo un pò artistico di delimitare lo spazio, ma non funziona perché lo spazio di cui ti parlo vive da sè, e se c’è l’oggetto la vita normale si organizza diversamente a causa di questo oggetto e non per quello che accade nello spazio. [...]
Tutto si sposta, tranne i pilastri che suddividono lo spazio di percorso e lo spazio di lavoro e che separa la pratique e la promenade. Solitamente quello che accade rispetto agli oggetti è che se all’inizio della giornata le sdraio e le panchine sono messe al centro, perché messe a posto in quel modo. Durante la giornata, poco alla volta, quegli oggetti si spostano verso il bordo dello spazio vivo, così da lasciarlo libero al centro.”

Fabrice, pratica spontanea
da intervista del 2 Novembre 2016

“l’organizzazione all’apertura? *ça dépend!* Ci sono delle équipe apposite per la predisposizione degli arredi che dipende da molte cose, ad esempio dagli eventi in programma, dall’occupazione degli spazi”

Agente di sorveglianza
da incontro informale

5.1.1.4

Scenografia dell'edificio-teatro

Il 104 è utilizzato come un edificio-teatro, ovvero tutto ciò che avviene sul 'palco' segue un copione scritto, seppur in co-autorato, dalla direzione che mette in fila una sequenza di scene e i partecipanti per ciascuna di esse. Il paragone con il teatro non va però preso in modo assoluto perché il tipo di pièce che si svolge ha più i caratteri delle performance o del teatro danza che non del teatro classico. Questa premessa ci è utile a far comprendere il modo con cui l'approccio alla configurazione del luogo è di carattere scenografico e non strettamente architettonico, in cui quello che viene interpretato sul palco non è un'opera, bensì un insieme di scene aperte il cui insieme rimanda alla vita urbana e alla sua estetica.
Ad ogni apertura quotidiana il 104 dispone gli arredi nello spazio in configurazioni sempre differenti, e questo è consentito grazie alla diversa natura degli elementi architettonici presenti, che al pari degli elementi costituenti una scenografia teatrale devono poter garantire un grado di reversibilità assoluta allo stato vuoto del palcoscenico. A consentire questo approccio sono sicuramente due elementi, il primo è la dimensione di generosità del vuoto centrale e continuo, che permette di ricevere un numero ed una tipologia di attività molto variegate; e il secondo è l'assenza di elementi di arredo fissi che permette una adattabilità estrema alle situazioni che si presentano. I due tipi di elementi non sono affatto separati, al contrario le caratteristiche spaziali dell'edificio, associate alle strategie gestionali consentono la permeabilità tra le due componenti al punto da apparire amalgamate e pertanto indistinguibili.
Infatti troviamo gli elementi stabili, fissi che sono tendenzialmente elementi legati al progetto del suolo, quindi: pavimento, scale, rampe, parapetti, su cui vengono appoggiati tutti gli altri elementi scelti o realizzati purché mobili, e si fa riferimento a tutto l'insieme di elementi di arredo quotidiano e ordinario del luogo necessari all'allestimento delle varie scene e per accogliere le disparate attività. In questo gruppo troviamo gli arredi tipici dello spazio pubblico, ovvero: sedute del tipo delle sdraio e delle panchine, i cestini della spazzatura, supporti per locandine; ed elementi di arredo ma specifici di attività di questo spazio artistico: gli specchi neri o gli elementi modulari che configurano ambiti specifici come nel caso del Petit Salon. A questo si aggiungono anche elementi solitamente fissi, che invece qui inaspettatamente si dotano di ruote: la biglietteria principale, il punto libreria, la pizzeria, ecc.
Al secondo gruppo invece appartengono gli elementi modulari che consentono i vari allestimenti, sia nella fase di montaggio che nella fase di utilizzo, e sono elementi che provengono dal mondo delle opere provvisionali dei cantieri, quegli elementi utilizzati per generare degli spazi per usi specifici ma temporanei. Infatti nel 104 ci sono diversi punti di stoccaggio dove sono conservati transenne, americane, reti metalliche, tubolari in acciaio, supporti ecc. con cui quotidianamente il 104 adatta i propri spazi in funzione della configurazione di usi che deve accogliere.
In entrambi i casi c'è un grado di flessibilità estrema nell'uso degli stessi, nel primo caso gli elementi sono lasciati all'appropriazione dell'utente del luogo, nel secondo caso essi garantiscono l'appropriazione specifica del luogo da parte dell'istituto stesso.
Gli elementi di arredo vestono una certa estetica di provvisorietà e temporaneità tipica dello spazio pubblico, e al tempo stesso rappresentano degli 'attanti', perché supporto necessario alle azioni individuali di utenti e usi, e alla capacità degli stessi di poter coabitare.

8,10,12,14.
Esc.

13,15,17,19.
Esc.

5.1.2 — —
SCENE APERTE MARTEDÌ, COUR CURIAL

5.1.2.1

UN PROBABILE MARTEDÌ

ore 12:00, nuvoloso

Il cancello è ancora chiuso, ma ci sono già una decina di persona in fila che aspettano di entrare. Una ragazza giovane, con una borsa a sacco grande da cui spuntano fuori degli strani bastoni colorati, si aggiunge alla fila mettendosi dietro una coppia di persone adulte dai tratti asiatici. Dietro il cancello un signore con una giacca blu cobalto esce dalla portineria chiusa, e se ne va ma non prima di aver scambiato qualche parola con un agente della sicurezza. Quest'ultimo si appresta ad aprire il cancello e controllando i contenuti delle borse e l'interno delle giacche, fa scorrere la fila verso l'interno. Al turno della ragazza l'agente del controllo sgrana gli occhi e con un grande sorriso scambia qualche battuta con lei e la lascia passare; lei ricambia il sorriso e si incammina verso la porta monumentale vetrata, quella piena di insegne luminose con su scritto 'aperto' in tante lingue diverse.
Dopo di lei un gruppo di 15/20 bambini con la giacca giallo fluo entrano accompagnati da due adulti, superano i controlli e invece di entrare nell'edificio girano a sinistra, salgono la breve rampa di scale sovrastata dalla torre chateau d'eau,e si apprestano ad entrare in una porta bianca vicino alla quale è posta una targa con su scritto 'LeCinq'. Il gruppo, prima in fila per due, si raccoglie intorno alla porta per entrare quando, un bambino si allontana dal gruppo scende giù per un'altra rampa di scale che conduce a delle uscite chiuse, ma a livello marciapiede, è uno strano spazio-filtro. Al momento è vuoto, tranne per la presenza di un agente di sorveglianza, un omone alto e massiccio che intimorisce il bambino spingendolo a ritornare nel suo gruppo. L'agente non si accorge dell'episodio, perché intento a cercare una chiave in un mazzo che ne contiene decine tutte uguali. Ne trova una e la inserisce nel lucchetto di una catena avvolta intorno ad una cancellata che dà sul marciapiede di rue Curial. La chiave sblocca il lucchetto, l'agente prende con sé la catena e si sposta per ripetere l'operazione al cancello all'altra estremità della cour Curial.

LeCinq lavora sull'épanouissement, sul fare legame e sul fare esperienza.
Cioè vieni al 104 e ti appropri del luogo da solo, noi non proponiamo corsi o atelier, non forziamo a fare niente ma lavoriamo sull'emergenza in due modi. Ad esempio c'è il signore che viene solo a suonare il sax e non vuole montare uno spettacolo viene giusto per il piacere di suonare e utilizza gli spazi del 104 per questo e lo può fare riservandosi la sala all'ora che gli serve; ma ci sono anche delle persone che vogliono costruire un progetto professionale e in quel caso andiamo ad aiutarli ma il percorso è diverso, perché gli offriamo la possibilità di farli emergere. Alcuni di loro ora sono nella programmazione del 104 o in altre della città come nel caso del Grand Paris grazie al laboratorio che abbiamo creato, il 'Laboratoire Cultures Urbaines et Estace Public'. Oltre all'emergenza lavoriamo sui legami tra gli utenti perché può capitare di mettere in connessione qualcuno che suona il sax e qualcuno che fa del teatro o con artisti in residenza, ma anche con altri progetti del 104. Molto spesso è l'incubatore d'impresa, che sono giusto di fronte a noi, che ci chiedono di testare i loro prototipi insieme agli ospiti del LeCinq.

Delphine Marcadet, direttrice LeCinq
da intervista del 17 Novembre 2016

Ogni mattina rimuovo il lucchetto dal cancello centrale da qui, in questo modo il cancello resta chiuso ma è possibile aprirlo premendo un solo bottone posto al lato, questo garantisce l'evacuazione immediata delle persone. Lo faccio per una questione di sicurezza, perché il 104 è frequentato da circa 2000/5000 persone al giorno e per questo dobbiamo offrire dei percorsi rapidi in caso di emergenza.

Agente di sorveglianza
da incontro informale

> La mia storia inizia dagli allenamenti che svolgevo negli spazi pubblici della città, che non esistono davvero più ora, che erano al La Defense, alla Gare de Lyon, a Chatelet, ed è vero che uno spazio così è raro a Parigi. Il mio percorso è stato articolato all'interno delle azioni del 104, percorso che è divenuto il mio personale percorso di formazione professionale. Infatti venivo qui ad esercitarmi come pratica spontanea e in quel periodo c'era un coreografo che lavora qui, che ha voluto lavorare con artisti che facevano le loro pratiche spontanee. Ha infatti coinvolto con due che facevano arti circensi, e hanno fatto una danza-circo, e in quel caso sono stato scelto io. Molti artisti chiedono di lavorare con le pratiche spontanee, ma il 104 cura con attenzione che la cosa non venga strumentalizzata

Alexander Fandard, ex-pratica spontanea ora artista associato, da corso di formazione 30 marzo 2017

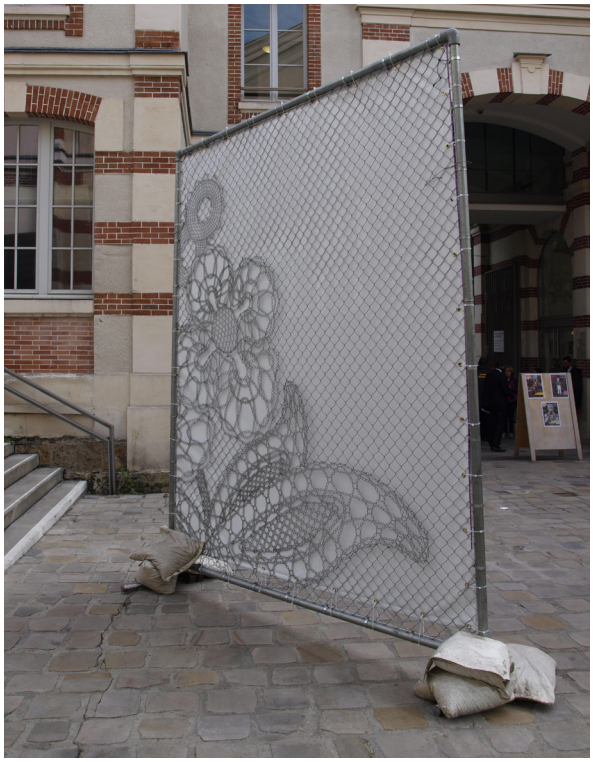
5.1.2.2

Épanouir ed emergere

Come espresso dall'estratto dell'intervista di Delphine Marcadet, direttrice del LeCinq, il 104 mette a disposizione spazi, servizi e attenzione al fine di costruire una rete di legami su cui le azioni delle persone coinvolte possano da un lato migliorare in qualità, e laddove ritenuto opportuno essere inseriti in uno dei percorsi probabili e/o possibili con cui inserire quelle azioni in un contesto professionale.
Épanouir, è questa la parola con cui viene identificato questo processo dal 104 stesso; e questo avviene spontaneamente per mezzo delle interazioni in compresenza nello spazio pubblico, e per mezzo delle forme di accompagnamento allo sviluppo di progetti proposti dalle pratiche spontanee o dalle associazioni locali. L'idea nasce con l'intento di far épanouir le pratiche spontanee al fine di ritrovarle nella programmazione, e sviluppare con loro dei progetti che possono essere diffusi altrove.
Seppur inizialmente il processo fosse lo stesso, negli anni la formula di supporto e accompagnamento si è costituita dal 2015 il Laboratoire Cultures urbaines et espace public per offrire una residenza agli artisti che sono già familiari al luogo, infatti la comunicazione passa solo in situ verbalmente o attraverso piccole locandine. Residenza rivolta agli artisti emergenti e fragili provenienti da tutte le discipline artistiche, con cui vengono offerte 50 ore di lavoro gestibili sulla base delle loro preferenze e compatibilità con lavori che conducono per terze persone, e l'accompagnamento di tipo artistico, tecnico ed economico (in forma di supporto alla richiesta di finanziamenti).
L'accesso avviene tramite selezione del progetto, che deve rispondere 'alla creazione nel campo delle culture urbane in interazione con lo spazio pubblico (forme dedicate a delle rappresentazioni nello spazio pubblico, tipi di pratiche artistiche nello spazio pubblico, forme interroganti la nozione di spazio pubblico)'. Questa formula garantisce agli artisti di creare il proprio ritmo di lavoro e di sviluppare in modo mirato il progetto sul tema dello spazio pubblico.
Le esperienze maturate fino ad ora ha visto dei buoni risultati come ad esempio un artista che è passato per il laboratorio è stato programmato dal direttore in un evento organizzato per il Grand Paris Express, un altro è inserito nella programmazione di un festival Fragments, e così via.
Degna di nota è l'esperienza di Winkl, ballerino proveniente dal 'beton', nel tempo ha sviluppato Training Party progetto che è l'evoluzione della battle, pratica comune dei ballerini di Hip-Hop, in una forma ancora più aperta.
Il Training Party è un momento di esercitazione di danza collettiva, un laboratorio di improvvisazione in cui non c'è una coreografia stabilita, ma la scena è intenzionalmente lasciata aperta, seppur dietro una regia che ne stabilisce regole e ritmo. L'evento raccoglie un numero ampio di persone e prevede una serie di intervalli o ring di danza della durata variabile ma comunque breve; è prevista la presenza di un coordinatore o coach che detta i tempi e stabilisce/improvvisa le regole. Nei fatti i ballerini coinvolti si trovano a dover interpretare le modalità di danza richieste, (ad es. 2 persone senza contatto, tante persone senza contatto, due persone con un unico tipo di contatto fisso, ecc.) su una base musicale che, essendo suonata dal vivo, è altrettanto improvvisata.
Il risultato è una battle2.0 in cui, al pari di queste ultime, si mette in gioco la competizione con gli altri in forma positiva e produttiva, infatti l'essere osservati da altri trasforma l'esercizio in spettacolo e pertanto ci impegna di più. Il valore aggiunto del metodo Winkl è la capacità di coinvolgere persone che non appartengono alla stessa crew, e

persone che, pur non partecipando al laboratorio, ne vengono intrattenuti a mò di spettacolo urbano.
Il metodo Winkl del Training Party è molto interessante, ed una delle ragioni per cui ci siamo soffermati a descriverlo in dettaglio, perché esprime in micro la stessa logica con cui la direzione del 104 agisce sull'istituto considerandolo una 'scena aperta'.

TALENTS NUMÉRIQUE
Présentent
Le Day-Click
JOB DATING HACKATHON
COACHING DAY-CLICK CHALLENGE
EXCELLENCIA CONFÉRENCES
MONDE DU NUMÉRIQUE
Les rencontres des Talents du Numérique
MARDI 18 OCTOBRE 2016
9H00-20H00
CENTQUATRE-PARIS
5 rue Curial - 75019 Paris
#ledayclick
ledayclick.fr
digiSchool
l'Etudiant
Fafiec
pascaline
Syntec



5.1.2.3

UN MARTEDÌ POSSIBILE

ore 12:00, nuvoloso

Martedì, incrocio tra Rue Riquet e Rue Curial.
Qui molti pedoni non si preoccupano della segnaletica, scatta il verde al semaforo e una ragazza con uno zaino nero attraversa per dirigersi verso l'ingresso principale del 104, per nulla imponente ma ben evidenziato dai cartelli pubblicitari.
Mancano pochi minuti alle 12 e una piccola folla aspetta che scatti la mezza poter entrare, eppure all'interno ci sono già un gran numero di persone vestite di tutto punto: uomini in giacca e cravatta, donne con tacchi e cappotti, dà quasi l'impressione di aver sbagliato indirizzo... Si intuisce che oggi il 104 ospita un evento importante dato il gran via vai di persone. Infatti, superato l'ingresso, si incontra un enorme cartello sulla destra prima delle scale recita: 'Day-Click. Les rencontres des Talents du Numérique', è un pannello in forex agganciato con delle fascette di plastica ad una rete metallica sorretta da un telaio di tubolari in acciaio e zavorrato a terra da sacchi pieni. Sembra una segnaletica stradale o da cantiere e, sopra le scale della corte, dietro quel supporto ce ne sono altri uguali, ma in questo caso non supportano alcun cartello rendendo visibile la rete metallica, molto particolare per via dei disegni floreali. I supporti delimitano un'area rendendola inaccessibile al pubblico, ma attraverso i ricami floreali sono ben visibili i lavori in corso. Mentre tre persone stanno realizzando una sorta di chiosco in legno, una struttura piccola ma non ben identificata. Dietro il mini-cantiere in corso c'è un cartello con su scritto 104Factory: création et innovation e la porta sulla stessa facciata viene aperta da un ragazzo con gli occhiali e un pacchetto di sigarette in mano, che esce per rientrare nell'ingresso laterale del 104 quello dai vetri oscurati. Dopo pochi secondi lo stesso ragazzo rientra dalla porta accanto, quella non delimitata, e si dirige dall'altra parte della corte, scende la prima rampa di scale, fa qualche passo evitando prima un gruppo di 3 persone vestite eleganti poi un gruppo di 6 teenager tutti con uno stesso adesivo rotondo sulla giacca, per salire la seconda rampa di scale e sedersi lì, lontano dal rumore del mini-cantiere ma sovrastato dalla musica. Note ritmate di hip-hop emesse da un altoparlante bluetooth ad alto volume, provenienti dal fondo delle scale, in quello spazio coperto che dà su rie Curial. Lì un gruppo di 5 ragazzi ha trovato uno spazio libero e disponibile per fare una battle e così esercitare la loro tecnica.

“Abito in uno degli edifici a torre qui di fronte, il 104 è uno spazio bello che funziona perché garantisce alle persone un luogo riscaldato in cui fare le proprie prove. Negli anni l’istituto ha subito dei cambiamenti, si sente la posizione “politica” con cui il luogo strumentalizza gli artisti per incrementare gli incassi. Nel mese corrente ci sono stati 6 eventi, oggi è sul tema della realtà virtuale, ed occupa un enorme porzione di spazio riducendo al minimo lo spazio per noi artisti. Addirittura una volta dal 104 ripresero in diretta una trasmissione televisiva e in quell’occasione noi pratiche spontanee siamo state invitate a ‘comportarsi normalmente come se non ci fossero le videocamere’, e l’episodio mi infastidì molto. Queste sono invasioni, e andando avanti così si corre il rischio di rompere qualcosa... insomma noi pratiche spontanee ci sentiamo strumentalizzate, ci sentiamo come ‘messi in vetrina’.”

Felice, ballerino di hip-pop, abitante del quartiere e presidente di un’associazione locale.

“Ci sono delle passerelles ed ho un esempio molto preciso: Radhouane El Meddeb è un artista associato al 104, è un tunisino che ha fatto degli spettacoli ma un giorno ha scritto uno spettacolo Heroes, i cui ballerini sono stati selezionati tramite una specie di bando. Qui abbiamo messo dei volantini, e abbiamo sparso la voce, ed era un appello per le pratiche spontanee, infatti i 4 o 5 ballerini che fanno parte ora dello spettacolo sono stati selezionati qui.

Ci sono anche delle passerelles tra artisti; era nel 2010 avevamo un signore che era tetraplegico e faceva il trapezio e ha montato uno spettacolo magnifico con due ballerini acrobati, era impressionante, e lui era il coreografo. Solamente che in estate era andato in viaggio in Messico dove però morto, quindi i ballerini che erano in residenza al 104 e il direttore che aveva un RDV con loro e al tempo stesso con un artista che non aveva niente a che fare con lo spettacolo acrobatico ma al quale però ha chiesto di accompagnarlo, li ha visti, li ha visti danzare ed è lui che ha montato la coreografia e fu uno spettacolo straordinario. È l'hasard e se El Meddeb non fosse passato casualmente di là non si sarebbe mai messo in piedi quello spettacolo, e io non ho mai visto una cosa così.”

Lya Garcia, mediatrice
da intervista del 12 Dicembre 2016

5.1.2.4

Legami e Passerelles

Il 104 agisce come uno spazio pubblico, capace di mettere in tensione gli elementi coinvolti perché in compresenza fisica, grazie al volume centrale su cui si rivolgono tutti gli spazi e abitato dalle pratiche spontanee. Ciò predispone all'interazione diretta, di cui la manifestazione più visibile è proprio quella tra le pratiche spontanee tra cui si tessono legami e scambi. Attraverso il legame, seppur debole, gli artisti emergenti hanno modo di relazionarsi soprattutto sul piano tecnico stimolando il miglioramento reciproco. Questo è un tipo di interazione che innesca un tipo di legame visibile, al suo opposto invece si trovano dei legami e passerelles invisibili agli occhi di un pubblico comune.
Questo secondo tipo di legame e scambio agisce in modo indotto a scale diverse, ad esempio tra il contesto urbano e sociale e le attività/azioni del 104 oppure tra le attività del 104 stesso. Per alimentare queste forme indirette di azioni, le équipes del 104 sono in costante dialogo tra loro e con l'intorno, al fine di poter costruire passerelle, ponti tra attività ecc.
In primo luogo l'attività costante della Maison des Petits e de LeCinq, supervisionata e supportata dalla direction des publics, costruisce in permanenza legami sociali con l'intorno urbano. La MdP è l'unica Maison Vert presente in un luogo d'arte, e con la sua attività di dialogo costruttivo con le fragili famiglie del quartiere, garantisce che le stesse non solo diventino frequentatori assidui del luogo, tendenzialmente spinti dai figli incantati dal luogo, ma si avvicinino anche al mondo dell'arte. Lo stesso processo accade nel LeCinq anche se in questo secondo caso, i frequentatori sono già persone che presentano un interesse specifico verso il mondo dell'arte.
Oltre a questi, si sono anche delle passerelles che permettono di sviluppare progetti in cantiere, di seguito ne riportatiamo due esempi, rappresentativi del tipo di interazione che si può verificare. Il primo riguarda il rapporto, piuttosto costante, tra l'incubatore e un servizio pubblico; e a seguire un esempio di collaborazione tra un servizio pubblico, un esercizio commerciale e lo studio di architettura in residenza.
La 104Factory e LeCinq coltivano una costante frequentazione tra le start-up e gli artisti in emergenza al fine di sperimentare un prototipo in corso di realizzazione. È il caso di Phonotonic, un oggetto di piccole dimensioni con cui produrre della musica a partire dal movimento del corpo. Perché può essere inserito nelle scarpe o negli abiti e, tramite una banda sonora in connessione ad un'applicazione sul cellulare si settano ritmo, volume, ecc. L'impresa era interessata ad avere l'opinione dei ballerini, e LeCinq ha proposto una collaborazione ad alcuni ballerini interessati a sperimentare qualcosa di nuovo apprendendo una modalità nuova prima che la stessa entrasse nel mercato.
Altro caso riguarda la Maison des Petits, che ha sviluppato un progetto con il collettivo di architetti ed Emmaus al fine di realizzare un Bazar negli spazi aperti, ponendo dei contenitori pieni di giocattoli, e mettendoli a disposizione delle famiglie che potranno giocare e intrattenersi gratuitamente. I ruoli vedono coinvolti gli Encore Heureux per l'architettura di questi container, Emmaus di fare la raccolta e la Maison des Petits per il coinvolgimento delle famiglie.
Un altro esempio riguarda la partecipazione di una start-up negli spazi della MdP. Solvexonic, questa il nome della start-up, hanno sviluppato nella Factory un'app per l'apprendimento della musica rivolto ai bambini ed hanno organizzato un evento gratuito con cui guideranno, previa iscrizione, gli ospiti all'uso assisti-

to dello strumento.
Combinazioni di questo tipo si verificano tutti i giorni tra tutti gli elementi che partecipano alla piattaforma artistica 104.

5.1.3 —

SCENE APERTE MERCOLEDÌ, DÉGAGEMENT E TERRASSES

5.1.3.1

UN PROBABILE MERCOLEDÌ

ore 15:00, piove

Una donna spinge un passeggino. Nonostante la scenografia umana data da esibizioni e acrobazie delle numerose pratiche spontanee che occupano il Jardin, la donna prosegue dritta lungo il corridoio sud della Halle Curial. Supera il Grand Central e continua fino a rallentare una volta raggiunto l'ingresso della Maison de Petits; qui trova una donna, indossa una giacca blu ed è seduta su uno sgabello, a cui si rivolge chiedendole: <c'è ancora posto per me e la mia piccola Jessica?>, la donna scuote la testa e le sorride. La mamma di Jessica riprende a spingere il passeggino, gira a sinistra lì dove una freccia indica l'accesso ai servizi igienici e si ritrova in uno spazio di servizio basso, in cui ritrova di fronte a sé un gran numero di passeggini legati ad una sorta di rastrelliera. Fa scendere la figlia dal passeggino, che lega insieme agli altri, la prende per mano e ritorna sul corridoio per unirsi al gruppo di famiglie e bambini del Petit Salon, lo spazio di attesa della Maison des Petits. Il verde fluo dell'arredo mobile cattura la vista e attira i bambini. Qui è un tripudio di colori, giochi, urla di bambini, e chiacchiericcio tra genitori, dove le famiglie intrattengono i figli in attesa che si liberi un posto alla Maison, o che arrivi 'Lire à Paris'. Jessica corre per andare a cercare il suo libro preferito tra i tanti presenti e la mamma trova posto a sedere vicino una sua conoscente e inizia a parlare con lei. Accanto a loro Larissa ha terminato di disegnare un fiore sulla lavagnetta, soddisfatta segue con lo sguardo Amir che si sta spostando a giocare nel Labirynthe. Insieme corrono lungo la grande rampa, si ritrovano al di sotto del Jardin, dove si perdono in un intricato percorso fatto di carta. Un genitore li raggiunge, li aiuta a trovare il percorso giusto e poter uscire; risalgono la rampa tornano a giocare al Petit Salon dove intanto è apparso un tappeto colorato pieno di libri. Lì davanti passa una ragazza intenta a spingere un carrello carico di scatoloni, si sta dirigendo verso il vano di servizio che dà accesso a bagni, scale, ascensore e alla porta di uscita laterale che porta agli ateliers. Sul corridoio della nef Curial deve però fermarsi, lascia il carrello ed entra nello spazio basso e poco illuminato in cui 4 crew sono prese a fare le loro prove. Tra mucchi di giacche e zaini e mini-speaker poggiati a terra i ballerini si muovono al beat delle diverse sorgenti musicali, saturando l'ambiente nel quale il carrello non ha spazio per passare. Tra le pratiche spontanee, un ballerino è in piedi di fronte all'uscita, preso a selezionare sul cellulare il prossimo brano, la ragazza lo interrompe e nell'indicare il carrello gli fa capire che è di ostacolo al suo percorso. Ed ecco che il problema viene condiviso con i ballerini vicini che interrompono le loro prove e si spostano creando un varco sufficiente a far passare il carrello. La ragazza riesce così a portare all'esterno il carrello e si allontana sotto le note decrescenti ma sovrapposte del beat delle crew.

“Aujourd’hui je suis allée au 104, avec mes cousins je fais le labirynte a Paris.
Je me suis bien amuser, j’ai fait plusier de chose, j’ai decouverte des gens.
C’est bien le 104”

Larissa, 10 ans

“ Ieri era mercoledì faceva freddo, il mercoledì è il giorno dei bambini e c’erano molte persone alla fine del pomeriggio, era molto molto denso. Allora ti organizzi, cambi pratica; quando fai una pratica hai molte cose che puoi fare quando fai l’hip-pop puoi fare dei semplici passi o girare sulla testa, quando fai dell’acrobazia puoi fare delle cose che richiedono molto spazio o cose che ne richiedono poche. Tu cambi per adattarti allo spazio e poi quando fai una piccola pausa tu ti fermi, parli con la persona vicina quindi liberi quasi uno spazio... ci si organizza. Questa è la bellezza di questo spazio e di come lo spazio si organizza e come le persone si organizzano senza parlarsi per l’organizzazione. Questo è interessante perché senza parlarsi tutto si organizza bene, quindi funziona. Non è possibile organizzare in modo preciso questo spazio, gli specchi non sai mai dove sono ora sono là tra un’ora saranno altrove e tutto va bene tutti sono contenti se cominci ad organizzare nel dettaglio tempi e pratiche non funziona più. ”

Fabrice

5.1.3.2

Ambiti situazionali

Pensato per essere lo spazio di attesa per la Maison des Petits si è trasformato nello spazio del gioco per i bambini accompagnati dalle famiglie. Il Petit Salon è un allestimento che comprende un insieme di elementi componibili tra di loro al fine di potersi comporre, scomporre e ricomporre in modi differenti, riproducendo la stessa situazione di interazione con i suoi utilizzatori, indipendentemente dalla collocazione nello spazio. La stessa infatti varia in modo frequente, in base alla configurazione complessiva del Centquatre. Il Petit Salon completo prevede delle sedute semplici unite a dei contenitori, altre sedute associate a piani lavagna verticali, un armadio grande, un piccolo palco per l'appunto il 'Petit Salon', elemento posto al centro dalla forma dodecagonale di 60 cm per lato e rialzato di circa 20 cm. Da ogni vertice svetta un elemento verticale che agevola i bambini ad 'arrampicarsi' sul palco, usato anche come piano per disegnare e colorare.
Data la modularità e la leggerezza degli elementi, l'articolazione degli elementi nello spazio dipende dalla collocazione che occupa. Lo spazio può essere allestito nel Dègagement sud e creare un ambito chiuso su se stesso, oppure aperto ed esteso su di un lato per includere altre attività previste; lo stesso può essere allestito in Terrasse sud in formato alleggerito, senza pedana centrale, né lavagne e specchi. Può anchesì trovarsi sul Jardin qualora le esigenze lo prevedessero.
Pertanto il perimetro dell'ambito del Petit Salon è situazionale adeguandosi nella configurazione alle contingenze del luogo.
Al pari del Petit Salon, altrettanto significativi sono la Biglietteria e le Labyrinthe.
La biglietteria principale è nei fatti un abitacolo su ruote posto all'ingresso, e che può ricollocarsi nello spazio al pari degli altri elementi di arredo. Un piccolo container modellato e sostenuto da un'impalcatura di tubi da ponteggio su cui sono fissate anche delle reti metalliche per la cartellonistica, il tutto poggiato su ruote.
Il Labyrinthe è un'installazione artistica di Michelangelo Pistoletto, dal carattere interattivo che viene allestita e disallestita, e solitamente nascosta nella piazza delle écuries per l'intrattenimento delle famiglie. L'installazione, oltre all'interazione e al gioco, mette in risalto la spazialità molteplice del luogo, che consente di avere al piano terra attività varie e spontanee, e al piano nascosto un altro mondo da offrire e pertanto da scoprire.
In entrambi i casi le caratteristiche presentate sono proprie di quanto appartiene agli allestimenti di spazi pubblici per eventi temporanei o ai festival, pertanto a tutto il mondo dell'effimero nello spazio urbano.
Quando però queste caratteristiche sono applicate ad elementi interni all'architettura ciò che accade è che l'ambito spaziale detiene la possibilità di adattarsi ed interagire con la situazione in cui sono immersi.

13,15,17,19.
104
cent
quatre
paris
la Maison des Petits
Le Petit Salon
espace
réservé
usagers
Maison
des
Petits

saison 16/17
abonnez-vous
La presse en parle

SÉQUENCE DANSE
SÉQUENCE DANSE
SÉQUENCE DANSE
SÉQUENCE DANSE

“No io sono già venuto qualche volta con i miei genitori. Sono venuto tutte le volte dopo la Capoeira

Io invece è la prima volta che vengo al 104”

“*Ca me plait trop! J’aime beaucoup les hamacs.*

Mi piacerebbe ballare come loro, ma è difficile”

Bambini delle scuole primarie in visita.

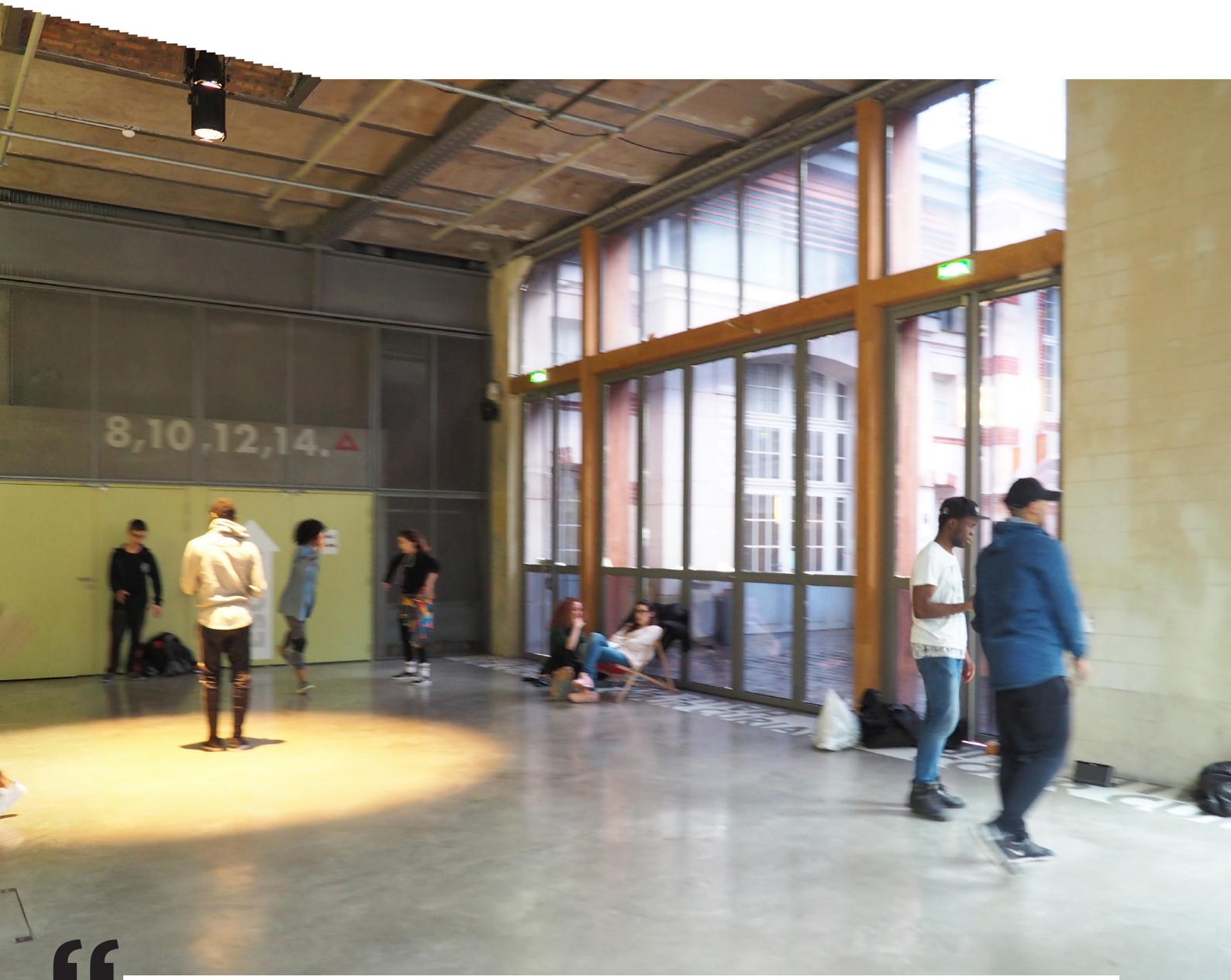
TOILETTES
104
cent
quatre
paris
théâtre/
musique/documentaire
direct
premier
Jeanne Moreau, Alain Fairbairn, Gaël Rivoux
La disparition d'Everett Ruess
une histoire américaine
16 > 18.02.2017

5.1.3.3

UN MERCOLEDÌ POSSIBILE

ore 15:00, piove

Un uomo anziano ha appena pagato la consumazione al café Caché, un caffè per sé e una cioccolata calda per Nicola che è impaziente come tutti i bambini di 5 anni di andare a curiosare altrove. Si alzano dal tavolo, escono dal café e si ritrovano su una cour Aubervilliers affollata di persone sedute che guardano le pratiche spontanee, o altre che gironzolano tra le foto in esposizione. Procedono verso la nef Curial dove trovano interdetto il solito accesso, una freccia indica di proseguire a destra, dove è stata predisposta una deviazione di percorso che seguita conduce ad un altro accesso laterale dell'edificio. Nicola e suo nonno si ritrovano ad entrare all'altezza del Dégagement sud, dove è solito essere allestito il Petit Salon. Oggi però al posto del Petit Salon c'è altro ed è anche impedito l'accesso alla nef! Il nonno è disorientato ma Nicola lo prende per mano e lo tira verso di sé, percorrono il corridoio in direzione dell'uscita e lì, nella Terrasse Sud trovano il piccolo Petit Salon. Sono i primi ad arrivare, non ci sono altri bambini e i contenitori verdi sono ancora chiusi; nonostante ciò si siedono ugualmente per guardare le pratiche spontanee fuori dalla terrazza. Tre ballerine provano la loro coreografia usando le vetrate per specchiarsi e controllare il coordinamento dei loro movimenti, una di loro si ferma dice qualcosa alle altre e si allontana per raggiungere un altro gruppo di pratiche spontanee installatosi nel Dègagement nord. Lì, in un mucchio di zaini e giacche accatastati ai piedi di una parete, ritrova il suo zaino dal quale estrae una bottiglietta d'acqua e si accosta alla porta di uscita da cui sta entrando un gruppo di bambini tra i 4 e i 6 anni, tutti con indosso una casacca giallo fluo, da cui svettano due adulti che li accompagnano. Il gruppo di bambini si incanta a guardare la crew disposta a semicerchio e alle prese con una battle. Quando il ballerino di Hip-Hop si sposta dal centro del semicerchio, un bambino del gruppo prende il suo posto e sulle note del beat si esprime in una performance degna di nota al termine della quale bambini e pratiche spontanee esprimono un fragoroso applauso. Il gruppo viene richiamato all'ordine, e condotto in fila per due verso la biglietteria, dove una donna con un giubbotto blu cobalto si intrattiene conversando con l'incaricato della biglietteria. <Qui Lya alla biglietteria. Ci sono ancora biglietti disponibili per 'A Floresta que anda'? Qui c'è una ragazza che vorrebbe un biglietto per lo spettacolo di domani>, la donna con il giubbotto prende il walkie talkie, preme un tasto e risponde <Qui Délphine. Dalla biglietteria mi dicono che ne sono rimasti due, te ne faccio mettere da parte uno a tuo nome>. La scolaresca ha intanto raggiunto la biglietteria dove era attesa.



“Poi la presenza di esposizioni o manifestazioni ci costringe ad andare a lavorare all’esterno, ma lì c’era un’opera a terra che era disegnata con del nastro bianco che limitava uno spazio, sembrava una casa o non so bene cosa. Quindi, con questa opera d’arte per terra, non ci veniva permesso di lavorare sulle fasce bianche perché veniva la sicurezza a chiederci di spostarci. Capita qualche volta, quando i plateaux sono occupati, che ci danno la sala 5; non è una sala molto grande ma è sufficiente per le persone che vengono qui tutti i giorni. E ci organizziamo, in quel caso non giocoliamo con i bastoni, giocoliamo ma con le palline, e i ballerini non mettono la musica troppo alta, e si raggruppano. E chi ha voglia di lavorare viene in questa sala, allora che lo spazio si comprime, ma ci si organizza per lavorare insieme.”

Fabrice, pratica spontanea
Da intervista del 2 novembre 2016

5.1.3.4

Lo spazio adattabile

L'edificio è gestito come un insieme di spazi differenti da gestire sulla base degli scenari d'uso previsti dalla direzione. Che si tratti di accogliere un unico grande evento o un insieme di attività minori, gli spazi saranno configurati con lo scopo di garantire lo svolgimento degli stessi lasciando però che le attività ordinarie del 104 abbiano ugualmente luogo, nella forma di compresenza che le circostanze richiederanno.
Il primo aspetto da considerare è l'ingombro degli eventi, che possono essere di piccole dimensioni ed occupare un dégagement o un piccolo atelier, oppure invadere la totalità del piano terra dell'edificio, écuries comprese. Il gioco di incastri della direzione procede nel tentativo di garantire la compatibilità fisica tra gli usi, preservando lo spazio pubblico e le attività che vi si svolgono. Proporzionalmente all'ampiezza della superficie o della posizione occupata, quella dei flussi è la questione che viene definita per prima, e può determinare l'apertura riservata di alcuni accessi e di alcuni percorsi. Ciò risulta evidente quando l'ingombro è tale da spingere la circolazione all'esterno, sulle bande laterali di sicurezza. In proporzione all'occupazione degli eventi, la direzione si riserva di tutelare lo spazio pubblico che nei casi estremi è costretto in sale interne écuries, atelier, sale da spettacolo.
Prendiamo in esempio due casi estremi in cui da un lato si ha un evento unico e totalizzante e dall'altro un insieme di eventi minori, e scelti ad una certa prossimità temporale, in modo da poter comprendere il tipo di approccio rivolto alla predisposizione dell'edificio.
Il 24 febbraio 2017 il 104 ha ospitato 'Virtuality. Virtual Reality & immersive technologies', salone della realtà virtuale patrocinato, tra i vari partner, anche dalla Mairie de Paris. Essendo un evento a scala nazionale l'ingombro ha coinvolto l'intero volume coperto e riscaldato con previsione di un numero di persone coinvolte molto elevato, al punto da prevedere l'apertura delle griglie di accesso laterali sia di rue Curial che di rue Aubervilliers. Pertanto Le Jardin, Les écuries, La Place, la nef Curial, i Dégagement nord e sud, la Salle 400 e Salle 200 sono state occupate dall'allestimento e dall'uso in corso per l'intera giornata tra le 09:45 e le 19:00. In questa occasione la circolazione pubblica, così definita da loro, viene deviata in entrambe le corsie esterne e, per compensare alla superficie ridotta per le pratiche spontanee, viene loro aperto e messo a disposizione l'atelier 4.
L'11 Marzo 2017 sono compresenti, e citeremo solo quelle presenti nello spazio pubblico, attività ordinarie della programmazione e attività esterne: Mercato Bio nella cour de l'horologe, il Wutao nel Jardin, un progetto Place Lab #1 nella écurie nord, il montaggio dell'installazione The Fire Flies nella Terrasse nord, il montaggio del palco e delle luci per il BalPop' nella nef Curial, sempre connesso al BalPop' c'è il montaggio del guardaroba su entrambi i dégagement, il bar lungo il muro della salle 200, un incontro con due delegazioni ricevute direttamente da JM Gonçalves e V Senghor previsto sulla Terrasse Cinq. Con questa configurazione il Petit Salon è stato ridimensionato e spostato sulla Terrasse sud.
Dal confronto tra i due eventi emerge come da un lato ci sia l'approccio alla gestione dei flussi e della tutela dello 'spazio pubblico' tramite continua ridefinizione puntuale tra ambiti pubblico e privato; dall'altro l'insieme plurale di eventi comporta una attenzione alla compatibilità tra gli stessi in termini acustici, di pubblico, e di disposizione di arredi e ambiti.
Tra i due estremi però c'è un numero elevato di situazioni intermedie, che possono variare e alternarsi anche più volte nell'arco della stessa giornata.

5.1.4 — —
SCENE APERTE GIOVEDÌ, COUR DE L'HOROLOGE

5.1.4.1

UN PROBABILE GIOVEDÌ

ore 13:00, soleggiato

<Perdiana! Vile adulatore, lodate queste sciocchezze?>
urla un ragazzo con un trench beige
<La conclusione è graziosa, amabilissima, ammirevole!!!>
risponde una ragazza seduta sulla panchina di fronte a lui tenendo in mano dei fogli di carta.
<Le colga la peste, alla tua conclusione, diavolo di un inquinatore! Magari avessi concluso col romperti il naso!>
chiosa lui con un'espressione rabbiosa in volto e un gesto del corpo preciso.

Nessuno sembra turbato dalle urla del ragazzo, è una bella giornata e come prevedibile lo spazio esterno è invaso da persone di tutti i tipi, ci sono giocolieri, ballerini, bambini che corrono e persone che mangiano qui e lì. Le panchine e le sdraio sono le protagoniste di questo spazio, se potessero disegnare i propri spostamenti sul suolo sarebbe molto divertente vedere dove e come si sono spostate le persone durante la pause midi nella Cour de l' Horologe.
Da una delle porte della nef esce un gruppo di ragazzi che fanno pochi passi e si mettono in fila dietro a due persone in attesa di ordinare il pranzo al 'Camion Pizza'. Dal suo food truck Taha porge lo scontrino ad un ragazzo che tiene in mano due cartoni, quest'ultimo prende lo scontrino e raggiunge un amico intento a guardare un quaderno con dei disegni ma che aveva preso posto al tavolo di fronte il furgoncino per il pranzo; a seguire, una ragazza ordina 'il solito', viene servita, prende la pizza e la porta con sé all'interno del 104. Viene così il loro turno e ordinano 4 pizze diverse. Il tempo di prepararle, cuocerle nel forno del camion su ruote e pagarle, che se le ritrovano fumanti nei cartoni. Intanto due dal gruppo si sono allontanati per porre un paio di panchine, un altro prende una tra le sedie a sdraio rosse sparpagliate qui e lì e la accosta formando un semicerchio in pieno sole verso la Halle Aubervilliers dove ci sono alcune pratiche spontanee: una ragazza che balla di fronte ad uno specchio nero, due giocolieri che si lanciano birilli arancione fluo e altri in lontananza. Lì accanto a loro un grande pannello che riporta una grande immagine e una scritta <Kuehn Malvezzi. House of One>. Il gruppo chiacchiera di cose di lavoro, termina la pizza e si allontana con i cartoni in mano, la panca torna ad essere libera, un signore distinto se ne accorge e prende posto per leggere al sole.

“S-Siamo ballerini amatoriali, veniamo spesso al 104 a fare le b-battle di h-hip-pop per migliorare attraverso una sana competizione e un c-confronto diretto con gli altri. I-In privato io disegno scarpe africane, ho q-qui con me il quaderno su cui ho d-disegnato un’intera da solo! Non sono un p-professionista ma ho questa p-passione ed è un lavoro che vorrei p-proporre all’alta moda. A-Abito nel quartiere, in avenue J-Jean Jaurés, e a mio avviso il 1-104 è un luogo che può c-cambiare le sorti di un giovane come me, aiutandolo a d-diventare un altro uomo.”

“Lavoro qui da quando il 104 ha inaugurato e all’inizio non veniva molta gente; con l’arrivo del nuovo direttore invece lavoriamo molto di più e vengono persone di tutti i tipi: c’è chi lavora nel quartiere, chi ci abita, ecc solitamente sono persone che vengono sempre e che vengono a mangiano la pizza da me almeno una volta alla settimana”

Taha - Gestore del Camion pizza

“Il 104 è entrambe le cose: uno spazio architettonico industriale del XIX secolo, e al tempo stesso uno spazio pubblico perché è anche una strada, o meglio una passerelle perché può essere chiusa, sarebbe come una strada che può essere chiusa, diventa una strada infatti quando il 104 apre le sue porte. Quindi è un luogo, è come una strada perché puoi attraversare il 104 giusto per andare al mercato, o prendere una scorciatoia e passare di qua. Quindi una strada, une ruelle.
La differenza con la strada è che è uno spazio protetto, è uno spazio che è senza pericolo in rapporto allo spazio urbano della strada, e questo è molto interessante perché, in questi 220 metri da un ingresso all’altro, questi metri sono protetti e i bambini non possono farsi male o non si perdono perché ci sono dei sistemi di sicurezza per i bambini che non si perdono.”

Felice, ballerino di hip-pop, abitante del quartiere e presidente di un’associazione locale.

“No, non siamo degli artisti! Lavoriamo il metallo in un Atelier qui vicino, e veniamo molto spesso al 104 nella pausa pranzo perché, beh ci sono molti artisti simpatici che fanno cose divertenti, e poi perché è riscaldato. Sappiamo che ci sono molte cose che passano di qui, ma oltre la pausa pranzo non veniamo.”

Gruppo a pranzo, un ragazzo del gruppo

5.1.4.2

ruelle Centquatre

L'edificio apre le porte alla città, che entrando da un lato porta con sé la forma di abitare tipica della strada e degli spazi pubblici urbani in cui la compresenza è il carattere principale, dall'altro quella vita urbana si conforma all'indole del luogo per mezzo delle sollecitazioni.
Nella strada del 104 si ritrovano in compresenza una combinazione di pubblico, attività, artisti, e tutto coesiste contribuendo all'arricchimento e all'intrattenimento reciproco delle parti e del luogo; in alcuni casi questo fa emergere l'importanza sociale che ha il 104 nell'offrire ai ragazzi del quartiere o delle banlieue un ambiente stimolante e creativo con cui confrontarsi e in cui incontrare una varietà di persone diverse.
La compresenza è la dimensione visibile dell'interazione, che rimanda appunto all'interazione tra estranei nello spazio pubblico; ciò che è nascosto è che quell'interazione in larga parte non è casuale ma esito di modalità messe in opera dalla direzione. Modalità che mirano a croiser les choses a mescolarle al punto da rendere impercettibile la differenza tra le parti, per cui si può trovare un gruppo di persone che si intrattiene in una conversazione, e non sapere che si tratta di soggetti coinvolti in un seminario in svolgimento, oppure che un ballerino sia un artista in residenza e non una pratica spontanea, e così via.
Il sistema è sofisticato così come lo è l'esito. C'è la presenza degli artisti di strada, chiamati pratiche spontanee, che a differenza dei veri spazi urbani dove sono soliti esibirsi, si recano al 104 per esercitarsi e ripetere i loro spettacoli, dimensione estetica che prevale nel passage 104. A questa si aggiunge la presenza di abitanti del quartiere, di famiglie e di bambini attirati dallo spazio confortevole e vivo e dai servizi a loro destinati, e a seguire tutte le varianti possibili.
Gli elementi sono emulsionati in uno spazio che si caratterizza per un'ambiance unica che porta a sostenere che «l'energia che c'è nel 104 non c'è in nessun altro posto di Parigi» riconoscendo un coinvolgimento psicologico ed emotivo oltre che estetico, e che la rende di fatto la locomotiva dell'istituto perché elemento di riconoscibilità e di attrattività.
Contribuisce all'ambiance anche la presenza di attività diverse che si svolgono nello stesso momento, e tra le quali è garantita la permeabilità visiva utile ad enfatizzare il carattere urbano della vita del luogo. Inoltre la compresenza e la permeabilità lascia aperta la possibilità che ci siano dei continui frottements tra le parti.

5.1.4.3

UN GIOVEDÌ POSSIBILE

ore 13:00, soleggiato

Oggi il 'Camion Pizza' non è l'unico food truck al 104, si può scegliere tra la pizza, oppure i sandwiches dai gusti esotici del Tasty Trip, o ancora tra le insalate di Mijote et Sucrine a cui però in pochi sembrano interessarsi. La Cour de l'Horologe è piena come mai di panchine e sdraio pronte ad accogliere la pausa pranzo di uomini in giacca e cravatta che parlano al telefono o lavorano al pc, di gruppi di giovani liceali impegnati a mangiare panini e a discutere tra di loro su ciò che hanno visto finora al Day-Click o soliti frequentatori che timidamente riescono a catturare una sdraio e a trascinarla verso la halle dove lo spazio è meno addensato. Così Fabrice trova un posto per poter mangiare tranquillo il pasto che ha preparato la sera prima, è seccato perché ha impiegato 45 minuti di RER per arrivare qui per poi trovare la sua sala prove invasa dal salone. Tornare indietro non ha senso perciò finisce di pranzare, e tira fuori il cappello nero e i bastoni e inizia la sua esercitazione, sotto gli sguardi di ospiti inusuali che sorpresi e meravigliati scattano foto con il cellulare alla performance in pubblica scena. La curiosità si esaurisce presto, o si sposta altrove e chi non torna a fare le proprie cose, si guarda intorno e si accorge di 'gesti' strani come la misteriosa casetta gialla su ruote la cui porta è chiusa a chiave. A fare eccezione in quel pubblico è un gruppo di persone seduto sulle sdraio è vestito in modo normale, nessuna giacca o camicia, bensì un abbigliamento semplice e comodo. È un gruppo di disabili intento a riposare al sole e coordinati da una signora dai lineamenti rotondi in attesa di un agente di accoglienza che li accompagni a vedere le esposizioni allestite negli Ateliers. La pausa pranzo è quasi finita, o quantomeno è espirato il tempo dei food truck che hanno riposto tutto l'armamentario a posto e sono pronti far rotolare il loro mezzo in altri spazi pubblici. Anche Taha ha chiuso il suo furgoncino, e va via spingendo un grande carrello con gli ingredienti della pizza, attraversa tutta la corte, apre il cancello lo supera e si dilegua alle sue spalle.

“ci sono dei privati e un pubblico tutto il tempo, uguale per la strada. Alla fine dei conti il 104 è come avere le persone per strada, solo che si interessano a qualcosa che si passa qui. All'inizio si sono detti il mercato bio! Il sabato fanno venire delle persone e ci sono delle persone che vengono esclusivamente per il mercato, ma il 104 prova delle cose per far venire le persone ad esempio c'è il camion pizza e ci sono delle persone che vengono perché adorano la pizza qui e vengono giusto per mangiare la pizza, persone per esempio che lavorano intorno al 104 e che vengono esclusivamente per mangiare al café caché e poi andar via subito. Quindi ci sono delle cose che sono mise en place per far venire le persone e noi abbiamo il compito di farli interessare. In questo spazio c'è una sorta di gioco tra il pubblico e il 104”

Lya

“Sono un comico e faccio il clown. Vengo regolarmente al 104 per esercitarmi già da 6-7 anni quando ancora studiavo il teatro, l'ho scoperto perché qui vicino c'è la scuola di teatro Florent e molte persone vengono a fare le loro prove qui. Poi ho continuato ad utilizzare questa sala quando avevo bisogno di ripetere perché è uno spazio gratuito dedicato a tutte le pratiche spontanee, ma a volte è scomodo. La settimana scorsa non abbiamo avuto accesso perché ci sono stati 3 giorni di montaggio, 1 giorno di manifestazione e 1 giorno per lo smontaggio, ed è capitato durante un weekend. Poi hanno rimontato un altro allestimento per un'altra manifestazione di due giorni, che occupava due plateaux... In ogni caso ci mandano un segnale perché nella loro politica c'è comunque sempre la buona volontà di preservare al massimo lo spazio per le pratique spontanée infatti quando è tutto occupato ci aprono gli ateliers o le sale da spettacolo.Noi non conosciamo tutte le spese e la gestione del budget, noi vediamo un luogo che è un luogo che non è privato ma pubblico e che è aperto. Non conosco quella politica, ma sono consapevole che c'è una politica che gestisce tutto, ci sono delle sale degli impiegati, quello che dico è che quando vedo il salone del lavoro che viene a fare delle cose io non so se pagano o

Fabrice

no, ma trovo che sia positivo di occupare lo spazio per delle persone che cercano il lavoro. Poi quando vedo una banca che viene a fare un cocktail molto chic quelli se ne infischiano completamente del posto in cui sono e in quel caso trovo che sia un peccato. È strano perché se prendiamo una scala dove da un lato mettiamo i banchieri e dall'altra mettiamo le persone che cercano lavoro, quando metti tutte le manifestazioni su questa scala più ci si avvicina alla banca più non succede nulla le persone fanno le loro cose e noi anche ma non ci parliamo non ci conosciamo non ci si guarda. Ma anche se ti guardano è uno sguardo che non ti invita a condividere o a ringraziarti, e abbiamo l'impressione di essere all'interno di un acquario. C'è zero relazione, c'è un muro non c'è scambio, non c'è relazione e vengono a fare le loro cose e hanno preso il loro spazio. Allora che quando ci sono delle persone del gruppo per la ricerca dell'impiego e le persone si trovano nel nostro stesso spazio di lavoro che ci resta e ci guardano scattano una foto ma tu vedi sul loro volto che sono stupefatti di vedere qualcosa o che vorrebbero danzare c'è qualcuno che si muove c'è anche qualcuno che posa i loro oggetti e che balla per un pò. C'è uno scambio.

5.1.3.4

Frottements

Lo spazio del 104 si alterna in momenti in cui è rarefatto, perché scarno di attività, a momenti in cui è fortemente condensato per via del programma e delle privatizzazioni.
La mise en place intenzionale di situazioni da parte della direzione porta a mettere in prossimità attività e pubblico di natura diversa. Tale compresenza è un valore perché abilita l'incontro e lo scambio in situazioni in cui ad essere accostati sono elementi che, seppur eterogenei, svolgono azioni in reciprocità tra loro. In alcuni casi invece il rapporto di compresenza è molto delicato perché mette in rapporto elementi lontani da loro e che risultano 'tossici'. Il limite nel rapporto tra vita pubblica e vita privata nel 104 è uno di questi casi, perché rischia di compromettere la vitalità del luogo, elemento di attrattività e di produzione, in cui gli eventi privati sono immersi e i cui ospiti beneficiano a mò di intrattenimento estetico e relazionale.
La città entra nell'istituto non solo in forma di vita pubblica e urbana, bensì 6000 mq sono resi disponibili a privatizzazioni temporanee: grandi e medi eventi ospitabili nella nef Curial e nel Jardin, seminari o concerti nelle sale da spettacolo o negli ateliers, esposizioni private o showroom nelle écuries. Ciò che viene messo in evidenza in questo punto è la compatibilità tra la vita pubblica generata nel passage e l'occupazione privata degli eventi, per cui si viene a creare una forma di ibridazione tra spazio pubblico e spazio privato dal punto di vista relazionale e dal punto di vista spaziale tra soggetti pubblici e privati.
La politica di commercializzazione del 104 è 'integrata e intelligente', infatti la direzione si riserva di scegliere quali per quanto tempo e a chi affittare gli spazi, così da poter fare una valutazione costo beneficio che però non tenga in considerazione esclusivamente il valore economico ma anche quello sociale e artistico-culturale, privilegiando la presenza di eventi privati che si relazionino bene con l'istituto. Non tutto è mercificato, il valore dell'attività viene prima del valore economico, come nel caso della Maison des Petits spazio più protetto che è stata concessa per una privatizzazione da parte della Apple in un momento di chiusura e per un breve intervallo di tempo perché viene tutelata la continuità dell'attività.
La compatibilità sul piano fisico, riguarda l'ingombro della, o delle privatizzazioni che di fatto riducono, o spostano, la superficie disponibile per le pratiche spontanee. Infatti è sulla base della densità presente in situ che la vita pubblica si auto-regola, ad esempio le pratiche spontanee si vedono avere uno spazio ridotto e perciò scelgono esercizi idonei ad uno spazio limitato, ecc.

5.1.5.1

UN PROBABILE VENERDÌ

ore 13:00, soleggiato

Una donna molto magra e indossa un cappello di uncinetto e una giacca a vento blu cobalto con una grande spilla con il logo del 104. Fa parte dello staff e va incontro ad una coppia intenta a leggere sul cartellone della Halle Aubervilliers, gli parla della mostra allestita sull'architetto Kuehn Malvezzi, la planimetria del suo ultimo progetto House of One è diventata l'opera con cui è ricoperta una grande porzione della Halle Auberveiller e rappresenta 3 luoghi religiosi raccolti in un unico edificio al cui centro un spazio vuoto che le mette in comunicazione. Lya espone anche la restante parte della programmazione artistica del 104 e invita caldamente la coppia ad andare a vedere uno spettacolo teatrale dal titolo "A floresta que anda" per il suo carattere sperimentale con cui ibrida teatro, cinema, arti visuali e relazione con il pubblico, trasformando quest'ultimo in uno spettattore e che si tiene in serata a partire dalle 19:30, per cui c'è poco tempo. La coppia non ha nulla in programma, così le chiede dove può acquistare i biglietti. Lei estrae dalla tasca un walkie-talkie con cui contatta la sua collega in biglietteria choedendole se ci sia ancora disponibilità di posti per la sera stessa. La risposta è affermativa, ma ne sono rimasti pochi perciò fa riservare due biglietti che la coppia si dirige ad acquistare.
Mancano una decina di minuti alle 19, la sicurezza si appresta ad invitare le pratiche spontanee a raccogliere le proprie cose perché il 104 sta per chiudere. Si avvicina ad una crew con una cassa enorme che tengono a volume alto, li invita a lasciare la sala perché in chiusura, ma nessuno si accorge di loro. L'agente di vigilante si avvicina, fa un fischio fortissimo, e scherzando e ridendo con i ragazzi gli dice di uscire, lo scherzo viene ricambiato e con lui il fischio ma nessuna c'è autorità è molto friendly.
Al suono del secondo fischio una ragazza interrompe l'attività su cui stava lavorando con una certa concentrazione, riconosce il segnale, prende le sue cose e si incammino verso l'uscita attraversando per intero la Hall Aubervelliers ed uscendo da dall'uscita più prossima a Rosa Parks, ultima fermata all'interno del periferique della RER E, che collega la città alla estrema periferia est della metropoli parigina.
Prima di prendere il treno sente il bisogno di una bevanda calda per riscaldarsi ed entra in un bar in cui chiede un caffè.

“Io sono assunta come agente dell’accoglienza, sono legata alle esposizioni e sto all’interno per parlare con il pubblico, perché mi occupo di ‘mediazione in permanenza’. Perché le persone che arrivano alle mostre hanno bisogno di avere giusto delle passerelle per capire meglio l’arte contemporanea. Ci sono delle volte in cui le persone si trovano davanti ad un’opera e non hanno alcun elemento per capirle, a volte non sono troppo abituati a vederne di questo tipo, e al tempo stesso l’arte contemporanea gioca a complicare le cose. È interessante perché a volte ci sono degli incontri, degli scambi, e il pubblico in generale ha bisogno di avere uno scambio in un mondo in cui si è sempre più isolati, e in questa bolla multiculturale che è il 104 ci sono degli importanti enjeux e delle interessanti domande su cui interrogarsi, e noi agenti siamo qui per stimolare incontri e domande.”

Lya Gaida

Il rapporto con gli agenti di sicurezza è molto buono soprattutto quando ci sono alcuni agenti di sicurezza che passando dice buongiorno a tutti e ti stringe la mano, in tutti i casi sanno chi viene tutti i giorni questo è simpatico. Ce ne sono altri con il vigipirate che sono agenti di sicurezza classici e con cui non si ha un rapporto diretto ma questo non vuol dire che è negativo. Si passa piuttosto bene, non ho mai assistito a degli episodi in cui la sicurezza è dovuta intervenire, mai della violenza, mai niente. Intervengono giusto per limitare il volume sonoro, o quando qualcuno si muove troppo e sono molto numerosi perché ci sono dei gruppi che sono meno rispettosi dello spazio degli altri, e quindi glielo andiamo a dire per evitare lo scontro. Ma in generale quando ci sono dei volumi troppo forti i ragazzi della sicurezza si guardano intorno e guarda quello che accade.

Fabrice

“C’è una cosa molto complicata con l’équipe di sicurezza, perché a volte vedono delle persone che lasciano il loro telefono incustodito o loro materiali per andare a danzare, e gli agenti si avvicinano per dirgli di fare attenzione e che non è una buona idea perché ci sono delle ‘pratiche spontanee di furto’ e la risposta è spesso che sono loro a dover sorvegliare e la risposta è che ‘non sono lì per sorvegliare, vi avvisiamo’ a volte gli oggetti personali sono utilizzati per definire il proprio spazio e dire questa è casa mia” e quindi quando metti il tuo cellulare o il tuo computer è più pericoloso. Loro immaginano che la sicurezza sia lì per sorvegliare ma non è così, non siamo sorveglianti ma siamo vigilanti non è la stessa cosa, si vigila.”

Jean Bourbon

5.1.5.2

Mediazione e vigilanza

Nello spazio 'a carattere' pubblico del 104 si distinguono alcune figure riconoscibili per le giacche colorate di un blu cobalto o in divisa grigia, e si tratta degli addetti alla mediazione o alla sorveglianza.
Il servizio di accoglienza e mediazione ha lo scopo di accompagnare e illustrare il 104 al pubblico in situ e alle delegazioni. Il grande interesse che suscita il 104 lo ha portato ad organizzare delle visite mensili in cui raccoglie professionisti e curiosi concentrandoli in un unico appuntamento.
Il servizio di Mediazione si occupa di fare da tramite tra il pubblico e le opere della programmazione, attraverso la cartellonistica, e soprattutto attraverso le opere che sono poste gratuitamente nello spazio pubblico e che suscita perplessità, curiosità e interesse nel visitatore. L'obiettivo è di stimolare il pubblico alla riflessione sull'arte, soprattutto considerando che gli abitanti del quartiere sono tendenzialmente sprovvisti degli strumenti culturali per entrare in contatto e comprendere l'arte contemporanea. In questo modo si crea una passerelle tra la programmazione e i visitatori, tra le opere e il pubblico.
Il servizio di vigilanza ha una dimensione significativa nel 104 che è costantemente presidiato da agenti. Queste figure interagiscono con gli utenti dello spazio 'a carattere' pubblico, allo scopo di garantire da un lato il rispetto delle norme per lo spazio pubblico o di condizioni particolari stabilite dalla direzione in relazione alle attività in atto nell'edificio.
Il ruolo principale del servizio di vigilanza è quello di preservare l'atmosfera pacificata del luogo, prevendo i conflitti possibili tra utenti o, in caso di incidenti o di scontri, intervenendo sedandoli e nascondendoli. Nei casi più gravi ad intervenire è Jean Bourbon il direttore des publics, che risolve l'episodio entrando nel merito delle ragioni per le quali si è manifestato, come accaduto in due episodi: un conflitto verbale acceso tra una pratica spontanea e un'utente che si è risolto con l'intervento del direttore che ha potuto rivedere delle registrazioni e constatare i fatti; un secondo episodio e più grave ha riguardato uno scontro fisico grave tra due pratiche spontanee, una delle quali con problemi psicologici, che ha portato all'intervento della polizia che è stata fatta intervenire dietro espressa richiesta di mantenere un grado di silenzio e di discrezione. Entrambi i casi ritenuti episodi 'tossici' le persone coinvolte sono state allontanate dalle zone comuni e condotte in uno spazio invisibile nel quale poter risolvere le problematiche.
Stesso approccio quando si verifica un incidente come nel caso della caduta di una ragazza a seguito del quale ha subito una slogatura della gamba, il soccorso è intervenuto in assoluto silenzio, nessuna ambulanza né allarmi sonori ma gli agenti del soccorso hanno messo la ragazza incidentata su una sedia a rotelle, spinta attraverso i corridoi, e allontanata dallo spazio pubblico.
Questo approccio consente di preservare l'atmosfera pacificata di luogo sicuro, atmosfera che viene preservata in modo spontaneo ad opera delle pratiche spontanee stesse, le prime interessate a mantenere un grado di sicurezza e di rispetto reciproco nella forma di appropriazione dello spazio. Infatti l'autoregolazione è un principio per il quale lo spazio 'a carattere' pubblico conserva uno stato di coabitazione pacifica.

5.1.2.3

UN VENERDÌ POSSIBILE

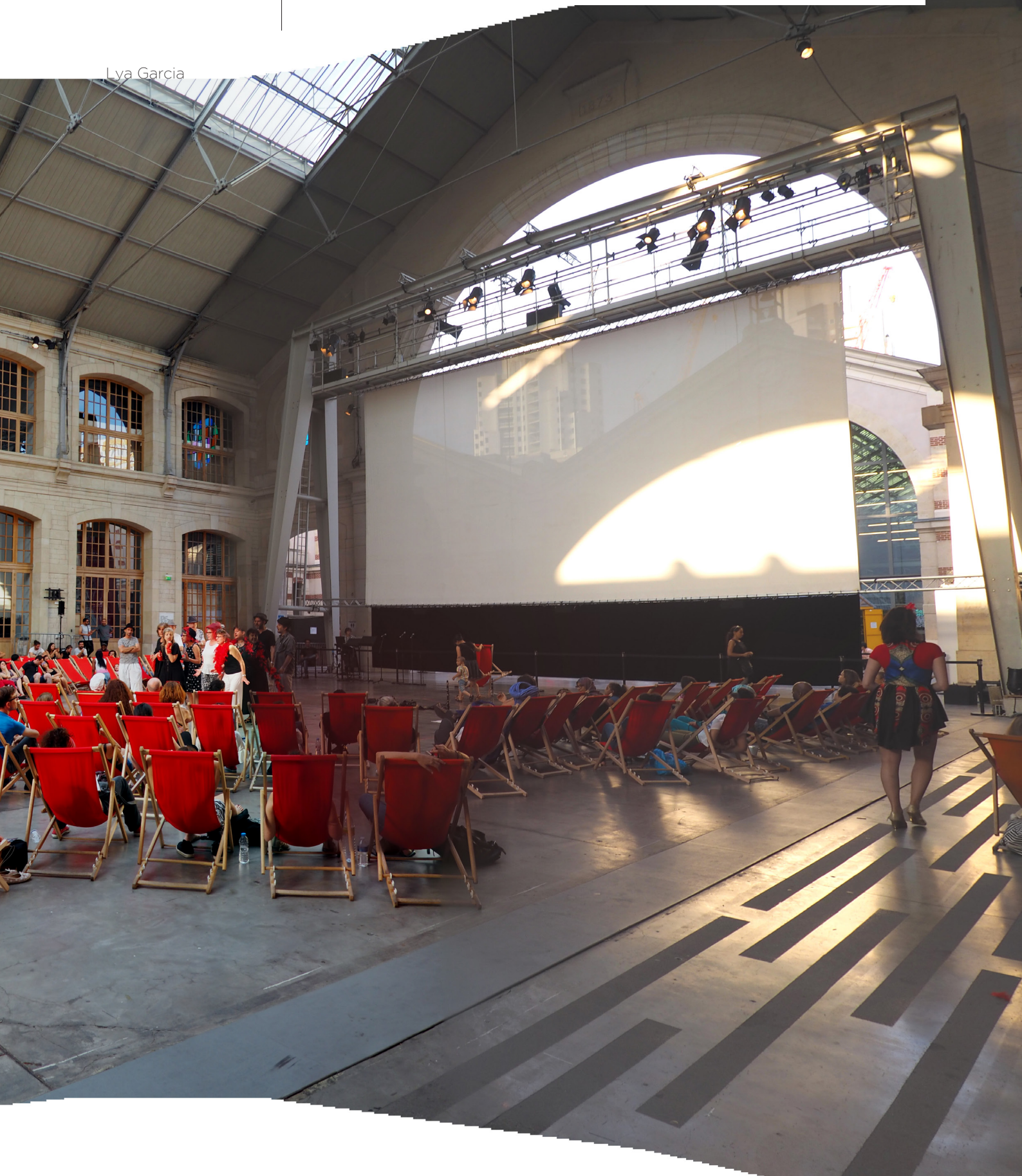
ore 13:00, soleggiato

È venerdì, sono le 19:00 ed è ora di chiusura.
Un ragazzo col berretto esce dalla nef che si sta svuotando, si ritrova su una Halle Aubervilliers gremita di persone e di oggetti in un complesso molto denso di colori, movimenti, suoni e luci... dovute all'evento CinéPop. Qui nessun agente di sorveglianza sollecita l'uscita e il ragazzo afferra una sdraio libera e la trascina ai piedi del portico mobile, oggi usato come maxi-schermo. La sdraio viene però accostata alla porta d'ingresso dell'Atelier 6 e lì il ragazzo si siede, collega il cellulare alla presa elettrica nascosta in un angolo e mette le cuffie. Sempre ai piedi del portico un gruppo di persone segue l'evento, è il momento della 'scena aperta', con cui il 104 dà la possibilità ad alcuni abitanti del quartiere di esibirsi con una loro 'performance amatoriale' di fronte a un pubblico di conoscenti e non. Dal gruppo ai piedi del portico, un uomo dai capelli bianchi, bassino e con occhiali da vista neri va al centro della scena: 'È il turno di Marie, che ci canterà 'La mer' di Charles Trenet'. Una donna sulla sedia a rotelle prende posto al centro della scena, parte la base e lei è pronta a cantare; l'emozione le fa perdere l'attacco giusto e dimentica il testo, è in evidente imbarazzo ma lo presentatore ritorna sulla scena portandole un leggio con il testo della canzone, il pubblico lancia un forte applauso, e dopo qualche minuto Marie è pronta, la base riparte, Jean torna al suo posto e lei riprende a cantare.
Un ragazzo assiste alla scena ma continua a camminare con decisione, per sedersi sulle scale all'altezza dell'Atelier 4, è vestito in modo casual ed ha con sè una borsa grande dalla quale tira fuori un panino che inizia a mangiare. Concluso il suo pasto si cambia la giacca per indossare una felpa, e delle scarpe da ginnastica per indossarne altre eleganti e con delle parti metalliche sulla punta. Fa un breve riscaldamento muscolare, al termine del quale si lancia in qualche passo di tip-tap e avvia così le sue prove.
La temperatura cala progressivamente, giocolieri e alcuni ballerini si dispongono verso il fondo della Halle tenendosi al riparo dal vento, dalla musica alta ma soprattutto dalla folla. Lo spazio per loro oggi è compresso anche qui, resta la possibilità di andare nell'Atelier 4, oggi eccezionalmente aperto e dove, seppur addensate, le pratiche spontanee hanno modo di fare le loro prove.

6.

“Quindi è interessante perché le persone vengono al 104 per uscire un pò dal loro quotidiano e si tuffano qui per vedere altre cose del mondo che non so loro ufficio, il loro internet, le loro bollette. Quindi mi sento di rimarcare che spesso c’è come un posto che meraviglia e in cui passano talmente tante cose diverse e variate che le persone se ne innamorano un pò. C’è un sentimento di festa, come questa con le pratiche spontanee, ci si immerge in una specie di oblio dalle fatture, dal mondo pesante che è all’esterno, è una sorta di paradiso artificiale. Astrae l’essere umano dalla vita quotidiana.”

Lya Garcia



“Il Centquatre per me è il luogo più intelligente di Parigi, io vengo a fare riscaldamento intorno alle 14:30, ma spesso arrivo una o due ore prima 'pour m'airé', perché questo è un luogo incredibile, e mi fa stare bene. Mi dico che bisogna continuare a creare dei luoghi di questa natura perché sono 'luoghi rigeneranti', sono dei luoghi di incontro, proprio l'esatto contrario dei luoghi ansiogeni, è un luogo di respirazione, è un luogo di aerazione, è un luogo di creatività.

Ieri parlavo non ricordo con chi, e c'erano questi ragazzi in un punto che ripetevano una scena di non so cosa accanto a un bambino, e il mondo gli scorreva intorno e loro continuavano a ripetere la loro scena. È straordinario, nessuno disturba nessun altro in un open space come questo. È allucinante di bellezza di generosità di calma di pacificazione, e anche di incontri e legami... questo luogo mi fa sognare, mi fa sognare ma è concreto, è lì, il sogno esiste ed è reale. È un luogo che mi tocca profondamente perché mi racconta qualche cosa sull'avvenire possibile su cosa sia l'essere umano a vivere insieme in una città.

È uno spazio che permette la vita di diversi soggetti insieme, ci vorrebbero diversi luoghi come questi nella città futura. Ci sono molte cose che si possono immaginare e ancora dei legami che si possono creare e immaginare con le persone che sono in questo luogo.”

Jacques Gamblin artista in residenza

“è talmente confortevole... ogni volta quando vai nella nef e ci sono tutti questi ballerini ti trasmettono talmente tanta energia, e allora è davvero una fonte di energia”

Nicola Delon

5.1.5.4

Rifugio estetico

Lo spazio 'a carattere pubblico' è una piattaforma sulla quale vengo posti dei 'gesti estetici', delle attività nominate 'arte da vivere' di varia natura. Ad accesso gratuito si trovano attività rivolte al benessere o al quotidiano che si svolgono nel weekend, come le pratiche orientali del Qi-gong e il Wutao o il mercato bio; o attività culturali di tipo seminariale. A queste si aggiungono le attività rivolte all'arte e alla cultura di cui fanno parte sia le opere d'arte contemporanea propriamente connotate ed esposte nello spazio pubblico, che le art vivants rappresentate dalle culture urbane di cui sono portatrici le pratiche spontanee.
Che siano arti vivants o opere d'arte contemporanea la loro presenza dota lo spazio pubblico di una dimensione estetica esclusiva che assume un carattere relazionale proprio in virtù della natura dello spazio in cui è inserito. Gli esempi da richiamare per poter dare un'idea della portata di questa operazione sono diversi, va sottolineato che le opere principali sono collocate sotto la copertura della Halle Aubervilliers, spazio che permette di accogliere oggetti di grande dimensione o di grande estensione. Basti citare WasteLandscape di Elise Morin e Clément Eliard, una superficie di cd riciclati discontinua; le Bâtiment Miroir di Leandro Erlich uno specchio in cui far riflettere una facciata parigina, Used 02 di Keith Haring con sculture di grandi dimensioni e così via.
Si associano ad essi anche eventi culturali come nel caso del BalPop o del CinePop, rispettivamente nella versione invernale o estiva, con cui l'istituto intrattiene il pubblico del quartiere, e non solo. Entreremo nel dettaglio del CinePop' è un evento ad accesso gratuito, che prevede pique-nique collettivi, un momento di animazione dato dalle esibizioni delle pratiche amatoriali del quartiere o del 104 per terminare con la proiezione su un grande schermo di un film, scelto previa consultazione degli abitanti del quartiere.
Questi 'gesti estetici' animati e non, sono ugualmente capaci di caratterizzare l'esperienza vissuta nello spazio 'a carattere' pubblico, in cui l'arte manifestata quotidianamente, è un elemento unificante della molteplicità presente nel luogo. Accade che l'arte sia intenzionalmente immersa in un luogo percepito come pubblico, a contatto con pratiche che sono quotidiane, in questo modo gli viene attribuita una dimensione ordinaria e pertanto accessibile, cambiando così il paradigma per cui l'arte e i musei siano vissuti come luoghi esclusivi. Il 104, in quanto rifugio estetico, è un museo inclusivo in cui appare rovesciato il rapporto tra arte e pubblico, qui infatti è il pubblico, ciò che è ordinario ad essere (apparentemente) privilegiato, e l'arte di conseguenza è concepita e disposta al servizio di esso.
Su questo principio si basa anche il grado di accessibilità alle opere d'arte, alle esposizioni e agli spettacoli del programma, le tariffe prevedono un ampio spettro di possibilità in base al tipo di utente. Infatti le stesse, al pari del programma, possono considerarsi popolari: la tariffa piena è leggermente più bassa delle tariffe di altri musei della città; la tariffa ridotta per persone al di sotto dei 15 anni; una tariffa pass 104 , abbonati e gruppi rivolta a frequentatori assidui del luogo. Oltre a questi vi sono due formule speciali non pubblicizzate, la prima prevede che all'acquisto di un biglietto, a qualunque tariffa, con lo stesso è possibile cederlo e acquistarne un altro al costo simbolico di 1 euro, in questo modo si incentiva il passaparola sul luogo e le sue attività e la visita alle stesse; inoltre vi è una 'biglietteria solidale' che incentiva l'acquisto di biglietti per spettacoli ed esposizioni a tariffe simboliche garantendo l'accesso alle fasce più svantaggiate della pop-

olazione. Il grado di accessibilità economica, e pertanto fisica, stabilita sui vari elementi del programma, definisce la 'temperatura' con cui viene percepita dall'utente l'offerta culturale, e pertanto il grado di inclusività dello stesso.

5.1.6 — —
SCENE APERTE SABATO, LE JARDIN

5.1.6.1

UN PROBABILE SABATO

ore 13:00, piove

C'è un silenzio denso in tutto l'edificio, da cui emerge un certo brusio dalla biglietteria. Lì un gruppo di persone in tenuta sportiva e con attrezzatura al seguito è sempre più numeroso. Un bambino sfugge dal gruppo e sale le scale raggiungendo il piano sospeso, ma viene richiamato dai genitori quando l'agente della accoglienza raggiunge il gruppo. Insieme si incamminano verso le scale per accedere all'atelier 10, e si dileguano dietro la porta verde.
Le Jardin è libero di essere colonizzato dalle pratiche spontanee. Sul 'beton' infatti c'è un ragazzo molto magro e alto, vestito di nero, e intento da solo a praticare esercizi di danza classica, ha un piede scalzo mentre sull'altro indossa un calzino. Indossa gli auricolari per cui non si viene disturbato della crew, non lontano ci sono due ragazzi che si esercitano ripetendo scalzi una coreografia di danza contemporanea. Tra i due gruppi alcune sdraio su una delle quali è seduta una donna con una shopper al braccio, la borsa è evidentemente piena di prodotti alimentari freschi acquistati al mercato bio ospitato tutti i sabati nella cour de l'Horologe in cui sono presenti produttori diretti di formaggi, carne, pane, semi e verdure. Una famiglia si intrattiene, mentre un bambino attraversa lo spazio correndo e passando davanti ad un altro bambino seduto su una sdraio accanto ad signora adulta e dai tratti orientali. La signora ha una maglia rossa a cui abbina due grandi ventagli; dal suo cellulare, collegato ad uno speaker portatile, fa partire una musica antica su cui inizia a ballare, accompagnando alla danza il movimento dei ventagli. E' uno spettacolo suggestivo, sembra essere una danza tradizionale di chissà quale paese lontano. Dopo non più di un minuto un agente di vigilanza le si avvicina invitandola gentilmente a spegnere la musica e spiegando inoltre che negli orari in cui si svolge il corso WUTAO sono impedite le pratiche sonore per non alterare la concentrazione di chi sta praticando l'attività, e quindi nel rispetto dell'offerta del 104. Dietro questa scena due donne sedute danno stranamente le spalle al Jardin, totalmente indifferenti all'attività artistica, hanno con sé una borsa di quelle grandi per fare la spesa e sostano di fronte all'ingresso di Emmaus Defi la boutique dell'usato selezionato, restaurato e a poco prezzo; il sabato apre alle 11:30 e c'è grande attesa nel corridoio laterale.
Sono le ore 11:45, è scoppiato un applauso la prima sessione di Qi Gong è finita.

“So che ogni volta che vengo trovo qualcuno che conosco, è molto conviviale. Trovo anche questa dimensione artistica geniale, perché può capitare che non hai voglia di fare quello che stai facendo ma puoi comunque lasciarti ispirare facilmente. Puoi entrare facilmente in contatto con le persone, ma al tempo stesso se hai voglia puoi stare per conto tuo se questo è ciò di cui hai bisogno per fare pratica. La stessa cosa per la musica, questa è anche una cosa non per forza negativa perché tutte le persone possono portare il proprio altoparlante ma questo personalmente mi affatica molto perché ascoltare talmente tante musiche diverse allo stesso momento arriva a saturarti da tutti gli input che riceviamo. Si sopporta, ma potrebbe essere considerato un aspetto negativo.”

Nicola Delon

5.1.6.2

Ambiance sonora

Inserito all'interno di un edificio, lo 'spazio pubblico' assume da quest'ultimo il carattere artistico e culturale che, seppur pacificato, è nei fatti vitale e articolato, nonché il luogo in cui risulta evidente come soggetti, oggetti, attività e usi coabitino in modalità croisé et confondue. Lo spazio temperato risulta affollato da una varietà dinamica di situazioni, che per la loro stessa natura risultano essere dotate di una componente acustica propria. Infatti, al pari delle situazioni, le sorgenti sonore risultano emulsionate nello spazio, e tra queste è solito distinguere brani musicali di diverso genere, un vociare puntuale o diffuso, rumori di oggetti spostati, caduti, passi di persone, rumori di montaggio, prove tecniche, ecc. L'ambiance sonora è l'insieme dinamico di questi suoni, ciascuno dei quali specifico della situazione individuale o di gruppo da cui è emesso, e come tale ne segue la natura situazionale e la variabilità nel genere, nell'intensità, nella posizione nello spazio e nel tempo. La dimensione situazionale dell'acustica si conosce come propria dello spazio pubblico urbano, la sua rilevanza in un edificio è enfatizzata dal genere di attività e dalle caratteristiche dei materiali e delle geometrie dello spazio architettonico in cui è inserito, dalle quali dipende la riverberazione o l'assorbimento delle onde sonore.
Nel caso del 104 osservando strettamente la componente architettonica va messo in luce la totale assenza di materiali fonoassorbenti, rendendo quello dell'acustica un nodo problematico e di discomfort perché la sovrapposizione di suoni, nessuno dei quali assorbito bensì compressi in un unico rumore di fondo, affatica l'orecchio e di conseguenza la persona che permane a lungo in quello spazio. Infatti i materiali di cui è composta l'architettura ottocentesca sono duri, metallo e pietra, e il suolo liscio seppur benefico per le pratiche spontanee del beton è un elemento difficile sul piano acustico, così come il volume che privo di materiali fonoassorbenti si trasforma in una cassa acustica in cui il suono non può disperdersi ma solo riverberarsi e rifrangersi. A questo proposito è esemplificativo lo spostamento della biglietteria principale, che è stata ruotata di 180 gradi e posta al limite delle scale da cui si accede alle écuries. La ragione per cui la direzione ha effettuato questa modifica sta proprio nella difficoltà degli addetti nello svolgere il loro lavoro, per il quale erano fermi per diverse ore in un punto di confluenza di tutte le onde sonore, provocando loro da un lato un grave affaticamento, dall'altro impedendo di svolgere agevolmente il loro lavoro perché compromessa la capacità di rispondere al telefono e alle persone in sala.
Nonostante ciò, proprio quell'ambiance sonora va considerata nelle sue componenti relazionali, esperenziali ed estetiche.
Sul piano relazionale, come abbiamo già visto, l'ambiance sonora esprime la coabitazione tra le diversità, talvolta rappresentando l'elemento di conflitto principale tra gli usi, e perciò determinando la compatibilità o meno tra gli stessi. Questo accade tra le attività programmate dalla direzione come tra le pratiche spontanee; prendendo l'interazione basata sulla dimensione acustica tra queste ultime, va fatto notare come proprio a partire dalle sorgenti sonore, differenti per tipo, potenza e localizzazione, le pratiche spontanee si distribuiscono nello spazio, scegliendo di porsi accanto ad altre pratiche che usano un ritmo congeniale alla propria esercitazione, oppure allontanarsene perché molto lontana dalla stessa. In alcuni casi, la dimensione acustica è talvolta vissuta come un elemento con il quale isolarsi, pur essendo tra molteplicità di pratiche e sonorità. È il caso degli artisti che si esercitano indossando le cuffie con cui scelgo-

no di ascoltare una certo tipo di musica senza che questa venga udita all'esterno, lasciando a vista i gesti, i movimenti che scaturiscono da quella musica, e spesso in contrasto con la sonorità più prossima e prevalente.
Sul piano esperenziale ed estetico l'ambiance sonora del 104 emerge come una delle caratteristiche uniche del luogo, e assume una certa rilevanza perché contribuisce alla produzione dell'atmosfera coinvolgente e conviviale da un lato supportando e stimolando le esercitazioni delle pratiche spontanee che vi riconoscono una grande energia, dall'altro restituendo la mescolanza di usi e di utenti denotando l'estetica del melange popolare e artistico.
Inoltre il carattere esperenziale dell'ambiance sonora è determinato dall'esperienza individuale con cui ci si sposta nello spazio, e attraverso le sorgenti sonore che, come già detto, sono dislocate senza una regola precisa e sono dinamiche perché situazionali. La prossimità è la dimensione geometrica per cui prevale una sorgente sonora rispetto alle altre, e questo rende l'ambiance personale e cangiante.

“Noi veniamo qui non perché si chiama 104, non perché è bello stare qui. Veniamo per approfittare del luogo stesso, stare al riparo, al caldo... Quando arriva l'estate i parchi di Parigi possono ricevere le stesse attività perciò ad agosto c'è meno gente, ma trovi comunque persone che hanno bisogno di questo suolo e vengono qui per il suolo. Ma chi può fare delle cose nei parchi va lì e la maggior parte dei giocolieri vanno nei parchi, e qui ci si ritrova a partire da fine settembre, inizio ottobre, dipende dal tempo, siamo a Parigi.[...]
Ci sono delle volte in cui è magico, e questa è la magia dello spazio quando la domenica trovi molte persone sul plateau, e vedi molte persone che girano intorno per guardare cosa succede. E stranamente, perché forse distratti, non hanno fatto abbassare la musica, e questa cresce progressivamente e si finisce alle 5 del pomeriggio con le musiche molto molto forti, e noi tutti siamo al centro, anche chi è insensibile alla musica. Ebbene c'è un'alchimia che si crea, le musiche sono molto forti, e non te ne rendi conto ma hai lavorato molto bene, sei molto contento e tutti sul plateau sono felici. Lo spazio è caldo, le energie sono forti e in effetti tu ti fermi e dici <Wow è mostruoso il suono, c'è molto rumore>, ma tu non te ne eri accorto. Ciò vuol dire che tutto quanto ha funzionato bene senza che la sicurezza si sia avvicinata per dire qualcosa.”

Fabrice

5.1.6.3

UN SABATO POSSIBILE

ore 13:00, soleggiato

Le Jardin è allestito con una porzione dell'expo Circulation: 'l'esposizione ad altezza bambino' così recita il cartellone di presentazione della mostra. In effetti tutti i pannelli espositivi sono alti 1,40 circa e sono disposti per accogliere al centro un tavolo turchese molto grande, ma basso anche lui, e sul quale sono disposte delle fiches che invitano i bassi ospiti previsti a sedersi sulle due panche giallo fluo e a disegnare. I bambini non sono i soli a "circolare" tra i pannelli, due signori con le valigie sono saliti dalla scala a sinistra della biglietteria, ma non potendosi spostare liberamente per via delle valigie e dell'allestimento sono tornate indietro per risalire dalla scala laterale, trovano due sdraio libere e ci si siedono parlando tra loro, lei prende un mandarino dalla borsa e lo mangia. Accanto a loro ci sono tre ragazzi seduti in cerchio, piccoli e grandi gruppi di ballerini distribuiti nella porzione libera dall'allestimento, e alcuni bambini che si avvicinano a intervalli regolari al gruppo di break dance più numeroso. Al centro hanno una cassa piuttosto grande e la musica è molto alta, non fastidiosa anzi coinvolgente, molte delle persone lì si muovono a ritmo di quella musica, come ad esempio il ragazzo con il computer e la signora accanto a lui. Altre tre persone si aggiungono al gruppo di ballerini, ora si contano 9 persone, perciò sono costretti ad allargare il cerchio per accogliere i nuovi partecipanti. La cassa non è l'unico speaker da cui proviene la musica, ce ne sono altri più piccoli e dislocati sul Jardin in modo diverso come diverso è il ritmo e la musica che emettono.
Tra i vari suoni affastellati che incrociano e rimbalzano dappertutto, si sente in vicinanza il picchiettio dei tacchi del ballerino di tip-tap che battono sul duro ma liscio 'beton', una canzone emessa dall'altoparlante di alcune ballerine, e in lontananza si percepiscono mescolate tra loro almeno tre diverse melodie. In questo cocktail sonoro svetta un urlo 'voilà toutes disciplines confondue!', ad essere stranito da questo urlo è solo la coppia con le valigie che si guardano intorno per identificarne la provenienza, ma senza individuarla. 'Theatre, art vivants, art visuels, danse, musique cinema video, culture urbanaines' prosegue la voce misteriosa. La donna si alza in piedi stranita da quella presenza sonora, allora alza la testa e vede un uomo sulla passerelle insieme ad un nutrito gruppo di persone affacciato dal ponte metallico e preso ad osservare la vita del luogo dall'alto. L'uomo continua a parlare ma abbassa il tono e gesticola in modo evidente, nessuno presta più attenzione e dopo qualche minuto sulla passerelle non c'era più nessuno.

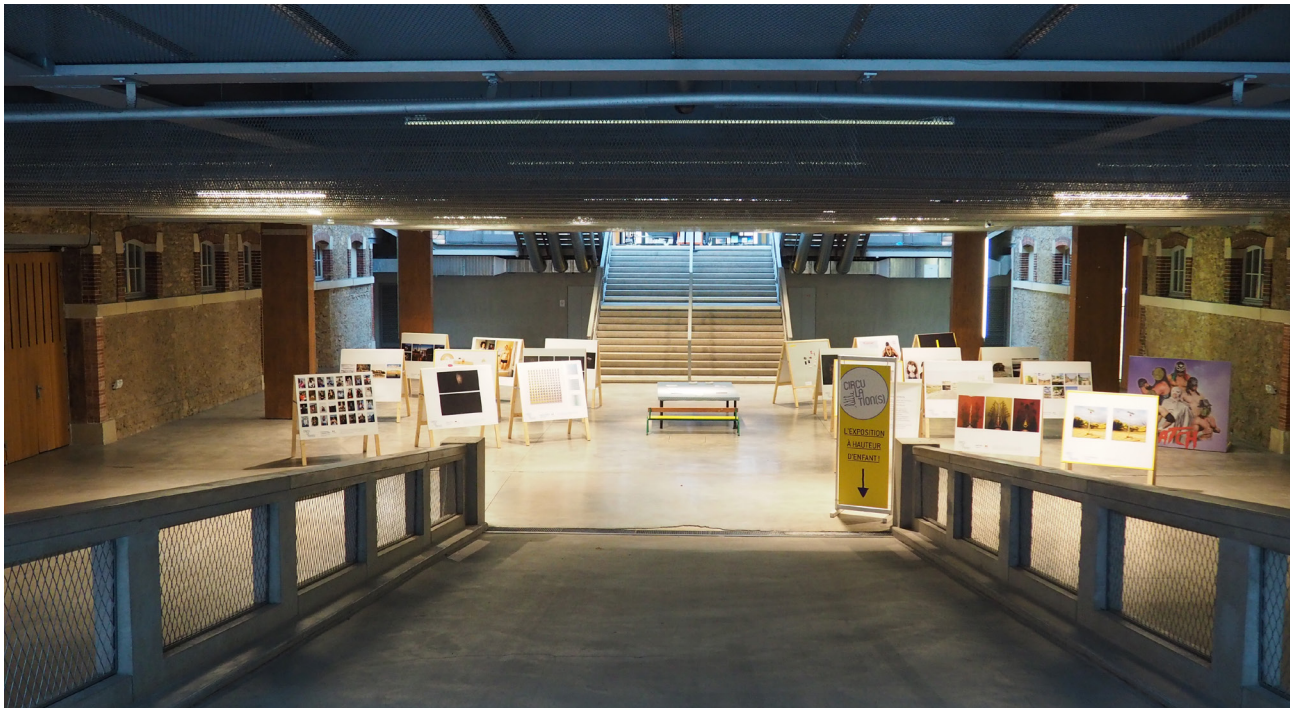
Lui: <Non siamo di Parigi, veniamo dall'est della Francia>
Lei: <è la seconda volta che ci troviamo al 104, la prima è stata l'anno scorso per la prima edizione di 'Objectif Aventure'. È un evento di cinema specializzato sulle attività estreme>
Lui: <Il luogo è molto interessante per il fatto che uno spazio industriale sia stato riutilizzato e che abbia dato vita ad un luogo "vivente".
Lei: <Si, il posto mi piace molto per la diversità, per il melange di diversità che si ritrova qui. L'anno scorso sono rimasta due ore su una panchina a guardare lo spettacolo, nonostante l'evento per il quale fossimo venuti era finito>

Una coppia di fronte alla biglietteria

“Io e i miei amici trascorriamo il tempo al 104 perché è un luogo confortevole in cui possiamo intrattenerci guardando le pratiche spontanee. Non entriamo in contatto con loro, non ci parliamo né li conosciamo, semplicemente trascorriamo il tempo guardandoli. Ci intratteniamo gratuitamente ed è bello qui perché è un luogo aperto a tutti, ci sono bambini, c’è il bar e il ristorante
Poi è sicuro, non si sono mai verificati furti o scontri qui; mi sento al sicuro e poi ha anche uno scopo culturale.”

un anziano

et Olivia Rosenthal
Antoine et Sophie font leur cinéma
24.01 > 05.02.2017


L'EXPOSITION
À HAUTEUR
D'ENFANT !

“C’è anche del pubblico che viene a guardarci, persone che sono del quartiere o che vengono a scoprire il quartiere, e poi le persone che camminano, le persone che sono venute eventualmente a vedere le esposizioni e che non sono forzatamente del quartiere, qualcuno che viene e approfitta dello spazio, e poi si fermano a guardare perché qualcuno si interessa. Qualcuno scatta delle foto senza domandare, qualcuno si siede e fa dei disegni domandando il permesso di ritrarci, e ci interessa più questo, rispetto a quando ci scattano le foto senza chiedere il permesso, perché in alcuni giorni il pubblico ci fanno sentire come delle scimmie in gabbia e ci scattano delle foto e ci osservano.
Ci sono dei publics con cui si ha l’impressione di non essere connessi e ci sono dei publics con cui siamo interamente connessi. Qui siamo in un luogo pubblico, quindi qui tu puoi scattare una foto generale per riprendere lo spazio, ma fanno la foto si girano e se ne vanno, ma senza interessarsi all’artista nello specifico che viene ritratto nella foto. Poi ci sono persone che si mettono a 3 metri dall’artista e a questa distanza sei entrato nella mia sfera, nel mio spazio e se entri nel mio spazio scatti una foto e te ne vai, è un pò come entrare nel tuo appartamento dalla finestra, prendere un pò di latte e andarsene. Capisci?”

Fabrice

5.1.6.4

Scenografia umana

Le condizioni poste dalla direzione rendono lo spazio interno abitato secondo forme di appropriazione e interazione prossime a quelle di un festival permanente, tale da esprimere una dimensione estetica viva in cui si può riscontrare una componente scenografica data proprio dall'insieme delle forme di abitare il luogo. In questo senso è lo stesso lieu de vie ad essere una scenografia umana, caratterizzata dalle pratiche spontanee in esercizio, dall'incrocio tra attività e forme artistiche diverse, e dalle forme di interazioni possibili. Una scenografia che rievoca l'ambiance propria dello spazio pubblico urbano e come tale non è da intendersi come sfondo, bensì come situazione composita opportunamente sollecitata in quanto espressione dell'insieme della pluralità di pratiche, attività e usi, spontanei o organizzati che siano. Pertanto un'atmosfera convivale capace di porre in relazione i differenti tipi di pubblico che ne sono immersi e al tempo stesso partecipano a costruirla. Come sfondo generico alla scenografia ci sono le pratiche spontanee, gli artisti che occupano lo spazio per esercitarsi nelle loro performance trasformando lo spazio pubblico interno in una sorta di piattaforma di co-working delle arti viventi, all'interno del quale può essere occupato uno spazio per attività temporanee a carattere evenemenziale o espositivo. In ogni caso sono i corpi, i movimenti degli stessi e l'insieme plurale di corpi in movimento a costituire una scenografia umana di base, che è dinamica e articolata secondo il principio di occupazione dello spazio. La spazialità del corpo in azione cambia in base alla pratica che l'artista svolge, un ballerino di tip-tao avrà bisgono di pochissimo spazio perché tenderà a saltellare su se stesso; i giocolieri avranno bisogno di uno spazio moderato intorno a sé per poter svolgere in sicurezza gli allenamenti, ma al tempo stesso servirà loro una grande altezza per poter lanciare in aria i loro attrezzi; ancora le crew di hip-hop occuperanno uno spazio ampio, tale da poter permettere loro di stare in cerchio e di accogliere al centro il ballerino di turno... e così via. L'insieme porbabile e possibile di situazioni in compresenza compone quella che è riconosciuta come un'ambiance incantevole a cui si associa una forma di interazione propria della vita urbana ma con una specifictà nell'occupazione dello spazio per cui al centro si verifica l'appropriazione da parte delle pratiche spontanee, e ai bordi di queste superfici si trovano gli spettatori. Ad esempio anche i visitatori o i bambini non attraversano lo spazio né si siedono al centro, ma si dispongono ai bordi (non fisici) dello spazio da cui possono guardare le prove o fare altre cose godendo ugualmente di quello spettacolo vivente. Distribuzione questa che avviene spontaneamente sulla base delle musiche usate, della prossimità con soggetti compatibili es. giocolieri e bambini, ecc. o della disponibilità di spazio.
Il rapporto tra gli artisti è buono, ci si saluta con i vicini di posto, qualcuno saluta tutti quando arriva, il saluto familiare si ha anche con gli addetti del servizio sicurezza.
L'insieme quindi è un'atmosfera di forte energia e lavoro che in qualche modo stimola chi ci sta dentro e contribuisce al lavoro individuale. Talvolta, soprattutto nel weekend quando lo spazio è davvero molto affollato, la musica può raggiungere livelli molto alti ma il servizio di sicurezza è tenuto a garantire un volume accettabile (per accettabile si intende che la musica di un gruppo non deve impedire lo svolgimento di altre pratiche).
Pertanto è possibile riconoscere il valore della scenografia umana per il carattere estetico e al tempo stesso relazionale tra le parti, e per l'esperienza che è capace di provocare.
Questa la forma estetica con cui il 104 viene

identificato, e che costituisce un valore notevole proprio perché viva e relazionale, pertanto ragione di meraviglia e stupore da parte di chi ne fa la scoperta e al tempo stesso elemento di intrattenimento ludico e di forte attrattività. Il 104 nell'intera città di Parigi è il luogo che riceve il maggior numero di richieste di privatizzazioni ciò dimostra come l'estetica viva sia un perno indispensabile nell'equilibrio economico del luogo. La dimensione dello spazio a carattere pubblico, proprio per la compresenza capace di generare, alimenta gli incontri e di conseguenza gli scambi propri del faire avec. Detiene pertanto anche un ruolo, oltre che nella commercializzazione, anche nella sperimentazione di innovazioni sviluppate nell'incubatore di imprese, o di progetti accompagnati e supportati dall'istituto.

5.1.7

SCENE APERTE DOMENICA, NEF CURIAL

5.1.7.1

UNA PROBABILE DOMENICA

ore 13:00, soleggiato

Il rumore è assordante nella nef Curial, oggi ci sono molti giocolieri e ballerini. Ecco la solita crew che si mette al fondo dove c'è una presa elettrica a cui collegano il portatile e la cassa. Sono solo in 8 al momento, gli altri arriveranno più tardi e come al solito occupano molto spazio.
Un uomo con la macchina fotografica scatta diverse foto al gruppo che si esercita nell'hip-hop, quando viene fermato da due ragazzi che gli chiedono di fargli delle foto per poi mandargliele per email. Uno di loro ha lanciato una linea di berretti li disegna e li produce e ha bisogno di immagini di buona qualità per farne pubblicità. L'uomo accetta e li conduce dove ha visto altre persone scattarsi le foto, lì si intrattengono per un po' al fine di trovare la posa adatta e fare gli scatti giusti. A 'servizio fotografico' finito si incamminano per tornare nella nef, quando Hatem (il modello) viene rincorso e abbracciato da un bambino biondo, si sono conosciuti al 104 ed è lì che si ritrovano spesso. Nel proseguire passano di fronte ad un giocoliere indaffarato ad esercitarsi al diabolo con 4 pezzi, questo esercizio richiede molto spazio perché gli elementi lanciati in aria raggiungono un'altezza di almeno 3,5 m, altezza che aumenta ad ogni elemento aggiunto. L'esercizio non risulta facile perché continuano a cadergli i pezzi che rotolano sul pavimento liscio nelle direzioni più disparate, e fermandosi dove incontrano un ostacolo. Nessuno si infastidisce, c'è molta tolleranza e supporto, infatti quando i pezzi si disperdono in giro le persone intorno lo aiutano a recuperarli.
Tre bambini nel rincorrere un pallone dentro la nef, fanno cadere i birilli ad un giocoliere che li sgrida risentito, ma loro senza neanche accorgersene si dirigono incuriositi dal ragazzo che giocola con il diablo; gli si avvicinano e gli fanno alcune domande su come funziona quel gioco, e gli chiedono se possono provare anche loro. Uno di loro prende lo strumento in mano, ma il tentativo di lanciare in aria il diablo finisce nel vuoto. Questa zona è piena di giocolieri, c'è anche Fabrice che sta provando il suo nuovo numero con la rete da pesca, e vicino a lui una ragazza che fa le sue prove con l'hula-hoop.
Dall'altra parte della nef, defilati nel corridoio laterale, una coppia di signori è in piedi ferma di fronte alla biglietteria della sala 400, a cui danno le spalle. Sono rivolti verso la nef e guardano incantati quello che accade lì, restano ad indugiare lì un po' di tempo prima di entrare per partecipare all'evento di cinema dal titolo 'Objectif Aventure'.

“Mi chiamo Katy, sono austriaca ma abito a Parigi da settembre per un Erasmus. Studio diritto e l’Hula-Hoop è un hobby, come uno sport per me. Il Centquatre è la mia seconda casa, perché qui posso fare tutto, mi piace venire qui perché mi permette di poter preparare i miei esami e al tempo stesso coltivare il mio hobby, qui posso fare entrambe le cose.

E poi ci sono molti giocolieri, una volta c’era una esperta di hula-hoop conosciuta sulla scena internazionale ed era lì nello spazio come me ed è stato come un <WOW! Geniale!> e si scambia sempre con tutte le persone che ci sono, spesso qualcuno ti dice ah mi piace molto questa cosa che fai puoi spiegarmelo? E io stesso mi trovo a chiedere a qualcuno. Ieri per esempio ero là e c’era un’altra ballerina che si è avvicinata dicendomi: è molto carino come fai questa cosa, e io le ho mostrato il gesto e lei poi lo ha fatto. Ed è grandioso.”

Katrin Doppler, pratique spontanée studentessa erasmus

“E beneficiamo anche de l’emulazione del luogo e degli altri artisti perché non siamo soli. Giocolando da soli si progredisce molto meno velocemente che se si giocola a 3 o 4. Guardando gli altri e scambiandosi informazioni avviene uno scambio tra i praticanti della stessa disciplina, e in più la bellezza di questo luogo è che si incrociano le arti... per esempio quando qualcuno che fa la giocoleria fa anche lo yoga e incontra qualcuno che è acrobata ma che fa anche yoga e che fa incrociare quindi queste due discipline, possono incontrare anche qualcuno che fa della danza classica e yoga ecc e quindi si può tutto rendere a servizio, tutto può essere scambiato. A volte lo facciamo direttamente, altre volte lo facciamo semplicemente guardando gli altri, a volte tu vedi il movimento di una ballerina e dici caspita è molto carino e in effetti puoi riprodurlo quando giocoli con i bastoni o quando balli perché magari ha un ritmo che ti piace e che trovi interessante.

Fabrice

Io che faccio un pò di clown, faccio uno spettacolo per i bambini. Beh quando ci sono dei bambini faccio in modo di mettermi vicino a loro in questo modo li guardo, faccio una cosa tiro fuori i miei strumenti arancioni e il colore li cattura, allora giocolo a qualcosa e li guardo e poi vedo che anche loro mi guardano, e dura per 20 secondi e può essere sufficiente, e questo mi serve per le mie cose. È come un laboratorio e a volte scelgo e cambio l'esercizio che sto facendo e lo faccio un pò per me e un pò per lui anche per divertirlo, è la condivisione, è lo scambio e poi tu puoi stesso fargli provare a fare delle cose. Quando le palline cadono, loro le raccolgono e poi io gliele getto appositamente così scherziamo e loro quando sono davanti alle palline sono contenti e le cercano, e allora il bambino è contento perché ha giocato un momento e questo è una forma di condivisione, è bello vedere come reagiscono i bambini è divertente.

“Mi sono appassionato alla fotografia da poco, saranno due o tre mesi e vengo al 104 per fare pratica. Abito nel quartiere ma ha scoperto il luogo per caso perché quando ha deciso di coltivare la mia nuova passione avevo sentito parlare di un muro pieno di graffiti e nel cercare quello senza trovarlo mi sono imbattuto nel 104 di cui non avevo sentito parlare prima di allora.

Vengo spesso qui perché è il posto a Parigi dove le persone si lasciano fotografare più facilmente, io sono un amatore della fotografia umanistica che prevede di riprendere le persone nella quotidianità, ma per le strade la cultura contemporanea sul diritto all'immagine ha portato le persone a rifiutare e a respingere le situazioni in cui vengono inquadrati. Nel 104 invece non solo sono libero di fotografare le persone, ma entro in contatto diretto con loro, a volte sono stesso i ballerini o le persone qui a chiedere di essere fotografato e poi di inviargliele in modo da avere delle immagini di buona qualità per i loro social.”

5.1.7.2

Fare esperienza in reciprocità

L'interazione situazionale che avviene sullo 'spazio pubblico interno' si basa sullo scambio in reciprocità, intenzionale e spontanea, dell'esperienza di e tra pratiche spontanee e altri soggetti presenti.
Il 'fare esperienza' reciproco permette alle persone che partecipano allo scambio di provocare un miglioramento delle proprie competenze, e questo può avvenire in modo indiretto o diretto grazie alla presenza croisé et confondue di pratiche, professionisti e un variegato pubblico. Nel primo caso l'interazione indiretta vede pratiche variegate presenti anche a livelli di competenze differenti dalle forme amatoriali a quelle professionali. La compresenza di tale varietà sollecita di per sé attraverso la visione dell'altro determina uno scambio passivo tra discipline simili o il contaminarsi tra pratiche diverse.
Entrambi i casi possono verificarsi anche in situazione di scambio diretto, ove soggetti compresenti nello spazio interagiscono in forma attiva proprio perché interessati a fare esperienza a partire dalla competenza espressa dall'azione dell'altro accanto a sé. È la formula del coworking, la messa in prossimità di professionalità diverse che possono essere scambiate. Infatti tra le pratiche compresenti si stabilisce una forma di solidarietà, gli artisti infatti si aiutano a vicenda scambiandosi dei consigli tecnici come testimoniato da Fabrice a cui è capitato che qualcuno che si stava esercitando poco lontano da lui, si sia avvicinato perché si era accorto di un errore compiuto ripetutamente dallo stesso e lo ha corretto.
Un'altra forma di scambio intermedio è l'interazione pratiche spontanee e pubblico e che varia a seconda che il pubblico sia direttamente interessato allo spettacolo/spazio pubblico, sia interessato a migliorare le proprie capacità artistiche in relazione alle pratiche spontanee (es ritrattisti/fotografi) o il pubblico è presente per un evento ospitato dal 104, che può essere lontano dal mondo delle arti.
Le pratiche che si esercitano nelle prove delle loro performance quando sa di essere osservata si innesca una dinamica diversa dalla semplice ripetizione di un esercizio, l'interazione umana influenza la performance sia nella scelta del tipo di esercizio, sia nella resa dello stesso. L'influenza può essere positiva quando vi è un interesse partecipato e condiviso, ed è proprio delle condizioni ordinarie di utilizzo e frequentazione del 104 come nei casi di giocolieri e bambini, ballerini e anziani, ecc.
Al contrario l'influenza può essere negativa quando il pubblico è passivo e disinteressato, e riguarda il caso degli ospiti delle attività esterne ospitate al 104 e che possono essere lontane dalla cultura urbana espressa nello 'spazio pubblico interno'. In questi casi infatti, le testimonianze di Fabrice e di Felice indica una condizione di estraneità delle pratiche che 'si sentono in un acquario' o 'scimmie in gabbia'.
Un'altra forma di interazione tra pratiche spontanee e pubblico riguarda la presenza di pratiche spontanee che interagiscono con le pratiche nel tentativo di catturarne l'immagine: disegni dal vero, ritrattisti, fotografi ecc.
Quella dei fotografi è una presenza significativa perché denota la libertà degli stessi di riprendere delle persone in movimento ed esercitarsi nella tecnica fotografica still life che a causa dello sviluppo del diritto della propria immagine vede un'applicazione molto più ridotta nei veri spazi pubblici urbani che nello spazio pubblico interno del 104 dove al contrario le pratiche spontanee spesso si trovano a chiedere di essere fotografate e a vedersi inviare gli scatti che li riguardano.
Anche in questo caso lo scambio è reciproco e

nutre le competenze di entrambi i soggetti in interazione.
In generale i casi dominanti riguardano forme di sollecitazioni e stimoli che vengono esperiti in forma propositiva ai fini del miglioramento delle proprie competenze tra pratiche artistiche stesse, o che tengono insieme la forma di miglioramento e quella di intrattenimento entrambe perfettamente compatibili.

Tito
Facebk : WYNKL

5.1.7.3

UNA DOMENICA POSSIBILE

ore 13:00, soleggiato

Un signore anziano con una coppola in testa entra nella nef, non si scompone nonostante l'ambientazione con cui oggi si presenta il 104. Ci sono nastri bianchi tesi che attraversano lo spazio dall'alto fino a piantarsi in una guida ancorata al suolo liscio, nell'insieme disegnano geometrie aeree definendo percorsi pedonali e ostacolando la libertà solita di quell'ambiente. In continuità con quelle geometrie sono posizionate delle recinzioni, di quelle mobili e temporanee da cantiere la cui rete metallica non interrompe la permeabilità visiva. L'anziano cammina lentamente lungo il corridoio nord, proseguendo fino a raggiungere una panchina verde, di quelle che si trovano per le strade della città; neanche questo lo scompone. È libera, e prende posto, per ora è li da solo che si guarda intorno. Di fronte a lui un ragazzo sposta una sdraio da chissà dove verso un gruppo di amici seduti di fronte ad uno specchio nero, si unisce a loro mostrando un volantino <Dovremmo proporre la nostra idea qui, Se ci prendono al Laboratoire Culture Urbaine et Espace Public avremmo gratuitamente lo spazio che ci serve per sviluppare il progetto!> un altro ribatte <un mio amico, che fa parte della crew di Winkl, mi ha detto che è lì che hanno realizzato il loro 'Training Party'> uno dal gruppo risponde mentre si alza in pieni <Beh è molto figo quel progetto, ci pensiamo però riprendiamo altrimenti mi raffreddo troppo>. Così si alzano e iniziano le loro prove guardando il loro riflesso sullo specchio nero. Dietro di loro passa un gruppo di ragazzi vestiti in modo casual, non tute o canotte come le pratiche spontanee, infatti si dirigono nella metà della nef introdotta da locandine con su scritto '#OpenFactory'. Questo lato della nef è un susseguirsi di banchi su cui le start-up mostrano e dimostrano le proprie innovazioni, troviamo una stampante 3d con cui realizzare elementi per personalizzare strumenti musicali, app per imparare a cantare, e quant'altro. I ragazzi però, colpiti da un videomapping, entrano nella Boutique Ephemere dove una start up mostra il programma proposto che semplifica la realizzazione del videomapping, si chiama 'Digital Essence'.
Proseguendo nello show-room i ragazzi incontrano uno strano oggetto, è una strana panchina circolare, sembra smontabile, si siedono per capire meglio di cosa si tratta e trovano le prese usb per la ricarca dei cellulari e la scritta 'Nacelles: salon mobile et connecté'. Si avvicina loro l'ideatore e gli spiega che sono seduti su un elemento di arredo urbano pensato per 'espaces vivants et partagé' come elemento di connessione per favorire incontri e scambi.

“gli incubati pensano, sono piuttosto dei ricercatori o delle persone che cercano di sviluppare un business perché sono persone che hanno voglia di trovare dei fondi, vogliono fare delle cose a livello internazionale. Ma poi la materia viva non ce l’hanno, siamo noi che gli offriamo l’incontro con il pubblico per esperimentare quello che fanno ma non si tratta di usare le persone come delle cavie quindi è necessario che ci sia un livello di lavoro... è questo che è difficile, mettere il pubblico in relazione con delle persone che sperimentano, non serve che le persone si sentano utilizzate come delle cavie.
è davvero importante che ci sia un livello di relazione, di qualcosa di bello perché diciamo di si alla proposta. Se sentiamo che sia solo per loro, per il loro stretto interesse, allora non lo facciamo. Noi coinvolgiamo il nostro pubblico se capiamo che c’è un interesse nei loro confronti, altrimenti non lo facciamo. Li proteggiamo, perché altrimenti tutti hanno delle idee di qualunque tipo e si possono usare le persone questo non è possibile.
è per questo che è complicato e che facciamo molte cose ma richiediamo un livello di qualità minima.”

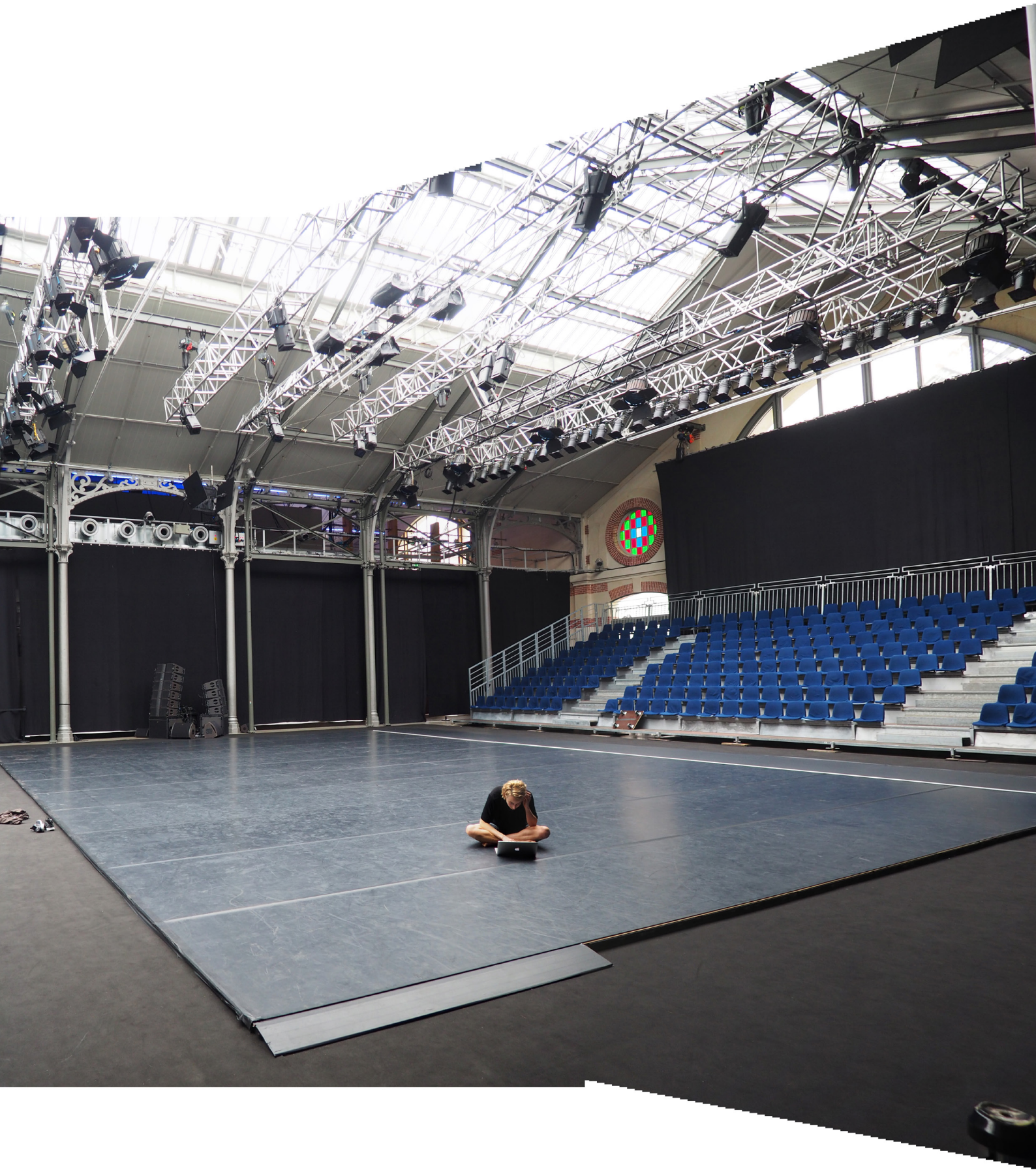
Compact 14
Haulotte

DIMA

TRAMPO SYSTEM
TRAMPO SYSTEM

“Siamo arrivati da poco ma in effetti ad oggi è molto confortevole stare qui per molte cose. Per prima cosa si apprezza il luogo per come è stato fatto che è molto generoso e confortevole, e anche sentire che fai parte del 104 ma sei al tempo stesso sulla strada. Come tipo di collaborazione siamo considerati un pò come una start-up di architettura infatti siamo nell’edificio della 104Factory, della Galleria Continua. Come Encore Heureux Architectes abbiamo la nostra attività che prosegue normalmente e in più abbiamo in previsione di fare dei lavori insieme, di sviluppare dei progetti nuovi che emergono spontaneamente perché abbiamo delle affinità delle visioni strategie che fanno che abbiamo voglia di fare insieme per esempio c’è l’idea di lavorare su degli arredi per lo spazio pubblico che sono un pò differenti, Noi abbiamo molto lavorato sulla questione del gioco nella città e la ‘chinoiserie’ ne è un esempio, era un vecchio progetto realizzato 10 anni a Bordeaux e che il direttore ha voluto realizzare qui e infatti è sempre occupato funziona molto molto bene, più qui che prima ed è stata una un’idea di JMG e funziona.”

Nicola Delon, Encore Heureux Architectes



5.1.7.4

Fare esperienza sullo spazio pubblico

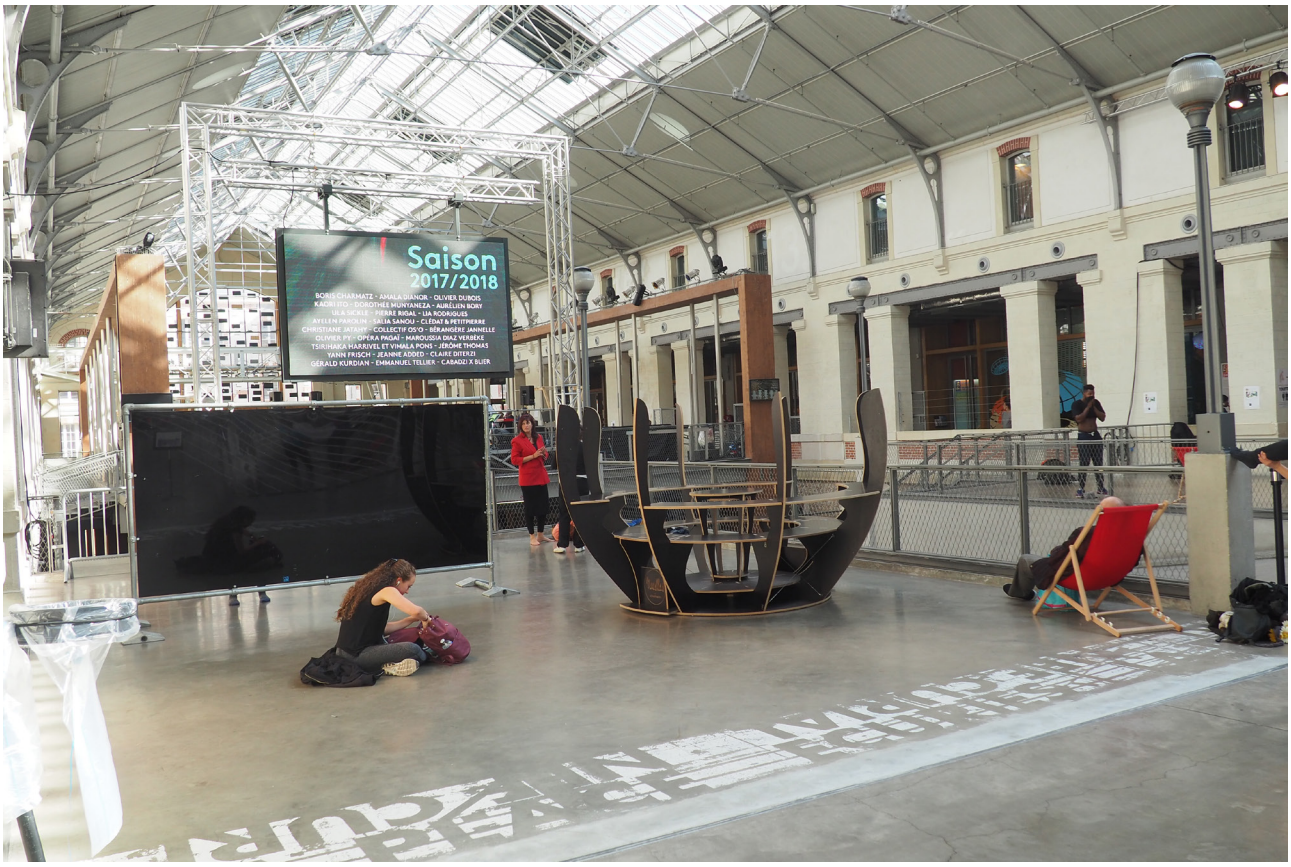
L'espressione 'fare esperienza' emersa dalle indagini sul campo rimanda, come visto in precedenza, all'interazione in compresenza nello 'spazio pubblico interno' e che può coinvolgere le pratiche spontanee e il pubblico in una forma spontanea di reciprocità, e una forma intenzionale di messa in relazione tra elementi a scale diverse. La presenza di uno spazio a carattere pubblico in cui si raccoglie una grande varietà di soggetti 'tale da riprodurre il mondo', associata alla varietà del programma, permette alla direzione del 104 di utilizzare la forma di urbanità indotta al pari di un living-lab. La forma di utilizzo passa per la sperimentazione in tempo reale di innovazioni che il 104 sta sviluppando o accompagnando nello sviluppo. Il 104 a questo livello lavora come un laboratorio di sperimentazione la cui capacità innovativa sta nella possibilità di immersione in uno spazio a carattere pubblico al fine di ottenere dei feedback di reazione all'oggetto o alla pratica in via di sviluppo. Ed è proprio per la forma diversa delle innovazioni che lo spazio pubblico interno permette al tempo stesso di testare oggetti e pratiche coerenti con le attività ospitate o accolte dallo spazio pubblico stesso. Per meglio chiarire questo punto prenderemo come esempio 3 diverse formulazioni: Les visites déguidées di Bertrand Bossard, Les Nacelles Urbaines di Nacelles0.2, e il Training Party di Winkl.

Bertrand Bossard è un attore e regista che, in quanto artista associato al 104, ha sviluppato Les visites déguidées. Coerente con lo spirito di innovazione del luogo, il servizio di visita guidata è trasformato in una performance esperenziale, uno spettacolo che mescola finzione e realtà durante la quale i visitatori sono accompagnati alla scoperta di spazi e pubblico. 'Creato in situ, mescolando finzione e realtà, questo spettacolo ti permette di scoprire i lati nascosti di un luogo attraverso il suo immaginario, la sua storia, i suoi abitanti' così recita il testo descrittivo dell'attività sul sito del 104 mettendo in evidenza come la visita sia una forma ibrida tra guida e spettacolo trasformando il gruppo accompagnato in attori immersi nel lieu de vie, e giocando sull'inversione costante del ruolo tra pubblico e spettatore L'idea è quella di trasmettere le nozioni del luogo culturale trasmettendo un contenuto legato alla storia dell'istituto, come in tutte le visite canoniche legate al patrimonio architettonico che prevede un contenuto nozionistico, ma attraverso un modo ludico coinvolgere il pubblico che non si rende conto di contribuire alla realizzazione di uno spettacolo.

Nacelles0.2 è una start-up che ha lavorato nell'incubatore 104Factory sviluppando il prototipo di Nacelles un arredo urbano modulare, componibile e leggero che può essere allestito in spazi pubblici saloni ecc al fine di creare uno spazio di convivialità nello spazio pubblico, o spazi di coworking, riunione, servizio e animazione in altri contesti più specializzati. Si tratta di un tavolo e delle sedute circolari, in cui è predisposta la rete elettrica e la wi-fi, e capace di accogliere tra le 6 e le 8 persone che possono riunirsi per ragioni molto diverse. L'idea commerciale è quella di vendere o affittare l'arredo urbano temporaneo in caso di eventi effimeri urbani o saloni commerciali.

Il Training Party di Winkl è stato già descritto in precedenza, ma viene richiamato qui perché accompagnato nel LeCinq secondo il protocollo del Laboratoires Cultures Urbaines e sviluppato grazie alla programmazione degli eventi sperimentali nello spazio pubblico interno del 104, ed ora in diffusione in contesti diversi della città.

Gli esempi riportati non prevedono lo sviluppo ai fini della riproduzione all'interno delle attività e del programma del 104, al contrario l'interesse di sperimentare forme di innovazioni nel campo culturale e/o commerciale è intenzionalmente programmata al fine di prevederne una diffusione culturale e commerciale 'hors le murs'. In ogni caso è la presenza di uno spazio pubblico interno a consentire lo sviluppo di pratiche culturali emergenti dal basso, servizi culturali professionisti, e oggetti di design innovativo.



5.2 TRAIETTORIE TEMATICHE

5.2.1 Porosità

La porosità è la caratteristica di un elemento in cui vi è la presenza di vuoti, in questa sede il termine poroso verrà utilizzato considerando che i vuoti presenti siano in continuità tra di loro. In questo modo poroso vuole essere inteso anche nel senso di fluido e continuo rimandando ad una dimensione relazionale e dinamica. Il vuoto relativo che accoglie l'accadimento è lo spazio dell'incontro, dello scambio in cui poter "fare umanità insieme" e sviluppare concrescenza o plusvalore culturale a partire da ciò che è presente in un dato intervallo spazio-temporale. E questa porosità etica, o potremmo anche dire sociale, passa attraverso il riconoscimento della specificità individuale di ogni singola persona e nel metterla a valore senza fare distinzioni di sorta. La porosità è una condizione con cui è possibile pensare di mettere in connessione persone molto diverse tra cui può generarsi uno scambio inusuale e inaspettato benché stimolato. Predisporre le condizioni per cui si manifestino melange che raccolgano quanta più diversità possibile rappresenta un continuo tentativo di sperimentazione utile a fornire innovazioni nella forma più ideologica sul piano dell' "umanità", in quella più pragmatica per cui è più opportuno parlare di forme di urbanità.

«La porosità di cui parlo non è una porosità funzionale, io sto parlando di porosità etica nel senso di fare umanità insieme. Insomma basta settorializzare le competenze, basta settorializzare le persone e trasformarle in pubblico. Qui siamo in un quartiere dove ci sono saperi incredibili che vengono da tutte le parti del mondo, allora perché non creare situazioni con gli artisti riconosciuti come tali da un gruppo? Nelle arti plastiche qualcuno come James Turrell lavorava alla Nasa prima di diventare artista... queste sono i tipi di mescole delle quali sto parlando. Possiamo fare del 104 un luogo dove si sperimentano usi che non sappiamo quali sono?»
R. Basualdo

A supporto di questa interazione vi è la porosità spaziale data dall'insieme del grande volume traversante e dal doppio accesso. In questo modo la città di fatto entra nell'edificio lasciando apparire la continuità interna di uno spazio urbano a carattere pubblico, dimensione che conserva e/o intrappola la compresenza propria dello spazio pubblico. La cattura dell'ambiance propria dello spazio pubblico urbano all'interno di uno spazio architettonico e privato è garantita dalla soglia minimizzata ai due ingressi. Questa importante cavità architettonica è lo spazio dell'accadimento, che però è messo in connessione con tutti gli altri spazi dell'edificio in parte grazie alla doppia circolazione e per la restante grazie alle numerose aperture in pianta e in sezione che abilitano la permeabilità tra gli spazi e di conseguenza la permeabilità tra le funzioni.

«Quello che capisco di questo luogo è che è molto attivo, che lavora sull'attrito, vuol dire che ci sono talmente tante cose dentro e una porosità tra le cose che fa che si genera un'altra cosa. È un ritmo che è talmente elevato che tu vai ad avere una privatizzazione per un evento privato e poi allo stesso momento un altro evento su un altro soggetto, allo stesso momento hai un gruppo di studenti che passa ecc. È un ritmo che è talmente elevato

che tu vai ad avere una privatizzazione per un evento privato e poi allo stesso momento un altro evento su un altro soggetto, allo stesso momento hai un gruppo di studenti che passa ecc. »
N. Delon

La porosità porta a galla il tema delle soglie, la prima è quella tra la città e l'edificio, intenzionalmente debole perché sia garantita la permeabilità tra edificio e città, al tempo stesso le spazialità interne sono state concepite perché siano in connessione capillare tra loro, consentendo una porosità funzionale che permette di mescolare attività e di stimolare frottements tra gli usi. Nonostante questa continuità gli spazi interni presentano delle soglie che possono essere di tipo fisico, di tipo simbolico culturale ma anche soglie che richiedono un franchissement. Queste soglie sono in parte imposte dalla direzione dell'istituto in parte si costituiscono naturalmente a seguito dell'appropriazione degli spazi da parte delle persone, che siano di un tipo o dell'altro quello che è possibile constatare è che le soglie segnalano una spazialità complessa e liscia nonostante la fluidità e la permeabilità delle soglie resta un insieme di spazi in sequenza. Una moltitudine di spazi, o ambiti temporanei o permanenti che vengono unificati in configurazioni e forme che dipendono dall'esigenza contingente. Appare dunque che la porosità, in questo caso funzionale, favorisca la capacità d'azione dell'istituto attribuendogli l'essenza di essere una sorta di festival in permanenza, ovvero un costante insieme di formule o configurazioni o scenari disposti in progressione nello spazio e nel tempo.

«Il 104 ha degli assetti evidenti per esempio la sua estetica al tempo stesso industriale, la sua grandezza in termini di superfici e volumi, abbiamo anche un grande vantaggio, guardate questa foto presa dall'edificio di fronte e si vede molto bene il progetto traversante dell'edificio che è essenziale per noi perché ci permette di variare gli ingressi e le uscite per la circolazione e che è una cosa che dobbiamo fare costantemente quando per esempio dobbiamo fare uno spettacolo la sera e che al tempo stesso c'è una ripetizione per uno spettacolo di teatro nella neuf che richiede un certo silenzio allora invertiamo la circolazione ecc. quindi questa trasversalità questa molteplicità di affrontare l'ingresso al 104.
Questa scenografia non è solo un progetto culturale ma fa appello anche all'urbanistica, alla sociologia des publics, della segnaletica, di funzionalità degli spazi dei commerci, con tutto questo insieme si ha l'impressione spesso di essere piuttosto degli architetti in attività che dei programmatori e organizzatori di spettacoli»
P. Colomer

5.2.2— —
Generativo

«il soggetto per noi è che questo luogo genera in permanenza delle sollecitazioni che sono stimolanti»
V. Senghor

Il 104 lavora per generare in permanenza sollecitazioni che possano provocare delle conseguenze utili a nutrire le dinamiche del luogo, e sempre nel rispetto del suo état d'esprit. È con questa postura che vengono valutate con attenzione tutte le manovre, in quanto vengono considerate più vantaggiose quelle azioni capaci di determinare un elevato numero di sviluppi possibili, e grosso modo imprevedibili, ma capaci di apportare benefici ai diversi rami delle azioni del luogo.
Uno dei benefici considerato primario è dato dalla presenza di un pubblico largamente eterogeneo, e una delle azioni, tra le più esemplari,

è la presenza della Maison des Petits.

Siamo i soli al mondo ad aver fatto una Maison Vert in un luogo d'arte, e questo ci ha permesso di toccare delle famiglie che non si interessano per forza all'arte, ma che avevano voglia di far fare qualcosa di bello ai loro bambini e soni venuti per i loro bambini. Perciò qui tocchiamo tutti i componenti della società, persone molto ricche o molto povere, tutte le comunità mescolate e qui sembra di essere nella torre di Babele, ci sono persone di tutti i colori, di tutte le religioni ed è bello. Siamo riusciti veramente a fare quello che chiamiamo 'mixité' termine che a volte risulta essere un'illusione, anche se alla fine sono gli uni affianco agli altri, non si respingono ma si accolgono reciprocamente, ma non è per questo che devono divenire amici.
N. Roux

La necessità di attirare, rigenerare e conservare un pubblico diversificato, sta nel fatto di considerare il pubblico stesso come produttore di contenuti, portati a galla attraverso le modalità messe in opera dalla direzione. Il pubblico pertanto si trova su una piattaforma stimolante che garantisce un supporto alla emergenza, questo collegamento è alimentato attraverso il concetto di 'disponibilità'. La messa a disposizione, gratuitamente e non, di spazio, attività, oggetti artistici o supporto e competenze, rappresenta la azione di base con cui attivare una reazione a catena.
Il concatenamento tra pubblico e disponibilità è azionato da modalità precise, quelle che la direzione chiama 'gesti estetici', e che prevede il posizionamento di opere d'arte capaci di provocare meraviglia e curiosità e di conseguenza l'interessamento di un pubblico, anche lontano dall'arte, o anche di attività legate al quotidiano ma immerse in un luogo d'arte, ed è il caso del mercato bio o degli ateliers del benessere. L'obiettivo principale è che qualsiasi azione messa in atto sia capace di moltiplicare e amplificare il ritorno possibile in termini quindi di benefici diretti e indiretti. Ogni azione è quindi una provocazione, è un déclancher capace di mettere in moto un un ingranaggio che muove l'intero meccanismo. Il 104 non si definisce un modello ma un luogo in cui vengono sperimentate e messe alla prova, attraverso una ginnastica costante, delle modalità operative.

«Quindi si tratta di dire al pubblico che sono essi stessi creatori di contenuti e che devono nutrirsi, vedere delle cose la nostra sola ossessione è di dire andare a vedere il lavoro degli altri»
D. Marcadet

«nel processo di frequentazione dell'arte metteremmo come schema la progressione che vuole dire: io sono fuori, faccio un'attività e sono uno spettatore e alla fase successiva io divento un artista. Penso che bisogna favorire le prossimità, in modo da favorire il passaggio da un'attività all'altra, ed evidentemente è un pò il caso della prossimità che rende possibile questo, ma in un campo che è chiaramente artistico e culturale».
JM Gonçalves

Le modalità si rivolgono alla gestione della commercializzazione definita intelligente ed integrata perché se da un lato è necessaria alla produzione economica attraverso l'affitto degli spazi le stesse si traducono in una negoziazione utile anche alla valorizzazione dei contenuti della programmazione, e ai benefici indiretti in termine di attrattività di pubblico e di ampliamento della rete relazionale di partner. Modalità che nell'insieme generano un concatenamento di cui lo spazio a carattere pubblico ha un ruolo attivo, perché come tale è il luogo su cui si riversa la 'città', e in cui si genera una forma di urbanità, che il sistema 104 è stato

capace di generare rendendo disponibile il suo spazio più connotato, identitario del luogo ed oggi esperito da tutte le varietà del pubblico. L'ambiance che quest'azione ha generato è l'immagine o l'esperienza con cui oggi il 104 è conosciuto, il lieu de vie richiesto dalle commercializzazioni.
La necessità di preservare tale ambiance impone alla gestione di agire in duplice forma: quella visibile è appunto tutto ciò che viene manifestatamente reso accessibile nello spazio pubblico, ed è ciò che viene riconosciuto come necessario ad alimentare il pubblico; quella invisibile al contrario è tutto ciò che viene nascosto perché considerato 'tossico' per l'urbanità.
I concatenamenti attivabili hanno lo scopo di generare un plusvalore che può essere di carattere diverso: la presenza di un ampio pubblico, lo sviluppo di competenze, l'innovazione nei servizi offerti e così via.

«qui al 104 abbiamo questo pubblico, lo abbiamo tutto il tempo lo abbiamo a differenti livelli perché ci sono le pratiche spontanee, perché ci sono degli spettacoli, dei concerti perché ci sono degli spettacoli serali di teatro e di danza... in funzione di ciò che la start-up sta sviluppando e se ha bisogno di farla testare da delle persone ma qui c'è un pubblico molto coerente che può testare l'innovazione [...]E questo è il vero plusvalore del 104, siamo nati come un living-lab una sorta di laboratorio e questo laboratorio di sperimentazione specialmente per le industrie creative»
V. Bech

Generativa è senza dubbio la direzione di innovazione e sviluppo, che da un lato gestisce l'incubatore di impresa e dall'altro offre un servizio di consulenza che, a partire dall'esperienza maturata nel luogo, accompagna alla prefigurazioni di progetti di riconversione di spazi industriali o anche di nuovi interventi in ambito urbano capaci però di essere lieu de vie. Quest'ultimo servizio è il più recente ma anche quello che ha avuto il maggiore impatto in termini economici soprattutto grazie alla vittoria della gara d'appalto per le 68 stazioni ferroviarie del Grand Paris Express. La conseguenza delle modalità è la generazione di risorse economiche, di partenariati, di contenuti artistici, sociali e culturali, di urbanità e di sperimentazione. Ciò che tiene insieme tutte queste dimensioni è l'incubatore, di fatto in principale interesse è che tutte le dimensioni collaborino insieme al 104 living lab ovvero un incubatore in cui sperimentare usi, innovazioni tecnologiche, e nuove forme di spazio pubblico. È intuibile il collegamento diretto tra l'urbanità catturata e incubata nello spazio architettonico e le competenze sviluppate dalla direzione, e vendute sottoforma di consulenze. Tra queste due dimensioni che possono essere considerati i due estremi, nel mezzo si trova il sofisticato sistema tiene insieme e alimenta la sinergia tra lo spazio, la gestione, il programma e le attività.

«...tutto questo viene da questo luogo, non lo abbiamo deciso lo abbiamo accompagnato.
È questo per noi un'azione culturale, un'attività o una responsabilità culturale è di favorire le emergenze»
J. Bourbon

Se da un lato è necessario garantire la sostenibilità economica dell'intero ecosistema, le modalità di exploitation economico del meccanismo vanno guardate in un'ottica complessiva e mai esclusivamente puntuale rispetto a ciò che direttamente riceve un income economico.

5.2.3— —
Faire à mesure

«...questo luogo genera in permanenza delle sollecitazioni che sono stimolanti ma alle quali bisogna fare attenzione, siamo in un modello che ci richiede una certa flessibilità, una forma di reattività, e quindi ci richiede una ginnastica che non è affatto semplice e che consuma anche molte risorse». V. Senghor

L'espressione francese faire à mesure è intenzionalmente mantenuta in lingua originale perché tiene insieme due dimensioni che restituiscono la postura con cui l'istituto 104 opera. La prima dimensione è quella presente anche nella traduzione italiana di "a mano a mano", espressione che rimanda alla progressione che accompagna un'azione. È progressivo ciò che è calato in un flusso temporale i cui limiti non sono definiti, ma al contrario sono consapevolmente aperti all'imprevedibilità dell'avvenire. La seconda dimensione è legata all'intervento diretto, al "faire" per cui la specificità dell'azione stessa è collocata à mesure puntualmente e precisamente sulla base delle circostanti che progressivamente e con il passare del tempo si manifestano.
In quest'ottica il 104 è associabile ad un festival permanente en plein air, un cantiere in divenire ma abitato che però deve reagire ad un elevato numero di input esterni in un intervallo temporale molto circoscritto. Per questa ragione è raro poter individuare nelle logiche strutturali dell'istituto, non esistono delle norme prescrittive bensì ogni scelta è la risultante data dalla valutazione delle circostanze contingenti e dalla necessità di rendere compatibili le situazioni presenti in un dato intervallo spazio-temporale. Va aggiunto che la conseguenza diretta di questa postura è che l'uso, (spontaneo, previsto o generato) diviene l'unico principio possibile per stabilire delle norme.

Pertanto qualsiasi domanda organizzativa e gestionale ha come unica risposta possibile un perplesso 'ça dépend', dove di fatto la dimensione di imprevedibilità degli input, al pari della spontaneità di appropriazione degli spazi a partire dalla pluralità di attori e di usi possibili, rende lo spazio soggetto a perturbazioni numerose e complesse in cui la gestione non può non essere flessibile e reattiva. Di fatto la direzione definisce la loro gestione management agile perché l'azione richiede una 'ginnastica' utile a mettere in sincrono le situazioni e garantire la compatibilità tra le stesse. Infatti, come abbiamo avuto modo di vedere arredi, ambiti, e infine l'edificio stesso, assumono configurazioni differenti in base alla situazione in cui sono immersi, indipendentemente che sia per caso o per scelta.

«Ad esempio se abbiamo uno spettacolo che ripete nel pomeriggio ma al tempo stesso ho un montaggio nella nef, ho le pratique spontanée a cui va trovato uno spazio, è talmente complesso ed è per questo che nella definizione tra le sfide ho inserito la questione della temporalità, perché gestiamo evidentemente lo spazio. Non si possono allestire due spettacoli allo stesso tempo nello stesso spazio per ragioni evidenti, inoltre bisogna anche gestire il fatto che se allestiamo due spettacoli differenti in due spazi differenti in termini di temporalità, ripetizioni, rumori ecc. che siano ben compatibile e anche in termini di circolazione». P. Colomer

Come abbiamo visto la configurazione dell'intero complesso può subire variazioni più o meno consistenti in base al programma e, ad incidere sono la dimensione della superficie occupata dall'evento e la compatibilità tra eventi minori ma presenti nello stesso intervallo temporale. La compatibilità può essere do carattere logistico (fasi di montaggio, spostamento materiali ecc) o tecnico (acustiche,

illuminotecniche). Predisporre le condizioni perché gli eventi si svolgano nel miglior modo possibile, e non alterino eccessivamente la vita normale del luogo, richiede di accorgimenti attenti a: regolare l'apertura di accessi, dirottare la circolazione in base agli scenari previsti dalla direzione tecnica, modificare la posizione di alcune attività verso luoghi connotati, e infine spostare degli stessi elementi di arredo. Accorgimenti possibili grazie a caratteristiche architettoniche specifiche: una doppia circolazione, superfici ampie e grandi volumi vuoti, ecc.
Il faire à mesure però non vale sono sul piano architettonico e spaziale, ma è un'attitudine con cui vengono definite e risolte tutte le questioni legate alle attività del 104 che al fine di tenere una efficace tensione tra le numerose sollecitazioni e l'azione della gestione, è assunta una postura operativa basata sull'attenzione e agita attraverso l'osservazione costante e attiva. Osservazione che garantisce un controllo delle dinamiche e l'individuazione di problemi o esigenze emerse a cui far seguire un intervento puntuale e preciso.

«L'osservazione ci permette di meglio adattare il luogo nel reale, quindi è un lavoro di gesti: come uno sportivo aggiusta i suoi gesti per il salto in alto anche noi aggiustiamo i nostri gesti in permanenza per avere questo rapporto per poter raccogliere gli indizi positivi e gli indizi negativi per fare in modo che questo luogo resti in un rapporto di progetto posato in determinate modalità. Siamo piuttosto in una modalità di osservazione attiva. [...] Quindi l'intenzione è di favorire l'emergenza della città nel luogo che si manifesta come perturbazione e noi ci adattiamo a quello che vediamo ad esempio gli specchi neri sono apparsi quando ci siamo accorti che le persone ballavano davanti alle porte vetrate e abbiamo quindi recuperato uno specchio alla fine di un'opera che abbiamo recuperato alla fine di un'esposizione e le cose si definiscono così. Quindi il luogo è molto governato voglio dire che c'è un'organizzazione particolare, in effetti il luogo si comporta come un festival permanente quindi lo strumento per gestire la temporalità del luogo, ecc questa timeline è quotidiana non ci sono due giorni uguali in tutto l'anno» J. Bourbon

5.2.5— —
Fare città

«La questione fondamentale era il radicamento al territorio, l'accroche questa parola è stata molto significativa nel percorso svolto [...] al di là della funzione principale che era quella di residenza artistica bisognava anche concepire lo spazio perché fosse capace di ricevere degli eventi. Quello che ci siamo detti è che gli eventi potevano avere differenti geometrie, potevano esserci dei piccoli eventi come eventi più grandi, e alle volte gli eventi privati e a volte eventi pubblici».
Atelier Novembre

Il 104 è stato utilizzato dalla politica pubblica come occasione per intervenire su un manufatto architettonico, e ampliare la superficie pubblica dedicata alla produzione e diffusione dell'arte e della cultura e al tempo stesso di farne un luogo di integrazione per il quartiere. L'ancrage (ancoraggio) è la figura retorica spesso utilizzata dagli attori intervistati per identificare il rapporto tra l'edificio/istituto e il territorio. Di fatto rimanda ad un radicamento fisico pertanto appartenente alla dimensione spazio-territoriale, ma in realtà va esteso ad una pluralità di dimensioni. In realtà l'ancrage è l'azione attraverso cui la predisposizione architettonica al pari di quella gestionale hanno messo in atto una configurazione complessa tale per cui l'edificio può definirsi in risonanza con quello che esso stesso definisce 'intorno' e

che si riferisce a dimensioni diverse: da quella strettamente urbana a quella sociale, passando per la dimensione delle attività/servizi/usi a quella temporale.

«Bisognava trovare un progetto che tessesse scale territoriali differenti, ovvero che creasse tra le scale territoriali una porosità, intendiamo le scale dal punto di vista dell'obiettivo urbano e sociale che ogni scala difendeva e che non era lo stesso. Quindi ho pensato che il 104 doveva essere il luogo di questa sperimentazione tra scale territoriali e sentivo in più che bisognava immaginare un'interazione tra le pratiche sociali e le pratiche dette artistiche. Sono perciò partito dall'ipotesi che il 104 poteva essere il luogo dove i modi di vivere potevano essere messi al lavoro per una sperimentazione che permetteva di rinnovare i modi di abitare la città, non so l'uso dello spazio pubblico...»
R. Basualdo

Il 104 risuona con il suo intorno, ciò vuol dire che ne è fortemente condizionato e che lo condiziona. Tale relazione di reciprocità è composta da numerosi legami di maggiore o minore intensità, dinamici perché connessi alla programmazione, a progetti specifici dalla temporalità limitata restituendo però una connessione che è di fatto un flusso per il quale il progetto 104 è un progetto in permanenza. Il legame di interdipendenza così costituito e intenzionalmente alimentato tra edificio e contesto rende quest'ultimo un istituto, e pertanto un'architettura, in continua evoluzione dettata dalle condizioni mutevoli del contesto e insieme dalle esigenze della città a cui il 104 si presta a rispondere. La prima azione di radicamento è spaziale, il progetto architettonico infatti concretizza l'ancrage realizzando tramite due ingressi una sorta di passage, uno spazio centrale e traversante con cui garantisce la continuità urbana al quartiere e la permeabilità tra i due elementi. Questo vuoto continuo permette alla città di entrare in modo fluido nell'edificio, in questo modo la navata di 220 metri ha le stesse caratteristiche di una strada ed è pertanto predisposta a ricevere la stessa urbanità. Urbanità che si declina con diverse forme di usi e pratiche appartenenti allo spazio pubblico urbano, ma anche con la varietà di servizi offerti e la dimensione evenemenziale data dalla disponibilità dell'edificio a ospitare eventi esterni, commercializzazioni e privatizzazioni. In quest'ultimo caso lo spazio architettonico, progettato per adattarsi agli eventi ospitati la cui dimensione non era prevedibile, presenta una porosità interna che consente di ridisegnare continuamente le soglie tra eventi, servizi e usi in base alle contingenze. Una porosità che assume le caratteristiche di uno spazio pubblico e che si comporta al pari di, e con tutto ciò che comporta.

«All'epoca la maniera di distribuire le cose era di occupare uno spazio, il che significava che lo spazio era inaccessibile al pubblico a partire dal montaggio e fino al termine dell'evento. Oggi tutto questo è estremamente cambiato, perché gestiamo tutto questo in maniera totalmente differente, e che fa che un artista famoso può ripetere sulla nef, e che quelli che fanno dell'hip-hop possono ascoltare effettivamente Stravinsky nella nef mentre stanno ripetendo. Questo fa parte di un processo generale che si ritrova nell'edificio e di cui gestiamo gli spazi differentemente rispetto a quello che accadeva prima. [...] Il luogo non si ferma mai, neanche per fare un défilé di moda, tutta la preparazione si fa davanti al pubblico e lo spettacolo si fa iniziare dopo le 19 quando il pubblico è andato via. La gestione della circolazione e degli eventi assomiglia più a un festival en plein air, o al festival di Avignone che al teatro della città ecc. Ma in effetti tutto questo viene combinato allo stesso tempo e si

cerca di gestirlo al meglio.
[...]
C'è una dimensione qualitativa al territorio una dimensione che ha un rapporto con la cultura ed è questo che ci interessa, quello che ci interessa è che si possa entrare ma sapendo che vanno o meno a vedere qualcosa e che entrando qui loro sappiano il perché gli artisti si trovano là perché si crea un'ambiance ma che alla fine è possibile che non incontrano fisicamente nessuno o che incontrano molte persone senza averlo immaginato. Ovvero senza necessariamente avere un biglietto, senza necessariamente dire chi è il professionista e chi l'amatore, è possibile che incontri il proprio vicino ecc. E questa maniera di inserire l'arte in una pratica con una propria vita, i frequentatori abituali che vengono qui sono giovani, di colore sono piuttosto vestiti in un modo iperrilassati e corrispondono alle persone del 18 e 19ieme. Fortunatamente il pubblico che viene qui è per il 50-60% del 18 e 19 e per la restante parte vengono da altrove e spesso molti vengono dall'estero anche solamente per sostare o per ripetere ecc. è un luogo di incontri dove poter esercitarsi o essere spettatori»
JM Gonçalves

La campionatura estratta dalla cronocarta consente di leggere ed esplicitare l'adattabilità dell'edificio alle richieste esterne, infatti è possibile mettere a confronto due configurazioni differenti dello stesso spazio entrambe risposte a due domande differenti provenienti dalla città.
Oltre ad accogliere la città il 104 ha come obiettivo quello di fabbricarla, attraverso la sperimentazione di nuove forme e modi di abitare. Il fare città si traduce nella creazione di campi relazionali che mettano in attrito tra di loro servizi, usi, relazioni ecc e che trasforma il 104 in un laboratorio di sperimentazione permanente che passa attraverso l'approccio pluriterritoriale dell'istituto. Pluriterritoriale vuole far intendere l'intenzione di tessere scale differenti e di tenerle insieme mettendo in connessione ambiti diversi e spesso molto lontani tra di loro. Per scale si intendono da un lato le scale territoriali, per cui lo stesso edificio è funzionale all'intorno urbano nel quale è collocato e che può approssimativamente associarsi ai quartieri di influenza benché di fatto come testimoniato da Jean Bourbon il 104 traccia da sé quello che è il bacino territoriale sul quale il 104 ha degli effetti e viene riconosciuto, al di là delle specifiche o delle caratterizzazioni, come elemento di riferimento perché di fatto definisce dei territori di influenza e tesse con essi dei rapporti diretti per coinvolgerli e per farlo deve conoscere, comprendere e interpretare il 'paesaggio urbano' identificando attori e campi di azione definendo una capillarità che consente canali di contatto diretti tra la più piccola associazione locale ed enti internazionali in modo da riuscire a moltiplicare le interazioni tra soggetti diversi. Oltre all'intorno però il 104 grazie alla sua localizzazione tesse e incardina, seppur per ragioni differenti, il centro di Parigi e al tempo stesso il profondo nord-est quello che supera il périférique e incontra le banlieue. Questa azione sulle scale territoriali ha una conseguenza diretta, e che viene rafforzata da modalità e procedure operative che la rafforzano e che riguarda la pluralità di soggetti che il 104 è capace di coinvolgere e/o attirare, al punto da diventare un obiettivo importante quello di poter avere un pubblico variegato al punto di poter essere uno specchio della società reale.

«È la chiave di questo progetto e poi penso davvero che lieu de copresence sia davvero il principio sul quale funziona. Ovvero è pieno di ragioni differenti per venire al 104, oggi è spontaneo perché è così che facciamo che sia

un luogo di vita, e che persone molto diverse si incontrino, parigini o persone dai profili molto variegati, bisogna che le persone si incontrino».
D. Marcadet

Un'altra pluralità che il 104 è capace di tessere è quella degli usi e dei servizi anche in questo caso c'è un'ampia apertura ai tipi di azioni e servizi purché siano 'compatibili' e forse anche pertinenti da un lato con la funzione principale dell'edificio e dall'altra che sia capace di alimentare tutte le scale che concorrono come ingranaggi più o meno determinanti al funzionamento complessivo del sistema.
Altra modalità con cui si alimenta l'interdipendenza tra l'interno e l'esterno urbano è la costante attenzione e ascolto attivo di tutti gli attori che collaborano al fare rete, garantendo la possibilità di partecipare e di proporre progetti in modo favorire l'emergenza di risorse e innovazioni da sviluppare o integrare a partire dal contesto definito. Il 104 di fatto si nutre della città e pertanto ne riflette i cambiamenti, questo aspetto di interazione e interdipendenza porta l'istituto ad essere un luogo in costante evoluzione e sperimentazione.

«Altra configurazione sono i saloni che sono allestiti in modo piuttosto classico, e che inizialmente venivano richiesti completamente impermeabili alla vista, ma noi abbiamo voluto aprire in modo che il resto del pubblico lo potesse vedere dall'esterno. Ad esempio il primo anno abbiamo ospitato un evento sui libri legati alla cucina che ci avevano domandato di isolare l'evento rispetto al pubblico ma ci siamo rifiutati, e l'anno successivo lo hanno chiesto nuovamente e c'era stata una partecipazione e un ricavato maggiore, e addirittura il terzo anno ci hanno chiesto di avere degli spettacoli legati alla tematica. In questo caso c'è stata un'estrema fusione tra commercializzazione, programma e pubblico sulla tematica portata dal privato».
P. Colomer

5.2.5— —
Spazio temperato

«Si tratta di lasciare la possibilità di un uso libero del luogo, come gli usi della città e nelle strade. La differenza è che è sotto la nostra responsabilità, nonostante ciò non andiamo a definire gli usi quindi non è per prevenire ma è per lasciare possibile uno spazio estetico»
JM Gonçalves

L'assunzione di responsabilità da parte del direttore artistico nel rendere pubblico uno spazio giuridicamente privato, è la ragione principale con cui la città può entrare nell'edificio e occupare il grande volume centrale. A questa si accompagna l'ulteriore scelta di offrire al pubblico, in determinate ore della giornata, il volume centrale e dichiarandolo come uno spazio gratuito e riscaldato a disposizione delle pratiche spontanee artistiche della città di Parigi.
Assunzione del rischio e disponibilità sono le condizioni con cui si predispone l'istituto ad essere un luogo accogliente, inclusivo e accessibile. A queste però si associano condizioni subordinate messe in atto al fine di ridurre i rischi e generare un'atmosfera confortevole e attraente. Infatti da un lato, come visto in dettaglio, è presente un servizio di vigilanza, a supporto della necessita di controllo del luogo, per cui gli agenti non hanno la facoltà di intervenire bensì di prevenire eventuali conflitti o disagi, rivolgendo degli inviti precauzionali alle persone che si trovano nello spazio. Inoltre la vigilanza è istruita ad intervenire e a limitare le azioni spontanee del pubblico quando

culturale, l'estetica che si genera rimanda ad un sentimento di festa, il cui carattere è vivo, conviviale ed esperenziale, e pertanto capace di 'incantare' il pubblico stesso che allo stesso tempo la produce e la esperisce. Tipica dei festival en plein air questa estetica ha una duplice componente autoriale ed esperenziale, collegato al carattere di scoperta e meraviglia che trasmette il luogo si costituisce come importante elemento di attrattività, per le pratiche spontanee, per il pubblico locale, e per i mecenati o i partner che intendono vivere, o far vivere, l'esperienza che il luogo è capace di sollecitare in permanenza.

«Qui in realtà sono i bambini che portano i genitori, perché dopo essere venuti con i loro insegnanti, vogliono ritornare anche nel weekend e anche se sono piccoli lo dicono ai loro genitori. Abbiamo rovesciato la cosa, non sono gli adulti che portano i bambini ma sono i bambini che portano gli adulti; e i genitori sono meravigliati quando i loro bambini vogliono avere accesso così all'arte, è un pò straordinario»
N Roux

5.2.6— —
Pratiche spontanee

«È uno spazio che adoro perché ci permette di praticare le nostre arti, io in questo periodo sto provando molto la giocoleria quindi per ripetere il mio spettacolo io giocolo giocolo giocolo e quando giocolo c'è un lavoro personale da fare, si ha bisogno di certe cose, ovvero dello spazio si ha bisogno dell'altezza in più si ha bisogno di essere al caldo in pieno inverno a Parigi. L'estate giocolo nei parchi, ma in inverno siamo contenti di avere questo posto che è gratuito perché non abbiamo il denaro, e quindi veniamo gratuitamente a giocolare. Abbiamo quello che serve nello spazio, perché il suolo può adattarsi a tutte le pratiche che sono la danza, acrobazie ecc è un suolo che è ben studiato è liscio liscio e appropriato, non c'è nulla con cui possiamo ferirci quando siamo a piedi nudi, ed è questo che è interessante»
Fabrice

La predisposizione delle condizioni per cui si genera lo 'spazio pubblico interno' e che passano, come visto in precedenza, per la messa a disposizione e l'accessibilità a servizi, spazi, contenuti artistici e culturali. Popolato in primo luogo dalle pratiques spontanées, così denominate dalla direzione, e tali da esprimere sotto forma di appropriazione le proprie pratiche artistiche, solitamente le più fragili della cultura urbana. Ballerini di hip-hop, giocolieri, football freestyle, attori, ecc si ritrovano lì per poter utilizzare il volume illuminato, riscaldato e gratuito al fine di preparare i loro spettacoli. A queste si associano altre pratiche spontanee ma appartenenti ad un pubblico ordinario e non specializzato, o legate ad attività che coinvolgono studenti delle scuole primarie e secondarie, famiglie, e abitanti del quartiere. L'insieme di suddette pratiche, dato il loro carattere situazionale e dinamico nell'abitare lo 'spazio pubblico interno' sono in relazione reciproca per via della variabilità con cui si appropriano dello spazio.
Infatti tra di loro si determina un'interazione spontanea e situazionale, che porta al variare degli ambiti a cui corrisponde ogni pratica e che può spostarsi crescere e ridursi di ingombro sulla base dell'ingombro che la pratica prevede di per sé, e di ciò che ha intorno e con il quale si è in tensione e in influenza costante e reciproca.
A partire da questo si genera un'ambiance da festival permanente, all'interno della quale ogni soggetto si trova immerso in una situazione composita e aperta, a cui si partecipa attraverso l'esperienza che se ne fa e che è di

carattere relazionale del tipo in compresenza al pari di un qualsiasi spazio pubblico urbano, e pertanto può essere più o meno partecipata, ma sia chi vi agisce sia chi la osserva sono due componenti complementari dell'ambiance, a cui partecipano con modalità diverse ma che contribuiscono a costruire.
Questa è la forma con cui si caratterizza e si 'specializza' la vita dello spazio pubblico interno che, in quanto tale, detiene una dimensione situazionale a carattere popolare, ordinario e accessibile, e al tempo stesso anche artistico ed eccentrico perché pervaso del carattere dell'edificio e dell'istituto che lo contiene.
Da quanto espresso sul campo dalle stesse pratiche spontanee il luogo è per loro molto utile per via dello spazio adeguato per loro perché vuoto, e in quanto tale capace di ricevere tutte le conformazioni che prendono luogo a partire dalle azioni del corpo, e perciò tutto si appare disporsi in armonia. Gli artisti sono in sintonia tra di loro, c'è molto rispetto (non si verificano furti) tra gli artisti, tra artisti e gli agenti della sicurezza, e inoltre c'è una grande cura verso lo spazio e le attrezzature messe loro a disposizione.
La navata o passage è quindi il supporto fisico su cui lo spazio pubblico interno può manifestarsi attraverso la scenografia umana e artistica data dalle arts viventi e non spontaneamente e provocatoriamente poste in situ.

«Ci sono per esempio dei colleghi che ancora mi dicono '...ho un evento tu non puoi mica prestarmi le pratiques spontanées?'. Perché è poco comprensibile, nel nostro modo di vedere le cose è difficile capire che si ha a che fare con uno spazio pubblico in quanto tale»
JM Gonçalves

L'insieme dello spazio pubblico interno e della forma scenografica con cui è allestito e abitato genera una dimensione di urbanità indotta, che rappresenta però il supporto della 'scena aperta' in cui dispiegare il programma con cui il 104 accoglie saloni, eventi, attività ecc.
E questo meccanismo funziona perché dotato di una estetica situazionale, e pertanto esperenziale, capace di coinvolgere ed incantare chi vi è immerso costituendosi come un valore di per sé del luogo, e pertanto richiesto. Come espresso dal direttore artistico, il fatto che colleghi (direttori artistici di altri spazi culturali parigini) gli abbiano chiesto 'in prestito le pratiche spontanee' è significativo del riconoscimento del valore attribuito alla forma di abitare del luogo e pertanto della dimensione relazionale ed esperenziale che sintetizza l'estetica del luogo. Al 104, e parafrasando Debord, 'la società è lo spettacolo' per cui non vi è più la separazione delle immagini dalla vita, e per cui non è più sufficiente dire che «lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui mediato da immagini», bensì lo spettacolo diviene un rapporto tra immagini in movimento, o sarebbe più appropriato parlare di situazioni, mediata da individui.

5.2.7— —
Faire avec

«Una delle idee era quella di fabbricare la città nel Centquatre, e di farne un luogo di sperimentazione per i vari servizi della città. Riconosco che non è facile. [...] Chiamalo arte, chiamalo come vuoi, io lo chiamo riconoscimento reciproco delle persone che mi mettono in causa e che fanno che io non sono più lo stesso, e sono cosciente e perciò obbligato a ripensare il mio quadriparti»
R. Basualdo

Faire avec esprime la presenza di due parti distinte come condizione indispensabile per portare a compimento un'azione. Se da un

lato la presenza dell'altro attiva il munus di Marcel Mauss, dall'altro il tipo di interazione tra soggetti presenta una componente molto forte connessa all'azione e allo scambio. Che si tratti di uno scambio umano tra soggetti nello spazio pubblico, o uno scambio tra partner per la definizione di un progetto in via di sviluppo o sperimentazione, alla base il faire avec indica un'interdipendenza, un legame necessario che, in quanto debole perché in compresenza, resta circoscritto alla situazione per cui si sviluppa il legame stesso. Tralasciando in questo momento la capacità evolutiva delle situazioni, è invece opportuno comprendere tutte le variabili del faire avec per il quale le forme di interazioni possono essere tra le presenze o sulle presenze in situ.
Il 104 è stato concepito come un luogo contenitore in cui mettere in tensione dimensioni diverse della città (arte, società, cultura), la pluralità pertanto già presente viene costantemente alimentata da parte della gestione, della programmazione e della vita spontanea che il 104 stesso è capace di sollecitare. Questo luogo, concepito sulla base dei Millepiani di Deleuze Guattari, di fatto raccoglie un elevato numero di molteplicità, che si tratti di persone attirate dal luogo per ragioni o azioni diverse, che si tratti di attività e temporalità, ciò che persiste è l'incessante presenza di una scenografia complessa e dinamica.
La presenza di un pubblico variegato e di uno spettro disciplinare molto ampio rappresenta una fonte di ricchezza importante con cui, stando lì, si è costantemente in contatto e che raccoglie risorse immateriali e potenzialmente complementari su cui poter verificare delle reazioni immediate a degli stimoli.
Il tipo di interazione dipende chiaramente dalla ragione per la quale si verifica un avvicinamento con l'altro, a quale la base dello scambio.
Come visto in precedenza, nello spazio a carattere pubblico e interno, lo scambio si queste possono essere considerate dannose nei confronti delle altre persone presenti nello spazio, o nei confronti dell'architettura stessa. La presenza di questo servizio intima un forte senso di sicurezza garantendo da un lato la spensieratezza di chi abita lo spazio pacificato, e dall'altro la tutela dei valori principali del luogo ovvero l'ambiance e l'edificio. Altra condizione che alimenta e amplifica la frequentazione dell'istituto è il programma con cui vengono pianificate attività di vario tipo, o posizionati 'gesti estetici' nello spazio, unificando nello stesso luogo tempi e usi differenti, e attraendo un variegato spettro di pubblico.

«In qualche modo quello che si cerca di produrre è l'idea di unificazione del tempo ovvero che l'individuo è uno non è divisibile dalle sue attività lui è uno e il luogo agisce come riunificazione e questo è quello che permette ai giovani di trovarsi là»
J Bourbon

La conseguenza delle condizioni appena citate è la formazione di uno spazio privato degli eccessi di uno spazio pubblico urbano, una galleria-passage in cui si raccolgono in sicurezza artisti, abitanti e curiosi. Un luogo di incontro capace di tenere insieme le diversità, uno spazio temperato pervaso da un'atmosfera conviviale e calda, perché tali appaiono le relazioni tra i soggetti che per ragioni diverse si trovano a costruirla, a farne parte e al tempo stessa a condividerla. Luogo che si manifesta attraverso un'ambiance coinvolgente e accattivante, che suscita al tempo stesso attaccamento e familiarità ma anche divertimento, stupore, meraviglia in chi la esperisce o la abita. Questa dimensione fa dell'istituto un luogo rigenerante suscitando un forte sentimento di fiducia, di seconda casa, con cui si sviluppa un forte senso di familiarità. Si ritrovano spesso gli stessi volti, anziani del quartiere, pratiche spontanee, famiglie con bambini, ecc. e at-

tribuendo al luogo un carattere ordinario. Al pari di uno spazio pubblico urbano minore, quella del 104 è un'ambiance reale non solo perché percepita come tale, ma perché chiunque vi si trovi immerso inevitabilmente ci interagisce e pertanto la condiziona, di cui si diventa parte e al tempo stesso la si esperisce. Nonostante ciò però, non c'è un giorno uguale ad un altro, per via della presenza di una dimensione non ordinaria, quella degli eventi ospitati, delle attività del programma, delle opere disseminate nello spazio, che attribuiscono una dimensione di imprevedibilità, di scoperta, di divertimento e pertanto di meraviglia al luogo.

«Delle esposizioni di arte contemporanea c'è sempre un pezzo o due che sono nello spazio pubblico e gratuite per il pubblico, al tempo stesso se vuoi continuare il loro percorso, questo è a pagamento come per gli altri publics. E abbiamo incontrato delle persone che ci hanno detto: 'non capiamo perché questi sono gratuiti', ed erano persone abituate a frequentare i musei, e non chi non li frequenta, perché pagando un biglietto si sentono di possedere qualcosa alla quale si ha il privilegio di accedere, ma è un meccanismo inconscio. Noi ce ne freghiamo, quindi di solito sono le opere più care che sono messe nello spazio pubblico. Non è molto ragionevole, ma è su quello che insistiamo perché permette al pubblico di vivere l'esperienza, poi se vogliono andare più lontano rispetto alla mostra vanno se non vanno non è grave».
JM Gonçalves

Il luogo tesse ordinario e straordinario, probabile e possibile, risultando attraente sotto diversi punti di vista, ma tutti sintetizzabili nella dimensione estetica generata, propria di uno spazio pubblico ma con un'accezione specifica, propria dello spazio in cui è inserita. Trattandosi di uno spazio artistico e verifica è da un lato lo stesso che si riscontra nello spazio pubblico urbano, pertanto basato sull'extimité e sull'intimité, dall'altro però siccome la presenza dei soggetti nello spazio è prevalentemente richiamata dalla specifica azione del luogo, dalle attività inserite e dalle provocazioni che esprime, la variabilità dei soggetti in compresenza resta elevata ma lo è ancora di più la compatibilità tra gli usi che gli stessi soggetti svolgono nel luogo.
La compatibilità costruita e alimentata più o meno spontaneamente rende le persone compresenti predisposte alla reciprocità e interessate ad uno scambio. Scambio che, nel caso dei soggetti individuale si basa sulle azioni reciprocamente compiute che possono essere più o meno compatibili, come nel caso delle pratiche spontanee che esercitano che esprime al meglio le proprie prove di fronte ad un reale pubblico spettatore che viene realmente intrattenuto.

«A volte faccio visitare a degli studenti il 104, e in effetti nel guardare qualcuno che si esercitava in una danza, io non le conosco bene le danze che fanno hip-hop ecc, per me sono tutte simili, e ci siamo fermati per guardarli e uno di loro si è narcisizzato ed ha ballato moltissimo e tutti erano contenti»
N.Roux

In questo caso lo scambio è generato dalla friction (attrito) tra i soggetti nello spazio, la prossimità tra gli stessi consente la manifestazione di uno scambio immateriale che però genera un plusvalore per entrambi, che sia in termini di sviluppo di competenze da un lato e di scoperta e meraviglia dall'altro il plusvalore in questo caso ha il sapore della concrescenza di cui parla Haumont.
Un altro caso tipico è quello che prevede un'intermediazione, e in cui il contenuto di reciprocità è il fare esperienza. Ad esempio una start-up che sta sviluppando un prodotto

legato alla danza può sperimentare il prodotto con un ballerino interessato. In questo modo entrambi traggono un beneficio, la start-up non deve rivolgersi ad un servizio esterno (e a pagamento) per far testare il suo prodotto e il ballerino può apprendere l'utilizzo di un prodotto prima che lo stesso sarà immesso nel mercato.

«Facciamo esperienza, il termine sperimentazione è bandito anche per l'incubatore. ...il valore aggiunto del 104 come incubatore ha la differenza rispetto agli altri incubatore è che permette di condividere la propria soluzione con les publics e quindi che le persone scoprano delle soluzioni che non immaginavano e che loro grazie a questo affinino e sviluppino il loro progetto. Quindi c'è un baratto di attenzione e un baratto di sviluppo. Vegliamo bene che ci sia un'esperienza con le persone che le persone non siano una cavia ma piuttosto di fare l'esperienza in comune. Fa un valore particolare all'incubatore essere in uno spazio nel quale qualcuno può provare. Infine non è differente da un ballerino che prova il suo gesto e può vedere come realizza il suo gesto. Voglio dire mettiamo in pubblico, si mette in condivisione qualcosa come o di sguardo o di pratica...»
J. Bourbon

In questo caso ad innescare lo scambio è favorito dall'assetto iniziale delle attività che il 104 ha posto dal principio nel suo programma funzionale, per cui la riunificazione all'interno dello stesso spazio di attività, soggetti e anche tempi conduce alla compresenza di diversità compatibili le quali messe in connessione da una gestione attenta può scandire delle scintille di interazioni la cui base è maturare esperienza individuale attraverso l'azione dell'altro. In questo caso va sottolineato che la presenza di un intermediario è fondamentale perché è autore di una rete di legami.

Un altro tipo di scambio è il baratto con cui spesso la direzione collabora con partner esterni alla realizzazione di eventi commerciali o programmati. Si può trattare di mettere sulla bilancia dal lato del 104 lo spazio, le competenze, la visibilità, il pubblico, l'ambiance ecc, e dall'altro il partner di turno può offrire ad esempio la totale sponsorizzazione di opere d'arte da inserire in mostra.

«É interessante la nostra presenza qui perché non era previsto dall'inizio di avere degli architetti nell'edificio e non siamo qui perché può sembrare una cosa alla moda, ma siamo qui perché serve. Quindi c'è stata l'intuizione di qualcosa che può funzionare e in parallelo a questo c'è stata una doppia intuizione positiva perché noi ci siamo detti andiamo lì e possiamo fare le cose un pò diversamente perché c'è un grande spazio e possiamo prototipare le cose, sperimentare, fare dei modelli, e qui basta scendere nella hall per avere una reazione immediata. Questo è molto raro e hai una reazione immediata su uno spettro di popolazione che è molto estesa, molto differenziata tu puoi vedere nella stessa giornata delle persone di 40 anni in giacca e cravatta e più dei rifugiati che stanno a Stalingraad»
N. Delon

Questi tre esempi sono solo alcuni prototipo del tipo di interazioni, perché di fatto la negoziazione tra le parti è sempre costante e non ci sono pacchetti preconfezionati per stabilire la "trattativa"; che sia spontanea o mediata resta una formula vincente per entrambe le parti. Ciò che in questo caso è l'elemento indispensabile data l'importanza economica dei progetti è il dialogo permanente tra i membri dell'équipe direzionale al fine di ottenere la massima compatibilità tra il progetto, il programma e il pubblico e insieme definire la più efficace modalità di svolgimento del progetto stesso. Questo dialogo richiede un forte

scambio di competenze e rappresenta un momento decisionale importante, e rappresenta la modalità operativa più importante della direzione in cui sono riunite, ogni mercoledì per la "riunione planning", tutte le competenze direzionali al fine di concordare la migliore soluzione possibile.
Lo scambio viene garantito dalla presenza emulsionata di tutte le pluralità possibili, tali per cui ogni singolo elemento viene riconosciuto nella sua unicità di persona/soggetto e in quelle che sono le sue peculiarità ed esigenze. Tale riconoscimento comporta il fatto di considerate in modo orizzontale e pertanto agerarchico le presenze in loco che, nel riconoscimento reciproco possono considerare la possibilità che le proprie azioni si nutrano reciprocamente.
Il melange come espresso può avvenire in forma spontanea per frottement nello spazio, attraverso le numerose forme di intermediazione offerte dalla direzione e in una certa misura che per caso, in ogni caso si tratta di interazioni arricchenti per le due parti e insieme produttori di un plusvalore che non viene disperso.

«quello che vogliamo fare del 104 un luogo di destinazione un luogo che permette di far incrociare il pubblico e incrociare le attività a differenti temporalità è una particolarità per queste start-up perché questi test che possono essere molto molto cari ed è un costo per le start-up che dovrebbero investire prima di prendere il rischio di industrializzare una tecnologia»

CAP 6
FAIRE ESPACE VIVANT

6.1 SITUAZIONI COMPOSITE

6.1.1 SITUAZIONI COMPOSITE SEMPLICI: PRATICHE SPONTANEE, 1 ORA, LE JARDIN 6.1.2 SITUAZIONI COMPOSITE COMPLESSE: CHRONOTOPIA, 1 SETTIMANA, CENTQUATRE

6.2 SPAZI, TEMPI, USI

6.2.1 VARIABILITÀ DEL PROGRAMMA E CONFIGURAZIONI QUASI INFINITE 6.2.2 ELEMENTI DI CRITICITÀ

6.3 LO SPAZIO ELASTICO DEL CENTQUATRE-PARIS

6.3.1 PRINCIPI ARCHITETTONICI 6.3.2 ARTICOLAZIONE SPAZIALE 6.3.3 LA CAPACITÀ ELASTICA

6.4 LABORATORIO DI URBANITÀ

6.4.1 INCUBATORE DI USI 6.4.2 IL VALORE DEL SPAZIO PUBBLICO 6.4.3 IL PRODOTTO INTANGIBILE E LA SUA DIFFUSIONE

6.5 UN MODELLO MATEMATICO

6.5.1 IL CENTQUATRE COME AUTOMA CELLULARE 6.5.2 I DATI E LA PROCEDURA 6.5.3 IL MACHINE LEARNING COME PREDITTORE 6.5.4 PER CONCLUDERE

C'EST VIVANT L'ESPACE!

LO SPAZIO È VIVO PERCHÉ È RIEMPITO DI COSE ALL'INTERNO, E CHE NON SAI PRIMA DI ENTRARCI. TUTTE PICCOLE COSE MA LE PERSONE FANNO LO SPAZIO, QUESTA È LA CREAZIONE, POI QUELLO CHE SI FA È MUOVERSI ALL'INTERNO. E GLI ARCHITETTI HANNO BEN PENSATO ALCUNE COSE PERCHÉ QUANDO LO SPAZIO È BEN FATTO VUOL DIRE CHE QUELLO CHE ACCADE DENTRO SI MUOVE IN CORRELAZIONE CON QUELLO CHE ERA STATO PENSATO, E QUINDI SIAMO IN ACCORDO.

Fabrice

5.1

SITUAZIONI COMPOSITE

La 'descrizione densa' del Centquatre come un luogo del quotidiano, ha voluto restituire la complessità del sistema portandone alla luce componenti, legami e concatenamenti. Il limite delle analisi si pone all'osservazione e alla restituzione del solo piano terra, livello di cui si possiedono tutti i dati trattati e in cui si manifesta lo spazio pubblico interno. A seguito di tale restituzione, è possibile isolare dall'insieme la componente più propriamente spaziale e architettonica, con cui poter documentare il funzionamento del Centquatre in termini di occupazione e uso. Tale documentazione avviene attraverso la presentazione di 'situazioni composite', azioni situate in uno spazio da parte di soggetti/oggetti/usi che con la loro presenza e attività creano ambiti interagenti la cui reciproca presenza condiziona la forma di appropriazione o occupazione dello spazio stesso. Interazione con cui si esprime la componente dinamica e relazionale a scala micro, mediante la presa in esame di uno spazio-tempo de Le Jardin e della coabitazione situazionale delle pratiche spontanee; e a scala macro in cui attraverso la cronocarta si restituisce l'insieme di usi organizzati nell'intero edificio del Centquatre durante l'arco di una settimana.In questo modo si intende portare in luce come la manifestazione di situazioni e usi compositi si traduca in configurazioni con cui il programma tiene insieme spazi, usi e tempi. A partire da ciò sarà anche svolta una lettura analitica delle caratteristiche architettoniche che supportano e agevolano tale complessità di uso.
Le situazioni composite permettono di leggere i passaggi da una configurazione di uso ad un'altra o ad altre possibili, consentendo di comprendere la relazione, situazionale per l'appunto, tra gli elementi interagenti. Il primo grado di interazione riportato è quella micro-antropologico in cui l'interazione tra pratiche spontanee diverse avviene attraverso l'occupazione di uno spazio circoscritto per mezzo del corpo, e in funzione dell'azione che quel corpo deve compiere. Nel caso delle situazioni composite complesse invece si osserva a scala dell'intero edificio l'interazione tra forme diverse di occupazione e uso dei diversi spazi del Centquatre, mettendo in luce la diversità di tipi di attività, di localizzazione nello spazio e di variabilità di configurazione possibile tra gli stessi.
A fronte di entrambi i casi è possibile riscontrare la stessa dinamica, ovvero l'appropriazione spontanea o programmata di ambiti nello spazio, e formati dall'insieme di elementi e attività. Ogni ambito prevede un ingombro spaziale variabile che dipende dalla situazione specifica di ciascun ambito (elementi contenuti e azioni svolte dagli stessi) e dalla configurazione complessiva della situazione composita in cui si trova l'ambito stesso. Sia che si tratti di corpi, sia che si tratti di attività o usi localizzati l'ingombro degli stessi cambia in base alla configurazione complessiva della situazione e in base alla quantità e all'ingombro dell'ambito che i singoli elementi determinano con la loro presenza nello spazio. In base alle due forme di interazioni la quantità di ambiti nello spazio può essere rarefatta o densa, mettendo in luce la presenza di una dimensione finita dello spazio, e che rappresenta il limite fisico della situazione composita, dimostrandosi determinante nella formazione, spontanea o programmata che sia, delle configurazioni di uso.

5.1.1 — —
Situazioni composite semplici. Pratiche Spontanee, 1 ora, Le Jardin

La situazione composita semplice a seguire illustra l'utilizzo specifico di una porzione del Centquatre (Le Jardin) in dato intervallo di tempo.
La rappresentazione riprende il concetto di <paesaggi culturali> (Rapoport, 2003:39) ovvero sistemi di ambiti (quelle che qui sono chiamate situazioni composite) all'interno dei quali si svolgono dei sistemi di attività (singola situazione) costituiti da elementi fissi e semi-fissi creati o occupati da elementi mobili.
Le regole con cui interagiscono questi sistemi di ambito hanno un carattere culturale, e pertanto le stesse possono essere temporanee e variare organizzazione dello spazio, del tempo e della comunicazione. Gli elementi della rappresentazione sono gli ambiti, lo spazio che li contiene e lo stesso tempo in cui si manifestano.
A partire da questo chiarimento di carattere metodologico, la situazione composita semplice che andremo a descrivere sarà il sistema di ambiti caratterizzati dai seguenti sistemi di attività:

Ambiti:
situazione che prevede un ingombro complessivo, elementi, azioni, tempo

Spazio:
è la superficie su cui si dispongono gli ambiti, e su cui è possibile leggere la configurazione degli ambiti

Limite:
è la geometria che definisce e circoscrive lo spazio

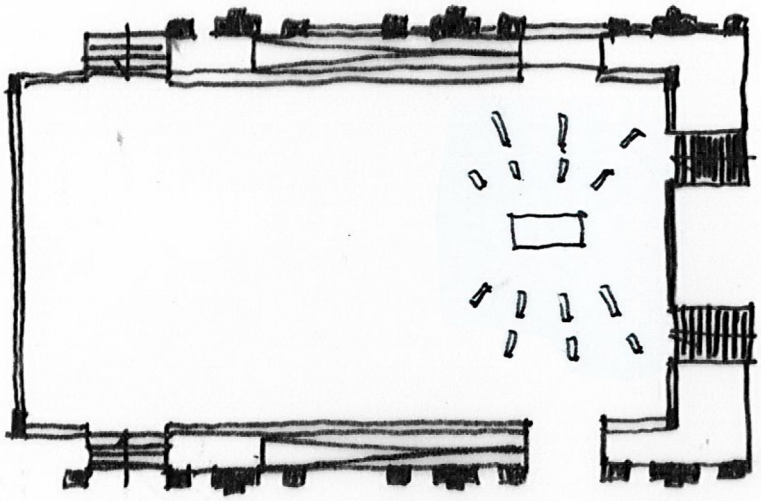
Tempo:
sequenza temporale di manifestazione degli ambiti

In questo caso gli ambiti sono composti dagli elementi omogenei delle pratiche artistiche, nel tipo di corpi in movimento nello spazio, ma eterogenee per tipo di movimento, ingombro e manifestazione temporale, data la diversità di raggruppamenti e di pratiche svolte.
La ricostruzione di questa situazione composita è stata possibile a partire dall'osservazione partecipante svolta durante l'etnografia, è pertanto una restituzione fedele dell'intervallo di tempo catturato.

**“...qui ci si organizza attraverso la presa dello spazio.
Quello che fai è prendere lo spazio rispettando l’altro, ma il rispetto per l’altro è anche il rispetto per se stessi, quindi è una presa dello spazio, nel rispetto dello spazio stesso. Lo spazio quando non c’è nessuno è vuoto, e allora chi entra prende lo spazio di cui ha bisogno ma dipende da quello che fa, se fai esercizi sull’equilibrio non hai bisogno di molto spazio, ma hai bisogno che tu non giri intorno nessuno per qualche tempo; o se qualcuno gira intorno al suo spazio la disturba, se si giocola tutto il tempo con delle palle, la si disturba. Ma rispetto allo spazio fisico lei ha bisogno di 1 metro e 50, è tutto quello di cui ha bisogno. D’altro canto quando giocoli con 3 bastoni è un lavoro fatto in aria non si ha bisogno di troppo spazio quando il bastone lo afferri con la mano, ma se ci si sbaglia si sa che il bastone può cadere a due metri e quindi si ha bisogno di avere un pò anche di questo spazio.
E tutto questo si organizza da sé. Se qualcuno viene a ballare vicino a me quando nel riprendere i bastoni lanciati in aria mi cadono, questi possono rotolare fino a tre metri di distanza; allora chi fa la mia stessa disciplina e che conosce i miei strumenti viene nel mio spazio e lo andiamo a condividere, perché andiamo a mettere in comune questo spazio aereo così possiamo entrambi fare le prove con i bastoni.”**

Fabrice

Le Jardin - 11:00
Domenica mattina, piove

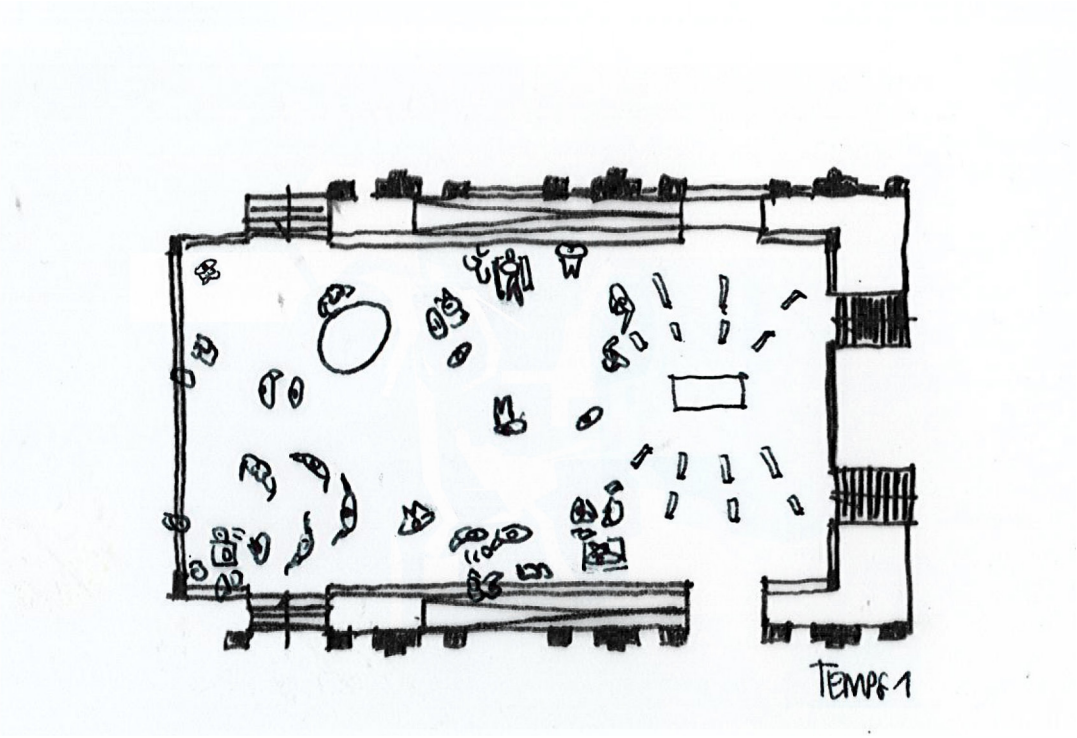


oggi una porzione di questo spazio è allestito con una sezione per bambini della mostra Circulations.

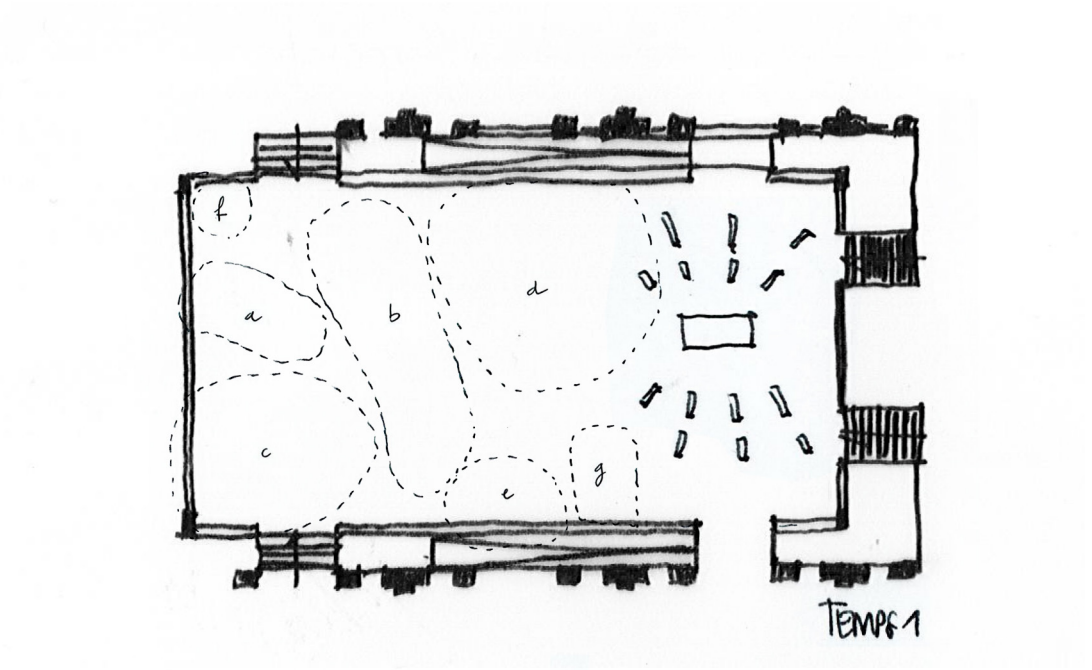
Elementi fisici presenti:

Fissi: suolo, 8 box per impianti, parapetti, scale, rampe

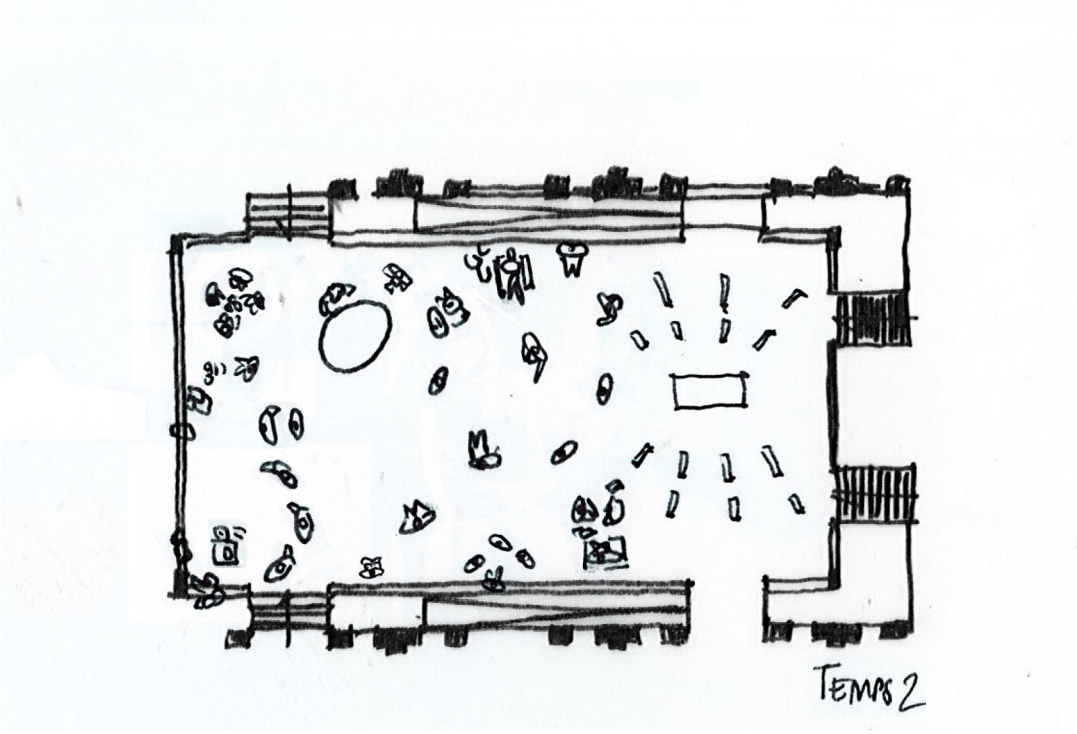
Mobili: cestini, 1sdraio, allestimento* (1 tavolo basso grande, due panchine lunghe, cavalletti alti per esporre le foto)



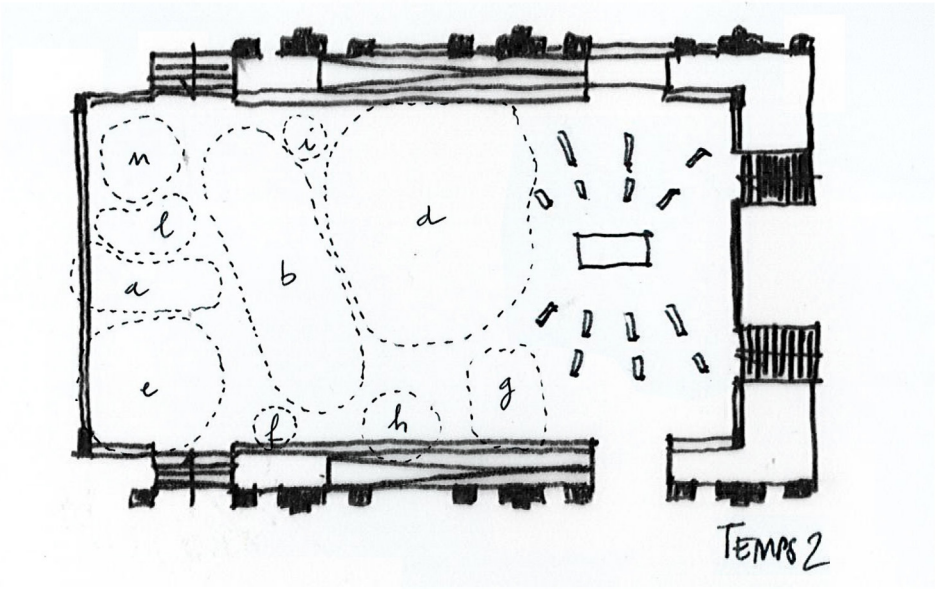
situazioni presenti al tempo 1



differenti ambiti nello spazio al tempo 1

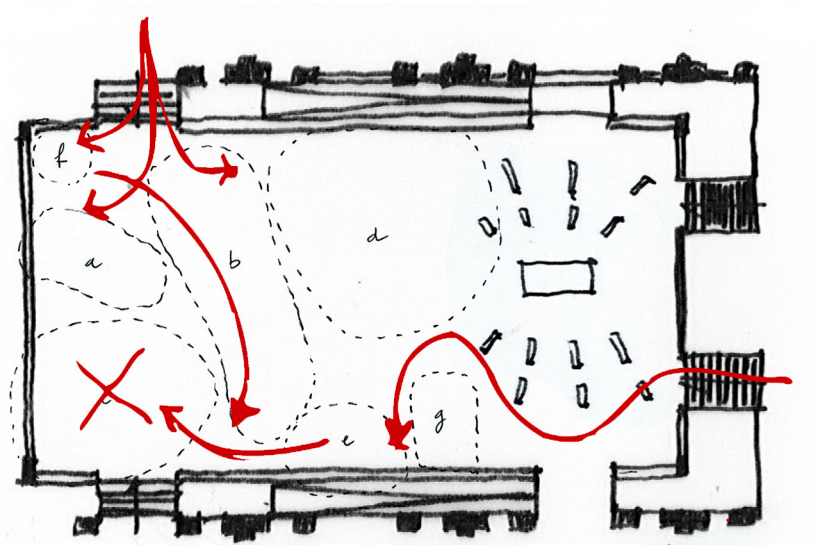


situazioni presenti al tempo 2

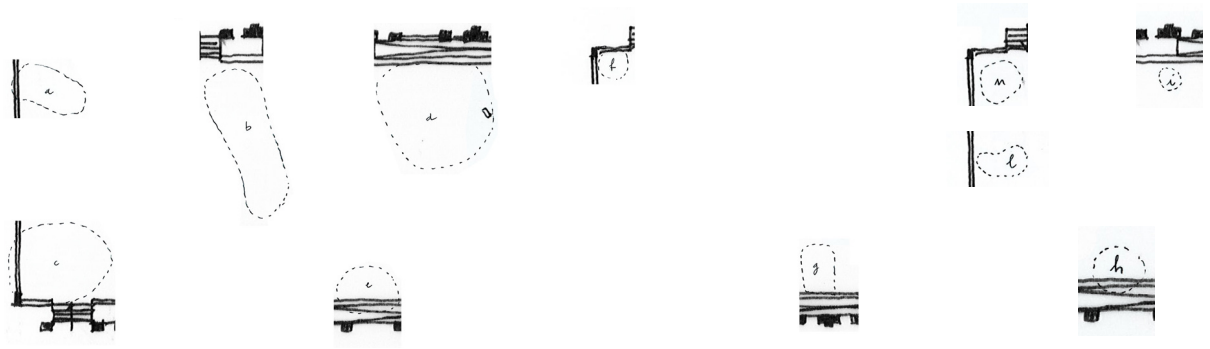


differenti ambiti nello spazio al tempo 2

t1



azioni di passaggio nella situazione
al tempo 1 per il tempo 2



t2

sequenza ambiti sull'asse temporale

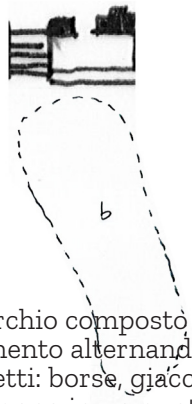
a

Persone coinvolte _ 2
Attività _ Danza

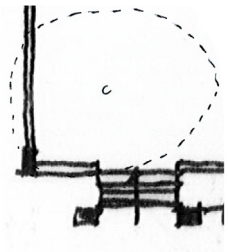
Lui sta insegnando a lei alcuni passi di danza.
Hanno con sé oggetti personali due zaini e una giacca sono accumulati vicino a loro sul pavimento, un cappotto nero è appoggiato sul parapetto; nessun dispositivo nè fonte sonora.
Sono scalzi.
Il loro ambito spaziale è contenuto e pressocchè lineare.
Ad un certo punto hanno smesso di ballare e si sono seduti per parlare tra di loro.

b

Persone coinvolte _ 2
Attività _ Giocoleria



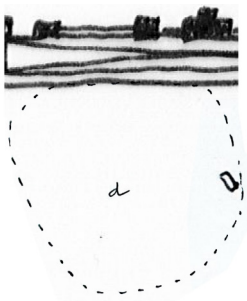
Dopo aver montato il cerchio composto da 4 archi iniziano l'allenamento alternandosi.
Hanno con sé molti oggetti: borse, giacche, zaini e scarpe che raccolgono in un punto vicino alle scale.
Inizia lei, il movimento è lento e ogni esercizio richiede un tempo prolungato. è a piedi nudi.
L'ambito occupato è esteso su un vertice e allungato tra gli estremi dello spazio.



c

Persone coinvolte _ 5
Attività _ Danza

5 ragazze provano insieme una coreografia. Hanno occupato un box impianti rialzato, sul quale hanno posizionato uno speaker piuttosto grande e collegato ad un cellulare. Il livello sonoro della loro musica è percepibile ma non è la principale.
C'è un bicchiere di una qualche bevanda calda, anche loro hanno i cappotti appoggiati sul parapetto, mentre gli zaini sono tutti a terra sparsi intorno al box.
Occupano una certa quantità di spazio perchè la coreografia prevede che ci sia una certa distanza tra loro. Indossano tutte le scarpe.



d

Persone coinvolte _ ?
Attività _ Danza

Un numeroso gruppo di ballerini di hip-pop sono riuniti intorno ad una cassa per una sessione di battle hip-pop. La situazione è molto dinamica e domina l'ambiente dal punto di vista sonoro. Difficile quantificare quanti siano esattamente perchè ci sono alcune persone in "pista", altre invece in piedi che interagiscono tra loro, altre sedute, ma tutte intorno alla sorgente sonora e attenti ai i ballerini "protagonisti" o guardandoli o parlandoci ecc.
L'ambito è circolare e indossano tutti le scarpe.

e

Persone coinvolte _ 2
Attività _ Danza

Due ragazze provano alcuni passi di danza, una di loro regge con la mano il cellulare e lo pone al centro tra le due così che entrambe possano ascoltare la musica e su quella eseguire le prove. La musica non serve se devono stabilire movimenti da fare, in quel caso il cellulare è riposto in borsa. Una di loro è scalza. Anche loro hanno le giacche sul parapetto e gli zaini a terra, ma di fronte a loro.
Occupano poco spazio il tipo di movimento che fanno le porta a non spostarsi troppo dalla loro posizione.

---

f

Persone coinvolte _1
Attività _ Scrittura

Un Una ragazza vestita di nero è seduta sul box con un piccolo computer sul quale è intenta a scrivere. Ha con sé una macchina fotografica e uno zaino che appoggia sul box. La situazione è statica ed isolata fisicamente dalle altre.

g

Persone coinvolte _ 3
Attività _ Teatro

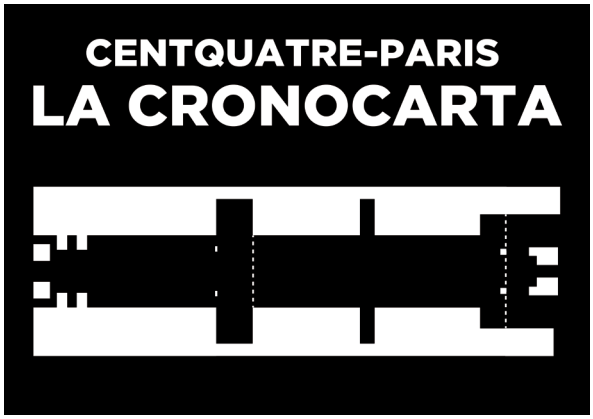
Tre persone accostate al box impianti sul quale una di loro è seduta. Le giacche sono appoggiate sul parapetto, zaini e borse sono sul pavimento ma a portata di mano.
Sono circondati da fogli di carta che ripetutamente usano, hanno una scacchiera al centro.
Stanno provando una piece teatrale.
La situazione è statica, non c'è alcun movimento tra i soggetti coinvolti ed occupano poco spazio.

5.1.2 — —

Situazioni composite complesse. Cronocarta, 1 settimana, Centquatre

La Cronotopia è la rappresentazione dinamica con cui è possibile restituire il flusso continuo del programma del Centquatre nelle sue componenti di attività organizzate in spazi e tempi. In questo caso parliamo di 'situazione composita complessa' perché gli elementi considerati sono molteplici e di natura diversa tra di loro all'interno del sistema di ambiti, in cui le attività sono differenti e tali da determinare regole diverse dalle situazioni composite semplici. La Cronotopia qui riportata ritrae una settimana della vita del Centquatre, una sorta di carotaggio esemplificativo della forma di uso dell'edificio, ed è stata ricostruita unendo le osservazioni di campo alle schede di planning ricevute dalla direzione.
Le schede, strumento della direzione nella formulazione del programma, risultano già di per sé un elemento interessante perché riporta su un asse lo spazio, separato per settori, e sull'altra il tempo, divise nelle ore in cui l'istituto è attivo; sul piano formato dai due assi sono distribuite le attività. La scheda di planning è un foglio excel, pertanto, la dimensione spaziale risulta adimensionale impedendo di avere un riscontro diretto dell'ingombro e del posizionamento reale delle attività nello spazio e nel tempo. È chiaro che la mancata informazione dovuta alla semplicità dello strumento usato è colmato dalla conoscenza e dall'esperienza propria degli operatori che costruiscono e usano queste schede. Gap che la cronocarta (rappresentazione cartografica cronotopica) invece è capace di colmare e di esprimere graficamente l'interdipendenza tra lo spazio, i tempi e gli usi e di mettere in luce alcuni limiti dovuti alla coabitazione di usi diversi in un flusso spazio-temporale.

La cronocarta presentata è la restituzione di una settimana estratta su di in un periodo di 6 mesi, compreso tra ottobre 2016 e aprile 2017. La settimana scelta è quella compresa tra il 23 febbraio e il 01 marzo del 2017, utile a restituire con evidenza e all'interno dello stesso cronotopo un grande evento, un montaggio, spettacoli e la variazione dello spazio pubblico. La legenda delle attività non si discosta troppo da quella usata dal planning ma ha voluto separare le attività a temporalità strutturale e programmata in cui le attività possono essere suddivise in fisse (quando trovano collocazione costante in un determinato spazio-tempo) e mobili (quando sono scisse da una delle componenti spazio-tempo),
Non potendo imprimere il video nella versione cartacea della tesi si riportano alcuni estratti ragionati, e posti a confronto con gli stessi intervalli temporali della settimana compresa tra il 20 e il 27 febbraio 2017.



SETTIMANA 1
27 MARZO 2017
02 APRILE 2017

SETTIMANA 2
20 FEBBRAIO 2017
27 FEBBRAIO 2017

LEGENDA

FUNZIONI FISSE — FUNZIONI TEMPORANEE

SPAZIO PUBBLICO	SERVIZI E ATTIVITA' DI PROSSIMITA'	COMMERCIO
superfici e sale accessibili	LeCinq Maison des Petits	Negozi Ristoranti Bar
	la Chinoiserie Maison des Petits Petit Chantier Lire au 104	Mercato Bio

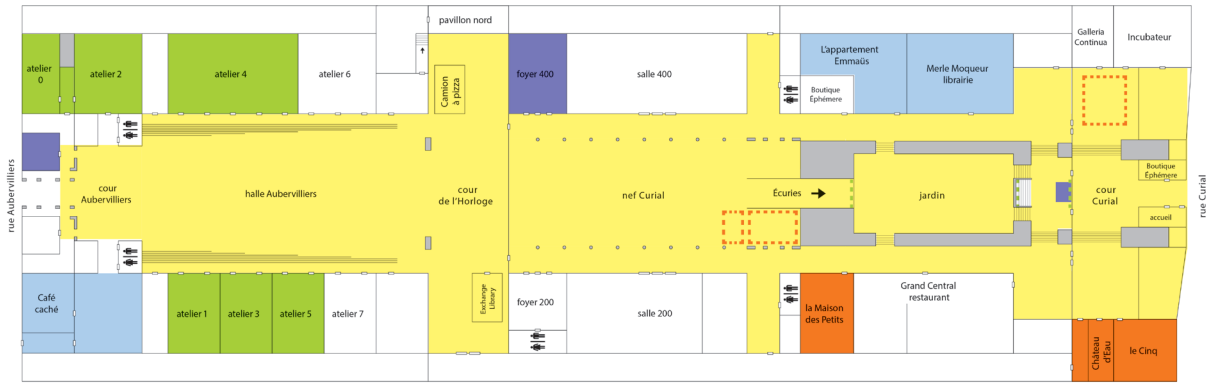
LOCAZIONE	ATTIVITA' ARTISTICHE	PRODUZIONE
Eventi Saloni Showroom	Spettacoli Esposizioni	Arte Innovazione Sviluppo
Saloni Eventi privati	Opere d'arte Installazioni	Opere d'arte Prodotti Start-up

LOGISTICA

Biglietteria
Uffici
Sicurezza

Montaggio/smontaggio

SETTIMANA 1

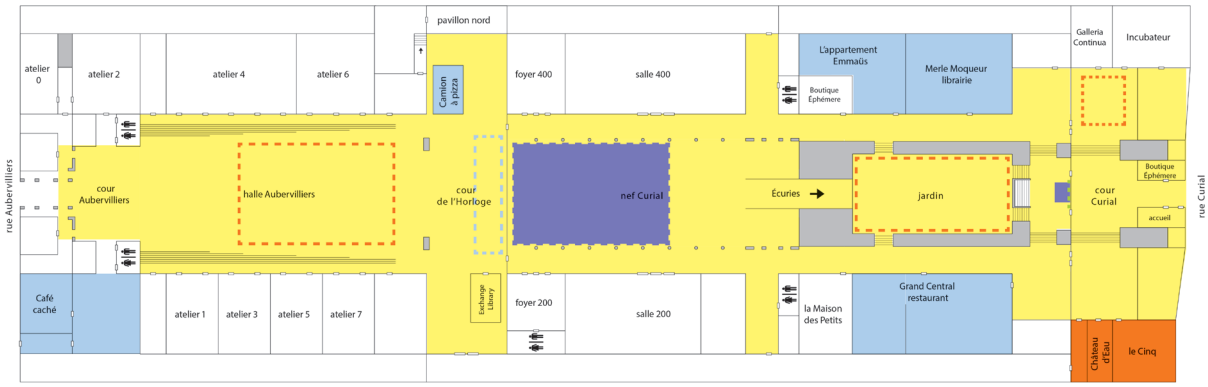


spazio pubblico | servizi di prossimità | commercio | commercializzazione | arte e cultura | produzione | logistica

LUN MAR **MER** GIO VEN SAB DOM

00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 00

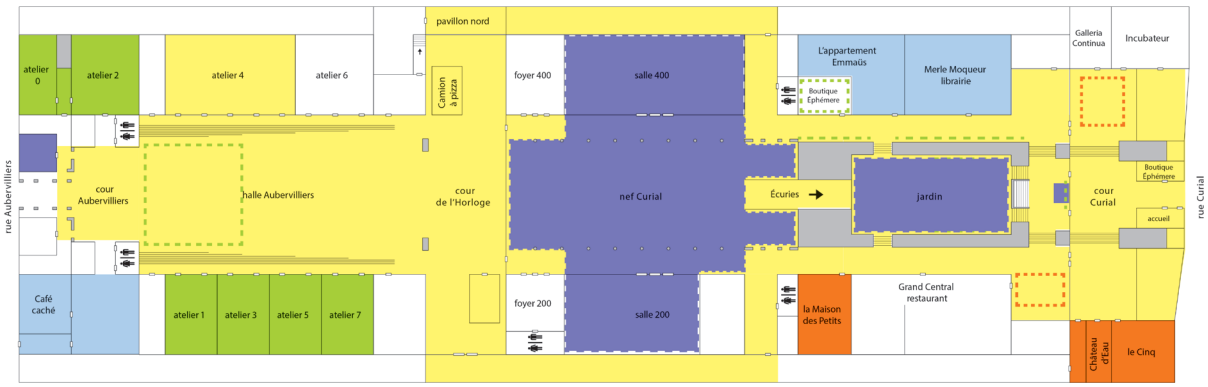
SETTIMANA 1



spazio pubblico | servizi di prossimità | commercio | commercializzazione | arte e cultura | produzione | logistica

LUN MAR MER GIO VEN SAB DOM

00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 00

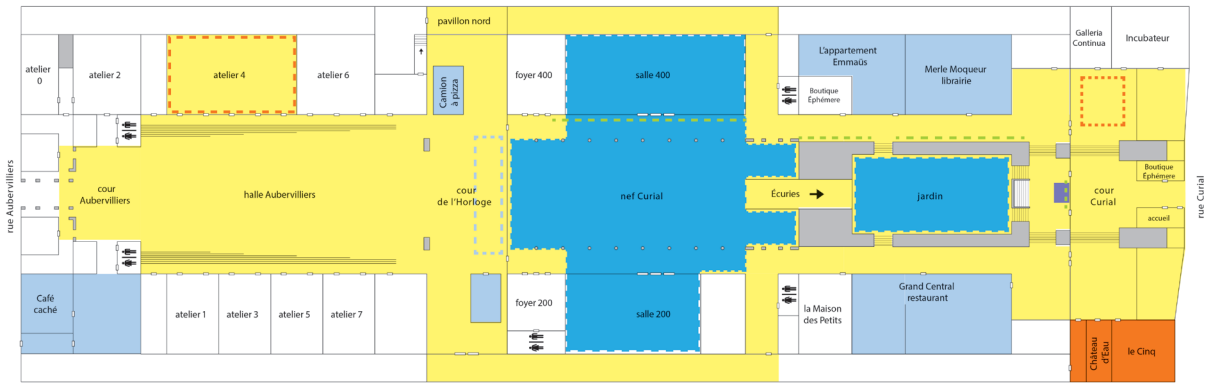


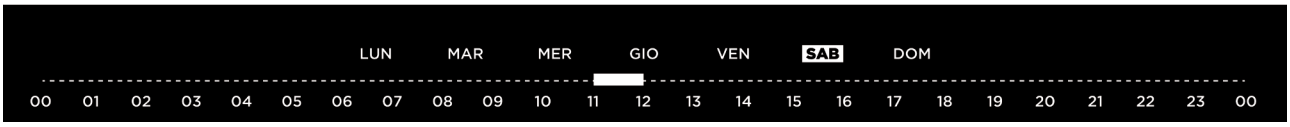
spazio pubblico | servizi di prossimità | commercio | commercializzazione | arte e cultura | produzione | logistica

LUN MAR **MER** GIO VEN SAB DOM

00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 00

JOB
DATING
PLATEAU CENTRAL
VILLAGE DES STARTUPS
Oracle


pavillon nord
atelier 0
atelier 2
atelier 4
atelier 6
Camion à pizza
foyer 400
salle 400
L'appartement Emmaüs
Boutique Éphémère
Merle Moqueur librairie
Galleria Continua
Incubateur
rue Aubervilliers
cour Aubervilliers
halle Aubervilliers
cour de l'Horloge
nef Curial
Écuries
jardin
cour Curial
Boutique Éphémère
accueil
rue Curial
Café caché
atelier 1
atelier 3
atelier 5
atelier 7
foyer 200
salle 200
la Maison des Petits
Grand Central restaurant
Château d'Eau
le Cinq


spazio pubblico
servizi di prossimità
commercio
commercializzazione
arte e cultura
produzione
logistica

LUN MAR MER GIO VEN SAB DOM
00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 00

“si cercano le soluzioni per ottimizzare gli spazi in modo da ottenere il massimo, e la programmazione avanza al tempo stesso delle commercializzazione e della sponsorizzazione. è un tetris e qualche volta può accadere che qualcuno dica che non ci sia più spazio per la biglietteria...”

Jean Bourbon

“È una ginnastica dello spazio per superare i limiti e ottenere uno sviluppo urbano che si nutre di tutte le scale perché può esserci anche un conflitto tra gli usi o tra gli eventi e la continua ginnastica richiede anche di comprendere i mestieri reciproci.”

Valerie Senghor

6.2

SPAZI, TEMPI, USI

Grazie alle situazioni composite semplici abbiamo potuto constatare come le azioni si sviluppano nello spazio e nel tempo in modo spontaneo, articolando configurazioni tali da garantire la coabitazione mediante delle regole determinatesi in loco tra i soggetti presenti e co-agenti e in relazione alla norma dispiegata dall'istituto. Il passaggio successivo con cui è stata illustrata la rappresentazione cronotopica del programma nello spazio-tempo, ci permette di fare una riflessione sull'insufficienza del binomio spazio-tempo, a cui diventa indispensabile associare la dimensione degli usi. Indispensabile per la variabilità dei tipi di uso, della natura degli stessi e pertanto della complessità delle interazioni che hanno nella localizzazione spazio-temporale. Pertanto il Centquatre risulta essere un incubatore e un generatore di usi, ci sofferemo a seguire su cosa significa incubare usi diversi e soprattutto quali le criticità dal punto di vista architettonico emergono.
Gli usi rimandano ad una dimensione dinamica alla quale collaborano differenti elementi tra cui: la rete di attori agenti sull'edificio, l'ingombro e le attività o funzioni siano esse evenemenziali, temporanee o permanenti. Il principale nodo critico emerso dall'etnografia e che tiene insieme le caratteristiche architettoniche dello spazio e la pratica che se ne fa, è la gestione della coabitazione tra attività e usi. In particolare la compatibilità situazionale tra gli elementi aggregati nella stessa sezione spazio-temporale è il nodo critico principale L'obiettivo che si pone la direzione è quella di disporre e dispiegare le attività sul piano dello spazio e del tempo affinchè possa coabitare senza che siano in conflitto tra di loro, a seguire vedremo cosa vuol dire compatibilità e conflitti tra usi.

6.2.1

Variabilità del programma e configurazioni 'quasi infinite'

La mobilità degli oggetti, il loro posizionamento dello spazio è espressione dell'uso che se ne fa o che se ne è fatto, e nell'osservare l'interezza è possibile comprendere il funzionamento dell'intero spazio, infatti gli arredi occupano difficilmente il centro delle aree del Jardin, della nef Curial o della Halle Aubervillier perché chiaramente lo spazio centrale è lo spazio delle pratiche artistiche. Il bordo invece è pieno di arredi perché usati anche per poter assistere comodamente allo spettacolo, così che la superficie centrale si rivela essere un luogo di lavoro a tutti gli effetti per gli artisti di strada. Lo stesso fenomeno si può osservare alla scala degli usi e dell'edificio perché gli elementi con cui si realizzano allestimenti ed esposizioni al termine dell'evento ritrovano posto nei locali di deposito, dimostrando come lo spazio centrale sia il luogo di coabitazione principale tra gli usi.
Questo rimanda all'approccio scenografico nell'allestimento continuo di attività negli spazi per garantire lo svolgimento in compresenza nello stesso tempo, aumentando la variabilità del programma. La ricchezza del programma mette in luce come a determinare il Centquatre come incubatore di usi, sia la varietà del registro di spazi, tempi e usi di cui l'istituto dispone. Le tre dimensioni sono ugualmente determinanti, e riprendendo la

struttura di spazi + tempi + contenuti (estetici), possiamo sostituire quest'ultima nel suo carattere fisico e spaziale considerandone solo gli usi intesi come attività che prevedono un ingombro, un allestimento, degli utenti, ecc. La triade individuata e descritta nella variabilità delle sue componenti, va ad aggiungere un asse alla teoria della Time Geography, infatti riportiamo lo schema che mettendo in relazione spazio e tempo mostra un percorso individuale come una media tra predisposizioni e precondizioni, che andrebbe riformulato considerando che le precondizioni sono proprio gli usi distribuiti su un asse. Lo schema vuole essere esemplificativo per restituire l'idea di come la vita del Centquatre possa essere considerata un fenomeno collettivo la cui complessità è approssimabile a quella che si riscontra a livello urbano. Se nelle città le pratiche si sono moltiplicate, lo stesso fenomeno di proliferazione si osserva su scala minore negli usi all'interno di edifici. Pertanto anche il comportamento complesso di un edificio richiede il trattamento statistico, e lo schema presentato in questo paragrafo vuole sottolineare un avanzamento concettuale, sarà poi nel paragrafo successivo espresso in termini matematici precisi. Il Centquatre dimostra di essere il caso studio appropriato in quanto 'incubatore di usi' che agiscono mediante un nucleo forte (il programma), in grado di organizzare gli usi in configurazioni dinamiche su una linea spazio-temporale. La variabilità delle componenti è data dalla possibilità del cambio di stato della stessa nello spazio e nel tempo. La figura riportata è un esploso in cui sull'asse verticale sono localizzati gli usi e il loro posizionamento nello spazio nell'arco di una giornata. Questo grafico permette di vedere come la temporalizzazione degli usi sia un criterio per mantenere una compatibilità tra i tipi, e pertanto ne mostra il cambio di stato. È possibile che all'interno di una stessa giornata si alternino configurazioni diverse tra loro, la varietà principale è possibile però osservarla andando nell'osservazione in dettaglio del planning in un arco di tempo lungo. Dallo studio di sei mesi di planning di cui si riporta un esemplificativo estratto giornaliero per tutto il mese di marzo 2017 (vedi figura), e con il quale si restituisce un campione possibile delle configurazioni dell'edificio.
Il Centquatre-Paris è in grado di allocare un numero di configurazioni possibili 'quasi infinite'. Questo è il modo in cui il direttore José-Manuel Goncalves è solito dire, e significa che il programma è il risultato della combinazione tra le loro attività proprie e altre attività che

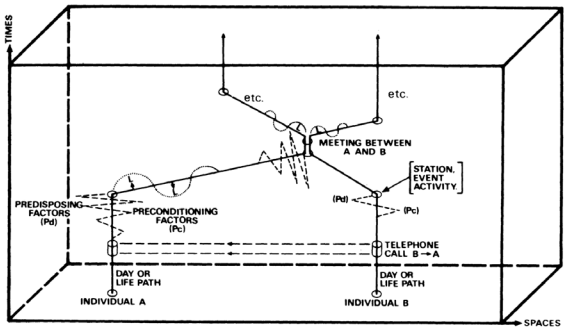
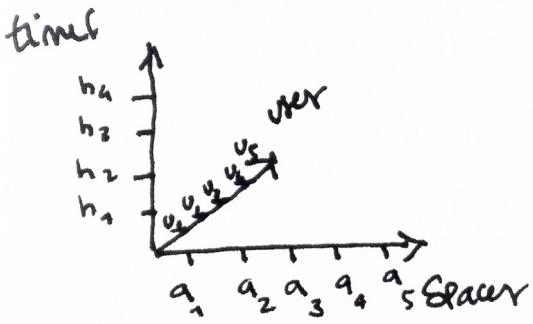
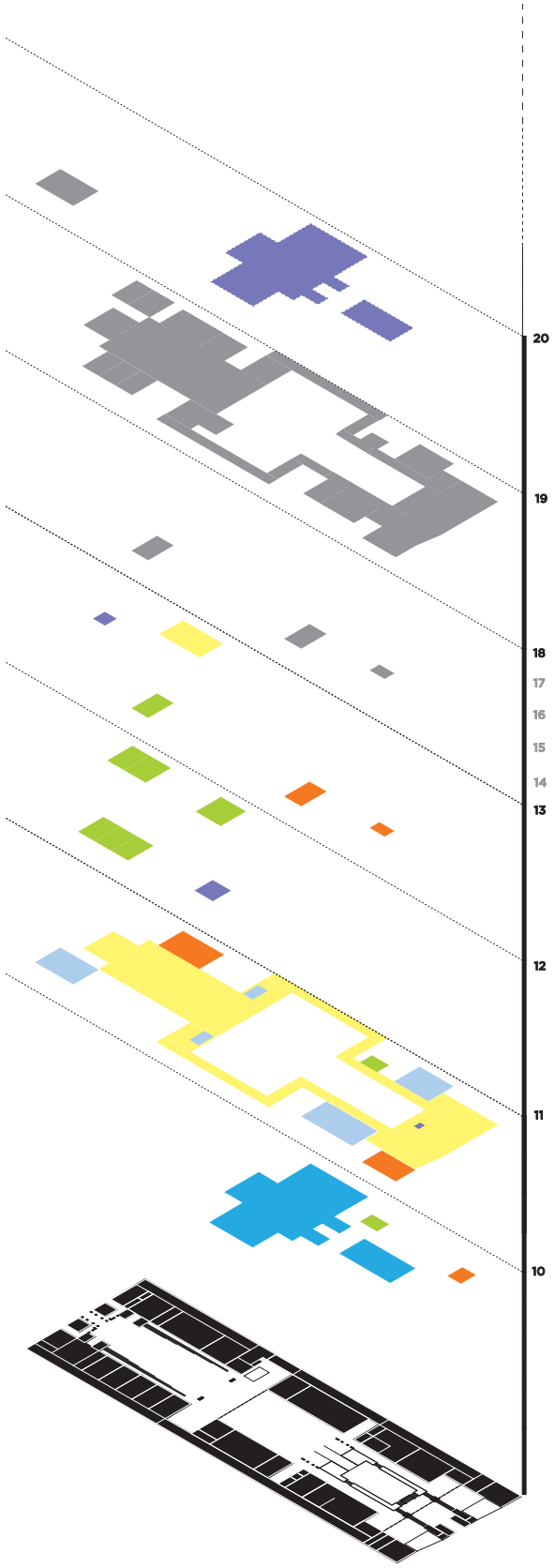
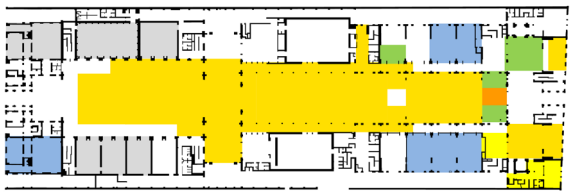
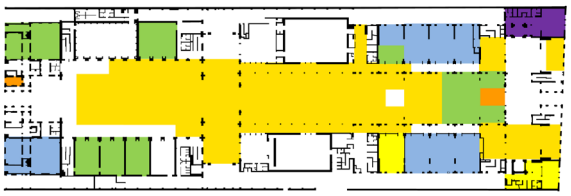
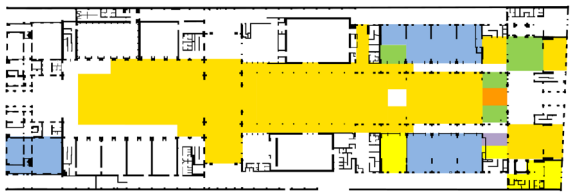


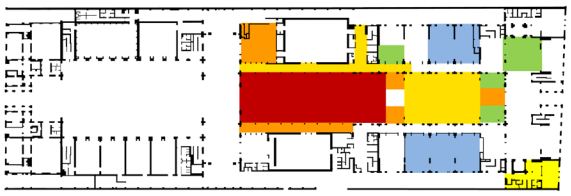
FIGURE 1. Scheme to show derived individual path as an 'averaging' among predispositions and preconditions

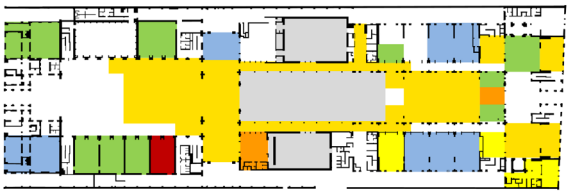
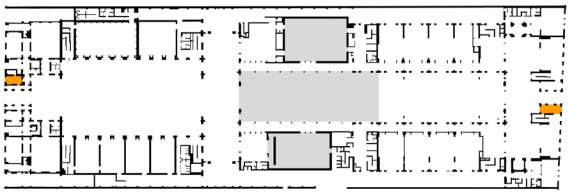


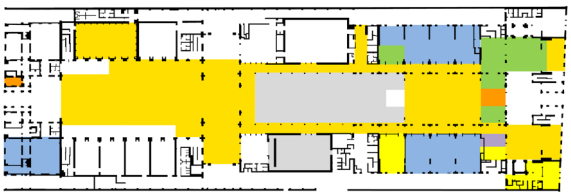
non conoscono in anticipo.
Andando in profondità nella descrizione della relazione tra usi e spazi, a partire dalle schede planning, raffinate per la restituzione cronotopica, sono stati estrapolati 12 tipi di attività divisi in 3 famiglie principali; 39.000 mq parzialmente partizionati e parzialmente liberi; temporalità diversa significa che le attività sono occasionali, ricorrenti o permanenti.
Questo è il motivo per cui ogni configurazione può essere unica, e dipende sempre dal modello immanente di attività che la direzione deve combinare nel programma, ed è per questo che è molto dinamica e perché cambia continuamente e per questo ogni la configurazione ha una diversa capacità di attrarre pubblico diverso, tra 5000 e 15000 persone al giorno.
Grazie alla sua area di ingombro di 15.900 mq e al programma di architettura, la direzione è in grado di organizzare diversi tipi di configurazione spaziale adattandosi alla configurazione di ciascun utilizzo.
Solo con queste poche informazioni, puoi immaginare il numero 'quasi infinito' di configurazioni possibili, e che è stato calcolato considerando 67 ambiti spaziali possibili.
Il rapporto tra aree e tipi di uso di per sé restituisce un numero molto elevato, che necessita un calcolo matematico sofisticato.

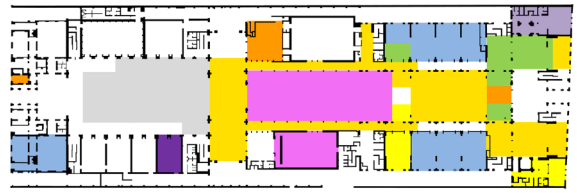
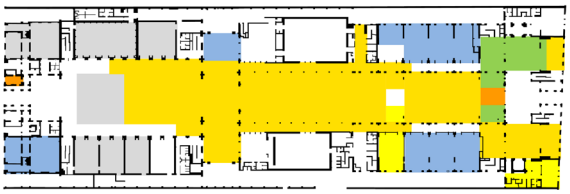


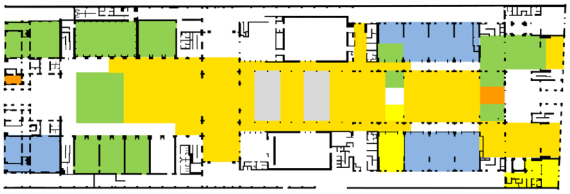




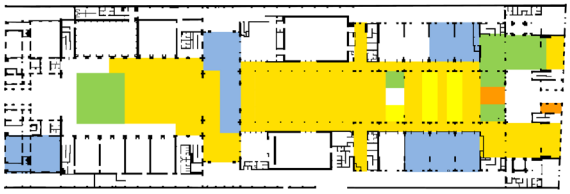


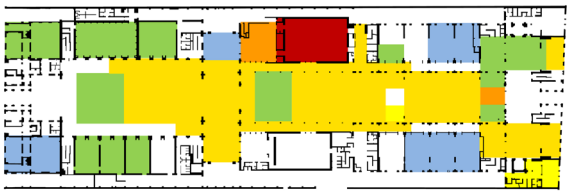
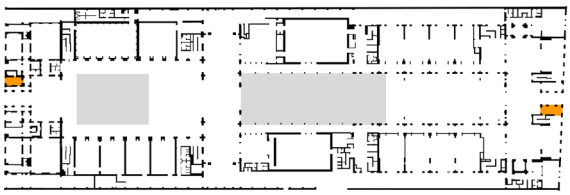
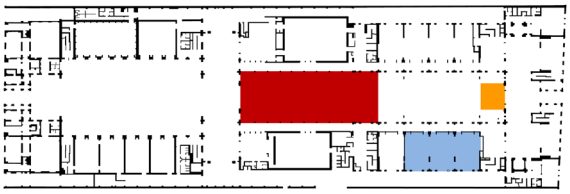
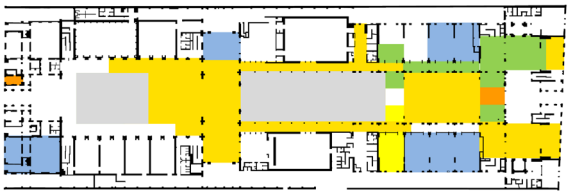
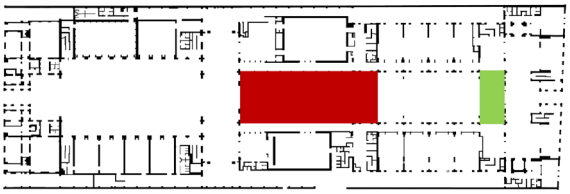
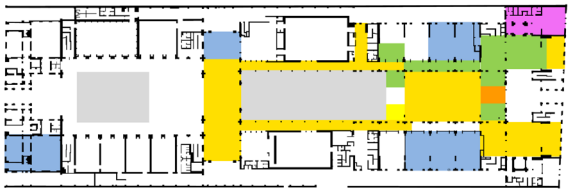
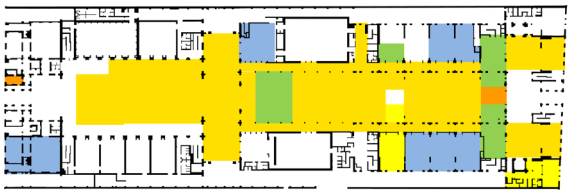









N
(numero di usi)

K
(numero di spazi)

POSSIBILI CONFIGURAZIONI

$N^K =$

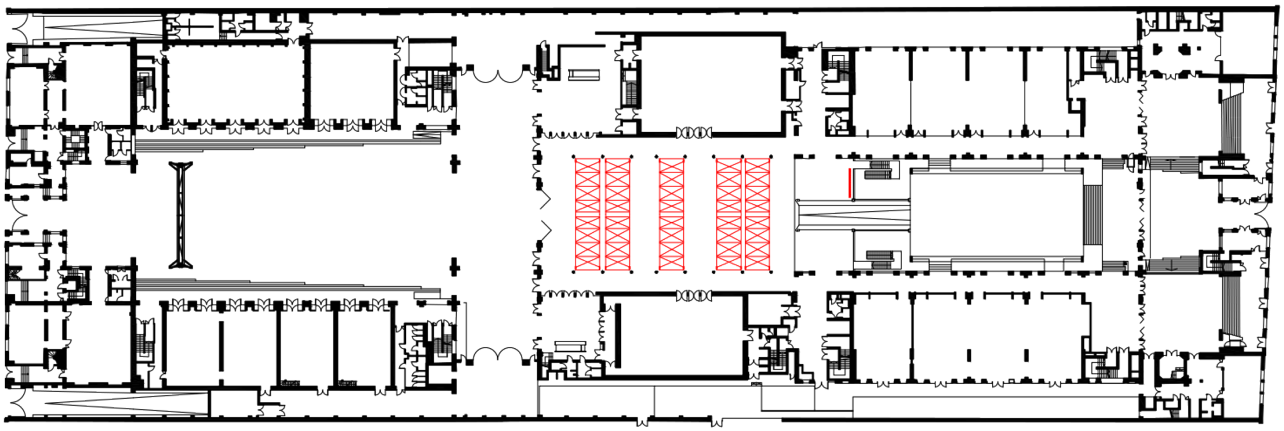
2019033155799164
4606495998397332
4467492312698573 1
4294923910575597 3
419

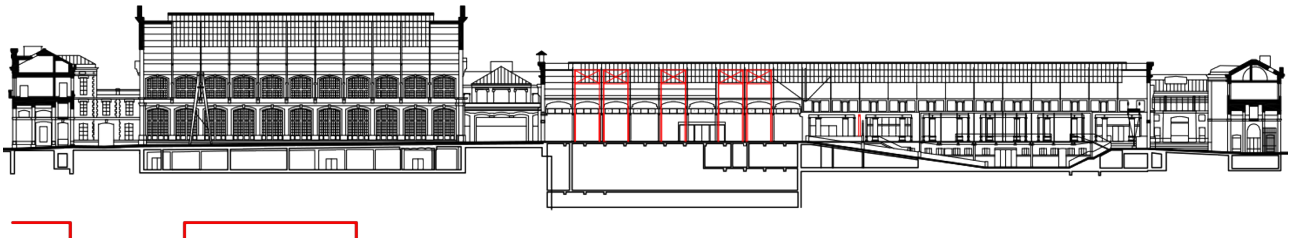
6.2.2— —
Elementi di criticità

A questo punto è opportuno e doveroso portare alla luce le problematiche riscontrate nella gestione di un edificio a uso misto. Le criticità si ritrovano nella determinazione e messa in opera delle possibili configurazioni, all'interno delle quali gli elementi coinvolti devono poter interagire in forma di compatibilità tra gli usi dispiegati nel tempo e nello spazio, e nella fattibilità concreta della messa in opera delle stesse in termini fisici e giuridico-normativi.
La compatibilità è il principale nodo critico con cui si confronta la capacità organizzativa degli usi nel planning, che nello specifico fa riferimento all'allestimento delle singole attività previste e che nel loro insieme devono poter dialogare sia nei tempi di montaggio e smontaggio della scenografia stessa, sia in corso di svolgimento dell'attività. Pertanto gli spazi devono essere allestiti, e nell'insieme le attività collocate non devono generare un conflitto fisico o un attrito etico tra le stesse. Nel primo caso la componente fisica riguarda sia l'ingombro delle attività nell'edificio in rapporto al tipo di spazio necessario per svolgere l'azione, alla mobilitazione dei flussi di persone e oggetti, e all'emissione acustica dell'evento. Se i primi due punti sono facilmente comprensibile, il caso della compatibilità acustica risulta una componente importante perché quella sonora è uno dei limiti risultati principali nella coabitazione di attività diverse in un ambiente unico, per quanto parzializzato. Nel caso della compatibilità etica invece ciò che viene osservato è che la presenza di un evento non debba interrompere lo svolgimento degli altri che siano programmati o spontanei. Questa dimensione rimanda più che altro alla coabitazione tra la dimensione dello spazio 'a carattere' pubblico ed eventi esterni ospitati,

il conflitto nasce dalla differente natura delle parti. Anche in precedenza è stato espresso come il pubblico e il privato possano trovarsi ad essere in tensione tra di loro rischiando di sgretolare la dimensione di urbanità generata nel Centquatre.
La sfida è maggiore proprio perché siamo in un contenitore di attività ibride in cui la componente artistica e quella pubblico-privata provocano difficoltà costanti nella messa a sistema tra le parti.
Un'altra fonte di criticità è data dall'eredità dell'architettura e delle scelte progettuali con cui la direzione si trova a dover fronteggiare sia in termini fisico-architettonici che giuridico-normativi.
Dal punto di vista architettonico i limiti riguardano sia l'uso misto e dinamico di un edificio industriale dell'800 in cui la presenza di strutture metalliche, sottoposte a vincolo patrimoniale, introducono un rischio perché inadeguate al rispetto della normativa per la sicurezza antincendio. La mancata resistenza al fuoco ha un riscontro diretto con i percorsi di evacuazione che ad oggi risultano insufficienti per il numero di persone che frequentano il luogo e che vengono calcolate in tempo reale all'ingresso.
Oltre agli elementi metallici l'architettura ottocentesca presenta materiali duri con cui l'uso artistico-culturale si scontra perché amplifica un forte discomfort acustico amplificato dalla presenza di diverse sorgenti sonore. La problematica acustica risulta un limite anche nel progetto di riconversione, a cui si associano anche scelte impiantistiche inadeguate.
In determinate circostanze i livelli acustici prodotti dal Centquatre generano delle vibrazioni che si ripercuotono sugli edifici residenziali circostanti portando alla luce una problematica di acustica ambientale.
Le configurazioni all'interno dell'edificio, in quanto insieme composito di elementi diversi, richiedono la possibilità di gestione fine degli spazi. Questo ha portato la seconda direzione a svolgere dei lavori di interevento sull'area centrale della nef Curial in cui ha inserito un doppio colonnato al fine di poter sorreggere delle americane con cui poter allestire lo spazio centrale, proprio quello in cui si svolge il maggior numero di eventi privati. Inoltre proprio perché il tipo di uso previsto è costantemente variabile, si richiede la regolazione specifica di tutti gli ambienti in termini di igrometria, temperatura, ventilazione e acustica.
Al contrario il progetto impiantistico è stato concepito, al pari di quello di un centro commerciale, per macro zone di riscaldamento e ventilazione. Questo pone gravi problemi nella gestione diretta degli spazi che vedono limitata la possibilità di adeguare le caratteristiche tecniche agli usi che ricevono.
Sul piano giuridico-normativo, il Centquatre in attività deve poter garantire il rispetto delle norme (acustica, antincendio, sicurezza, ecc) per ogni singola configurazione. Al momento di riconversione dell'edificio si espresse un tentativo di controllo su questo piano della macchina complessa, infatti furono introdotti e furono concordati con le istituzioni una serie di scenari d'uso. Con il progetto iniziale infatti vennero stabiliti 20 diversi scenari d'uso possibili con cui venivano associati usi specifici agli spazi, disciplinandoli nelle specifiche tecniche la stessa associazione inserita nel chaier des charges e vincolandola di conseguenza con gli uffici tecnici.
La direzione Goncalves ha verificato l'inadeguatezza di questa struttura giuridico-normativa perché non esistono scenari d'uso in quanto gli spazi vengono usati in modo agerarchico, concependo ogni spazio come disponibile per ogni genere di attività. Questa profonda flessibilità va in contrasto con la concezione iniziale di uso alternato e ingabbiato con gli uffici dei 20 scenari, che negli ultimi 10 anni non si sono mai rivelati utili perché mai nessuna configurazione reale è rientrata

in uno degli scenari ipotizzati. Questo slittamento tra scenari ipotizzati e reale uso rende il Centquatre mai conforme alle norme, per cui la direzione tecnica devo effettuare una procedura con la quale richiede l'approvazione agli uffici per ogni evento in programma e in cui vengono legittimate le configurazioni in termini normativi e di sicurezza. Ciò però comporta per la direzione tecnica a dover lavorare in forte dialogo con l'ufficio tecnico comunale, al quale presenta circa 100 procedure al mese, comportando un dispendio di lavoro e di tempo per poter garantire la regolarità del servizio.
Altro limite normativo di concezione è che lo spazio 'a carattere' pubblico, in quanto concepito esclusivamente come una strada, è registrato come spazio per la circolazione e non come spazio occupato, come al contrario si ritrova ad essere.





“Flessibilità, reversibilità e porosità, e dentro/fuori, ovvero che il limite del 104 potesse ampliarsi, che in occasione di un evento esterno potesse estendersi dall’esterno verso l’interno. [...] Come facciamo con la circolazione, quando qualcuno sta provando si ferma tutto o si continua a circolare? Ma come facciamo a lasciare aperto se c’è qualcuno che sta facendo le sue prove nella strada? Se dobbiamo allestire un salone chiudiamo la strada o continuiamo ad allestire il salone e il resto continua a svolgersi tutto intorno?”

Ricardo Basualdo

6.3

LO SPAZIO ELASTICO DEL CENTQUATRE-PARIS

6.3.1

Principi architettonici

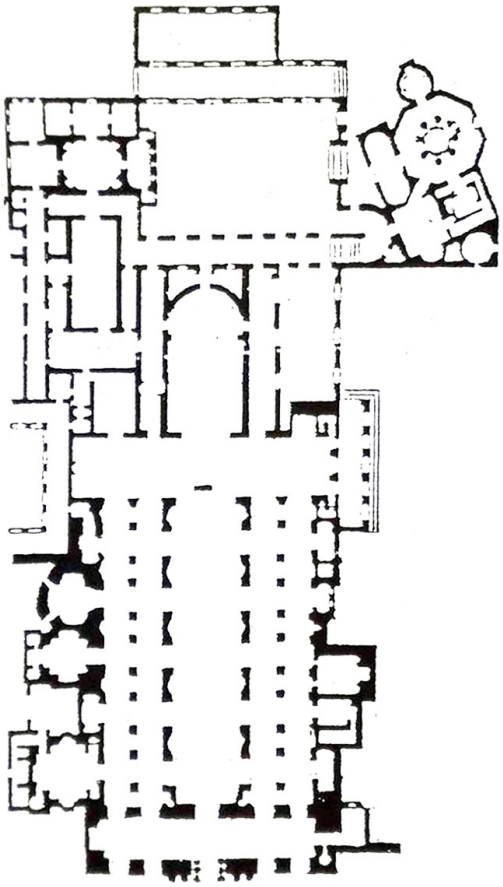
Dalle testimonianze dei membri della direzione, dei dipendenti e degli utenti, sotto le diverse e possibili forme, e a seguito di quanto appreso dallo stesso lieu de vie durante l’etnografia, è possibile parlare di ‘ginnastica’ dello spazio provocato dallo sforzo d’uso imposto dal programma. Oltre al lavoro prezioso della direzione, vanno riconosciute e messe in luce le caratteristiche architettoniche e spaziali capaci di attribuire all’edificio la ‘capacità elastica’ con cui l’architettura asseconda e accompagna la complessità del programma e delle attività possibili cui viene sottoposto il Centquatre.
Uno ‘spazio elastico’ in cui si ritrovano in primo luogo dei principi architettonici a cui seguono delle caratteristiche tali da determinarne il funzionamento nei modi in cui abbiamo descritto possibili.
In primo luogo l’approccio dell’architettura generalista con cui gli stessi architetti si definiscono, attribuendo al progetto la capacità di poter essere nella risposta e non di rispondere ad un programma funzionale definito a priori. Inoltre l’approccio generalista consente rispondere ad esigenze variegate

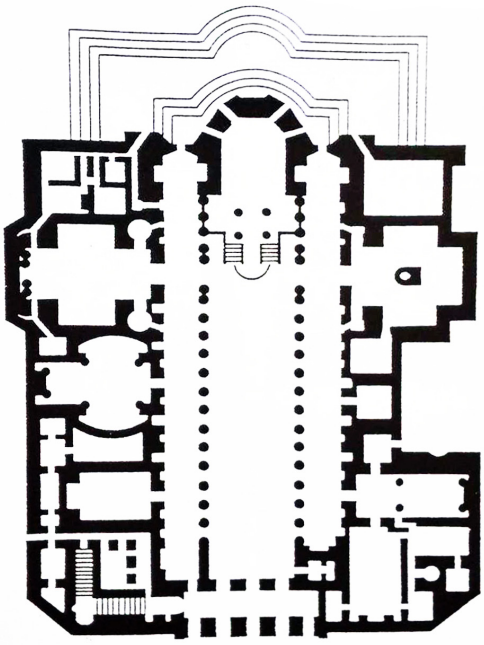
della città, non essendo un complesso di spazi pensati per una funzione prestabilita, bensì un'articolazione di spazi 'a geometrie variabili' che diventano ambiti spaziali differenti tra loro per superficie e volume, questo principio rimanda all'incrementalismo di Lucien Kroll, per cui una granulometria spaziale in cui si ritrova un ambiente minimo in cui lavorare alla scrivania, l'ambiente intermedio in cui montare un concerto, fino al volume proprio dello spazio pubblico urbano. Ciò garantisce la variabilità estrema di attività tale da poter accogliere nello stesso momento, e in momenti diversi in fasi diverse di lavoro, diversi soggetti amplificandone l'intensità di attività in corso d'opera.
In questa granulometria fine di varietà di spazi è bene osservare il rapporto agerarchico (o per meglio accomunarlo all'intero sistema sarebbe pertinente parlare di eterarchia) tra gli stessi, e che si manifesta in maniera evidente non avendo alcuna gerarchia ma al contrario garantendo una forma di equivalenza tra le parti.
La mancanta gerarchia si riscontra tra pieni e vuoti, tra i due principali accessi, e tra spazi serviti e spazi serventi, in cui lo spazio di collegamento diventa esso stesso spazio abitato e vive in stretta sinergia con gli spazi in cui si svolgono le attività e le funzioni dell'istituto.
Un'altra caratteristica tra gli spazi è la loro porosità garantita dall'articolazione spaziale che prevede: un sistema di circolazione doppio con cui è separata la circolazione pubblica da quella di servizio; un sistema di accessi plurale che prevede due accessi dalle strade principali e un accesso laterale in coproprietà per l'accesso dei mezzi pesanti, un sistema di connessione capillare che garantisce la porosità tra tutti gli ambienti rendendo fluida la circolazione e la mobilitazione di oggetti e persone. La porosità più evidente, come ripetuto in altri punti della ricerca, è quella tra città ed edificio grazie al volume centrale che, in quanto spazio traversante di relazione, è lo spazio che accoglie gli eventi in compresenza e in cui si riversano gli utenti.
In ultimo va richiamato il 'suolo libero', volumi privi di arredi fissi ma predisposti per poter essere allestiti per ogni occasione proprio come una scenografia teatrale, e al pari di essa l'edificio-teatro permette l'evoluzione dinamica degli spazi. La libertà è ottenuta grazie all'orizzontalità e alla continuità del suolo liscio su cui gli elementi di arredo sono mobili e leggeri proprio al fine di garanire la continuità fisica e spaziale tra le parti. Il suolo diventa così il vero elemento di arredo unico dell'edificio, la principale seduta e il principale supporto su cui gli elementi di arredo secondari vengono usati, spostati, montati e smontati al fine di allestire situazioni e attività. Questi elementi di arredo secondari hanno il carattere temporaneo proprio degli eventi degli spazi pubblici urbani (concerti, festival ecc) che delle opere provvisionali proprie dei cantieri, questa dimensione di cantiere temporaneo diviene il carattere estetico di molti elementi di arredo e di comunicazione del 104.
Il binomio spazio libero e arredi mobili è ciò che abilita architettonicamente lo spazio 'a carattere' pubblico.

6.3.2— —
Articolazione spaziale

A questo punto è opportuno analizzare il progetto architettonico dal punto di vista morfo-tipologico al fine di far emergere le componenti dell'articolazione spaziale con cui si traducono i principi architettonici sopra esposti in elasticità.
Iniziamo dal tipo, la cui breve disamina tenta di esprimere le 'variazioni dell'identità' (Martì Arìs,) che ha subito l'edificio. I documenti e gli archivi consultati parlano dell'edificio originario del Servizio Municipale delle Pompe Funebri come eredità delle grandi stazioni

ottocentesche, ed è sicuramente tale per quel che riguarda tecniche costruttive e materiali utilizzati. Ma l'impianto architettonico va oltre quello delle stazioni, avvicinandosi più a quello di una basilica di cui si riconosce lo sviluppo longitudinale; la suddivisione in navate, in cui si ritrova una spazialità dalla generosa volumetria; vani laterali e transetti trasversali.
Tale carattere tipologico resta un'osservazione dell'autore, parzialmente confermate dalla storia progettuale dell'autore che lo vede autore di due istituti religiosi, ma che ci permette di sviluppare alcune riflessioni sul rapporto allo spazio pubblico interno.
Procedendo su questo inquadramento, possiamo porre a confronto l'impianto del Centquatre con quello della Basilica di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore di Roma, constatando come vi sia la stessa organizzazione spaziale e la stessa porosità urbana e architettonica.
L'intervento di riabilitazione a centro socio-artistico-culturale è dichiaratamente ispirato all'intervento del Centre Pompidou del '77, riprendiamo le parole dell'autre dell'intervento:





"C'è un edificio a cui dobbiamo molto rispetto alla riflessione sulla vita dell'edificio, ed è il Beaubourg. Perché Beaubourg ha la stessa generosità e lo stesso militantismo, e per la mia generazione quell'edificio era incredibile, negli anni '80 Parigi era una città in enorme fermento e Beaubourg era aperto a tutto il mondo. Oggi non è più la stessa cosa, prima c'era una pluralità una mescola di usi, c'erano i clochard che

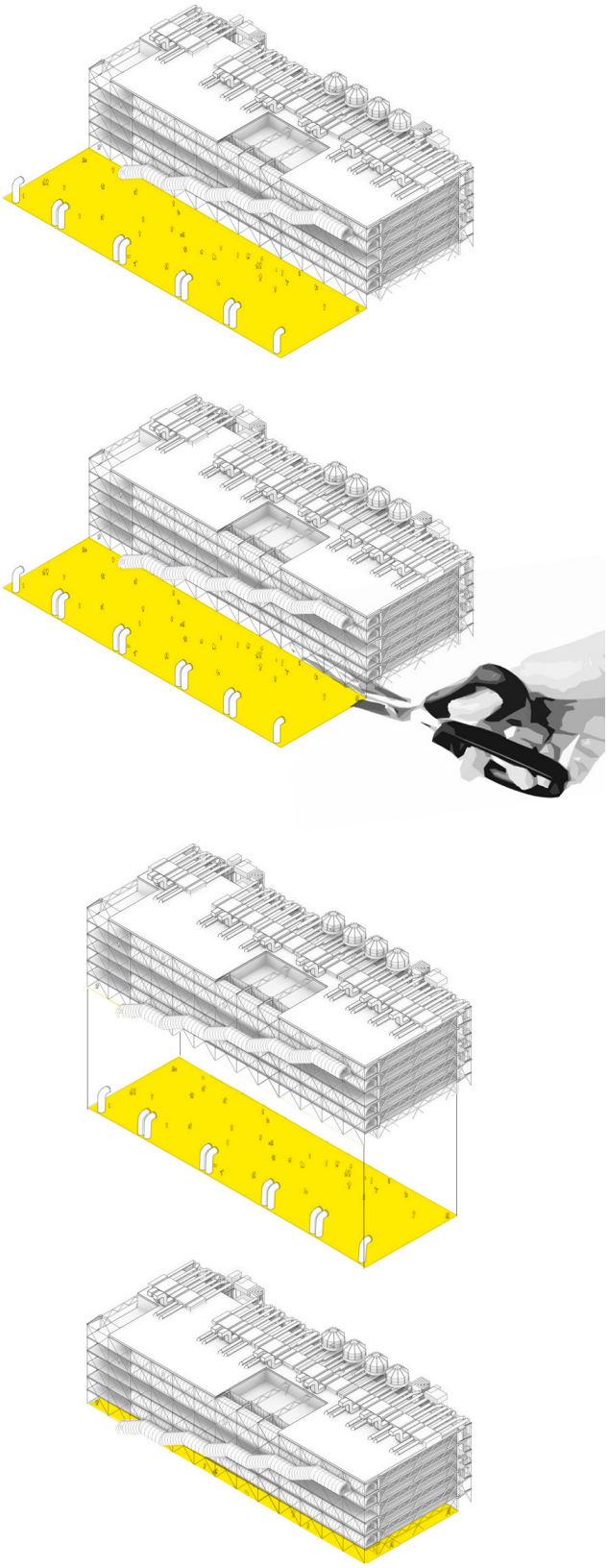
entravano dentro, c'era chi andava in biblioteca si metteva a terra ad ascoltare la musica, c'era un enorme mescolanza di persone. [...] Come per il 104 anche nel Beaubourg la logica è di fare delle superfici più grandi possibili, metto gli impianti tecnici su un lato, libero dalla presenza dei pilastri e le circolazioni sono poste sul lato. Quindi finalmente la radicalità dell'intervento dell'architettura è raggiunta ed ha resistito...

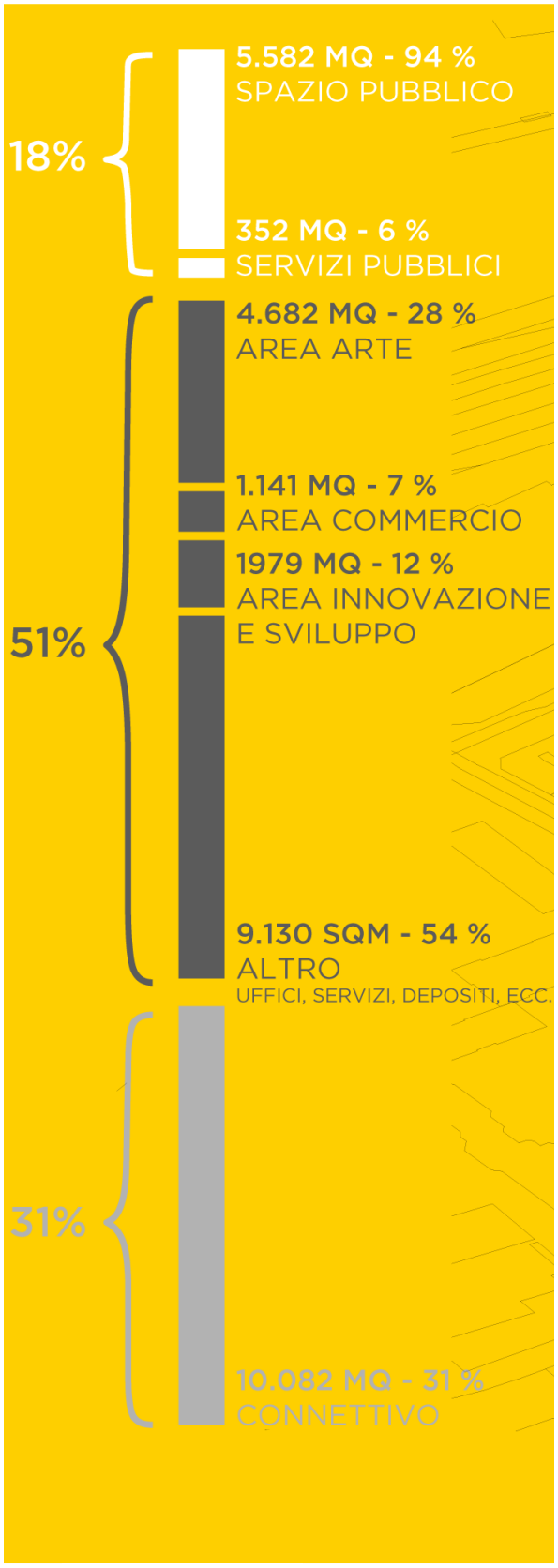
Atelier Novembre, Intervista del 04/02/2017

Il riferimento al Centre Pompidou, nella capacità di generare spazio pubblico è legato alla porosità tra esterno e interno, la stessa riscontrata nel Centquatre. L'intervento quindi non fa altro che radicalizzare i connettivi, e articolare gli ambienti nel rispetto della sequenza degli spazi aperti coperti, aperti scoperti, chiusi, ecc.
Quindi, nonostante la variazione subita il tipo mantiene un carattere morfologico chiaro, e che il processo di riconversione mette maggiormente in luce, ovvero una tripartizione degli spazi in cui troviamo lo 'spazio pubblico' in cui rientrano gli spazi a vocazione urbana, le superfici di connettivo orizzontale e verticale, e infine le aree dedicate alle attività.

Per meglio comprendere la rilevanza e l'interdipendenza tra i tre elementi è stata eseguita un'analisi delle superfici, come riportano i grafici in figura. L'edificio è stato inizialmente considerato nella sua estensione completa, eccezione fatta per il livello -2 ad uso di parcheggio e il livello +2 esclusivo degli edifici di testa, le cui superfici non incidono in modo significativo ai fini delle osservazioni qui esposta.
Dall'analisi delle superfici si può osservare che nel complesso le superfici si distribuiscono nelle seguenti percentuali per componente:
18% di area pubblica, ovvero il vuoto dedicato a spazio pubblico e le aree di servizi pubblici;
51% di aree articolate a geometria variabile, suddivise per settore artistico (28%), commer-

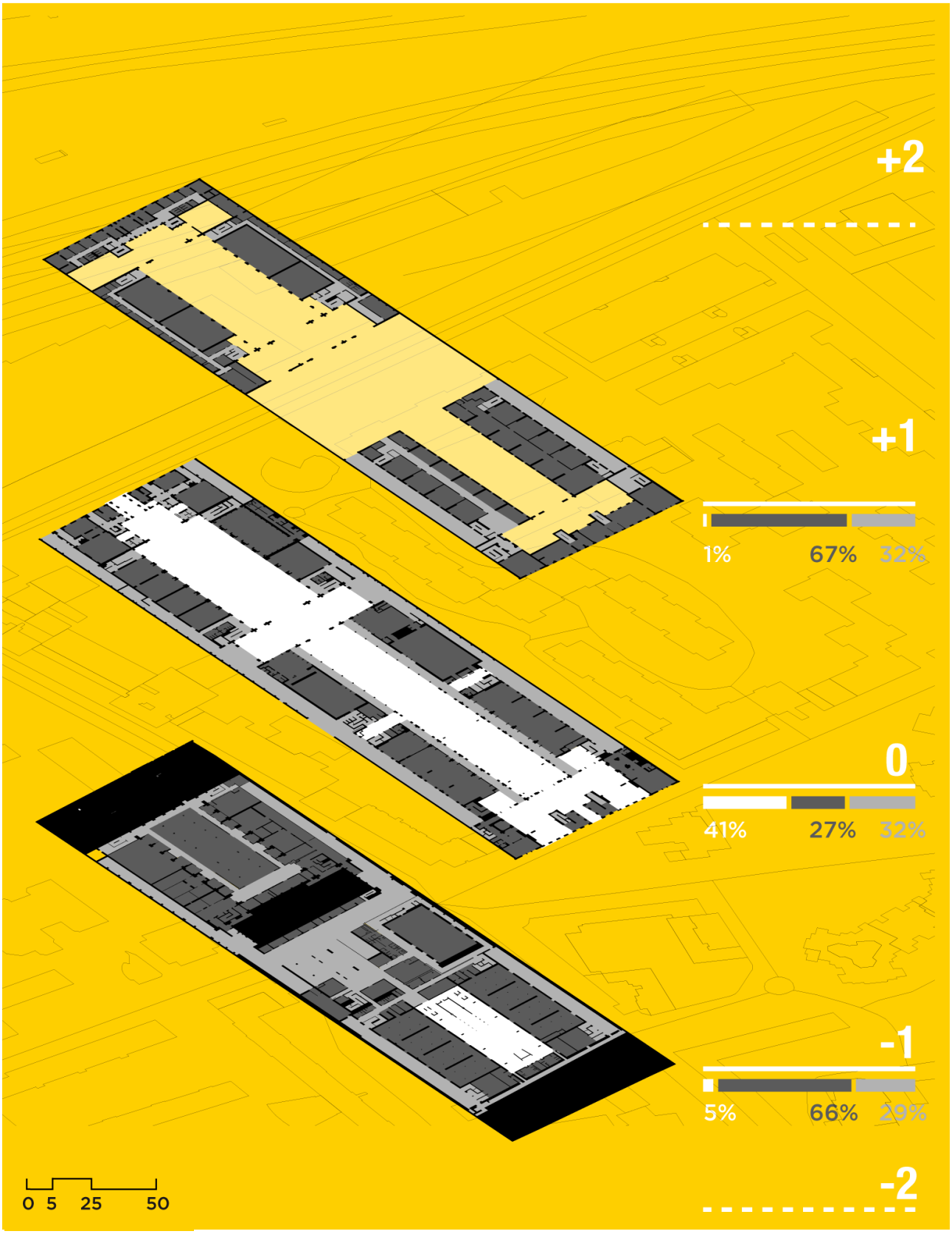
ciale (7%), sviluppo e innovazione (12%), altro (54% comprensivi di uffici, servizi, depositi, ecc.); infine il 31% è la superficie di connettivo (15% verticale e 85% orizzontale).
Da questo confronto si mette in luce l'importanza del connettivo in termini proporzionali alle altre superfici, si può anche notare come la stessa quantità si mantiene pressoché invariata su tutti e tre i livelli, attribuendo alla circolazione un protagonismo importante nella morfologia architettonica dell'edificio, la stessa come andremo a vedere a breve che supporta le varianti in uso.
Dal confronto tra i tre livelli emerge come era ovvio il protagonismo del piano terra, su cui è stato fatto un approfondimento mirato proprio per la rilevante presenza dello spazio pubblico, della relazione che in particolare a questo piano si determina con il connettivo orizzontale e infine per come la componente di aree specifiche appaia annegata tra le prime due.
Dal focus analitico si nota come lo spazio pubblico rappresenti il 41% della superficie, rispetto al 27% delle aree dedicate e il 32% del connettivo. Ma se come accade di frequente il connettivo tende ad essere usato come spazio pubblico e viceversa, possiamo considerare che a spazio pubblico è riservato il 73% della superficie del piano terra. Sarebbe inoltre interessante fare un calcolo sul rapporto percentuale tra superficie continua e discontinua delle partizioni verticali, dalle planimetrie emerge visivamente che questo rapporto sia in favore della parte vuota fattore che accompagna e supporta la porosità e la capillarità nell'edificio mettendo in comunicazione diretta ed eterogerarchica gli ambienti tra di loro.
Al di là dei numeri, ritorniamo a fare delle riflessioni sul carattere morfologico che emerge dalla distribuzione di tali superfici.



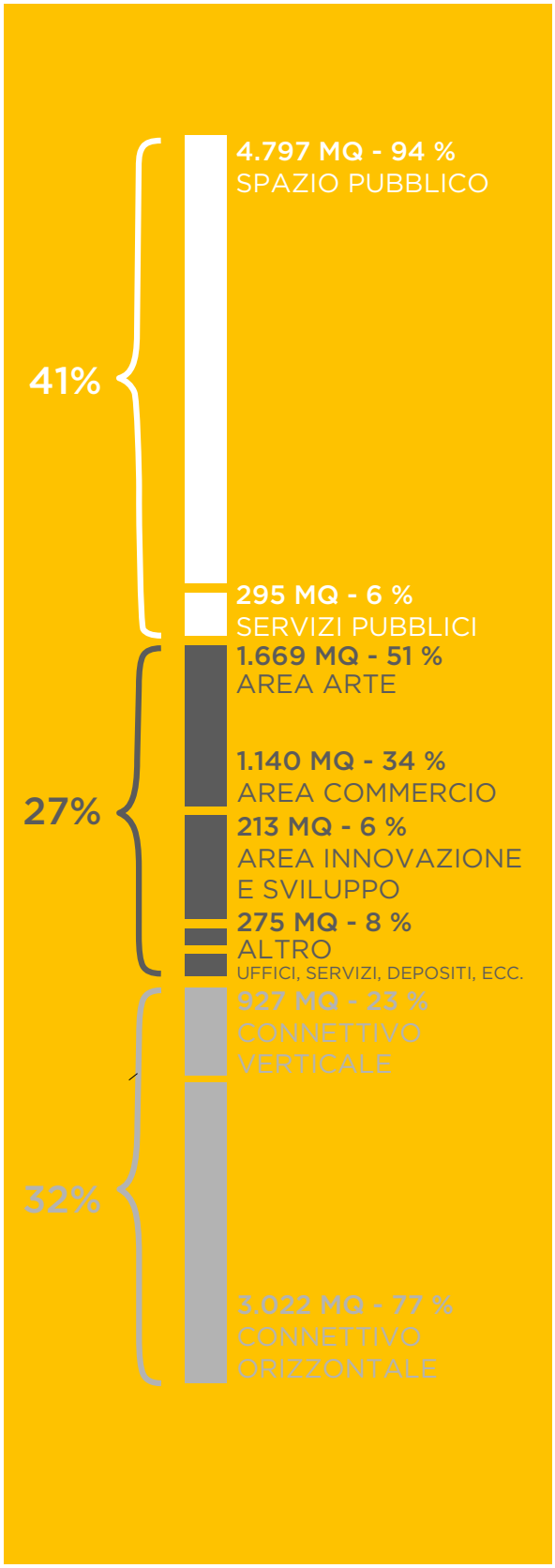


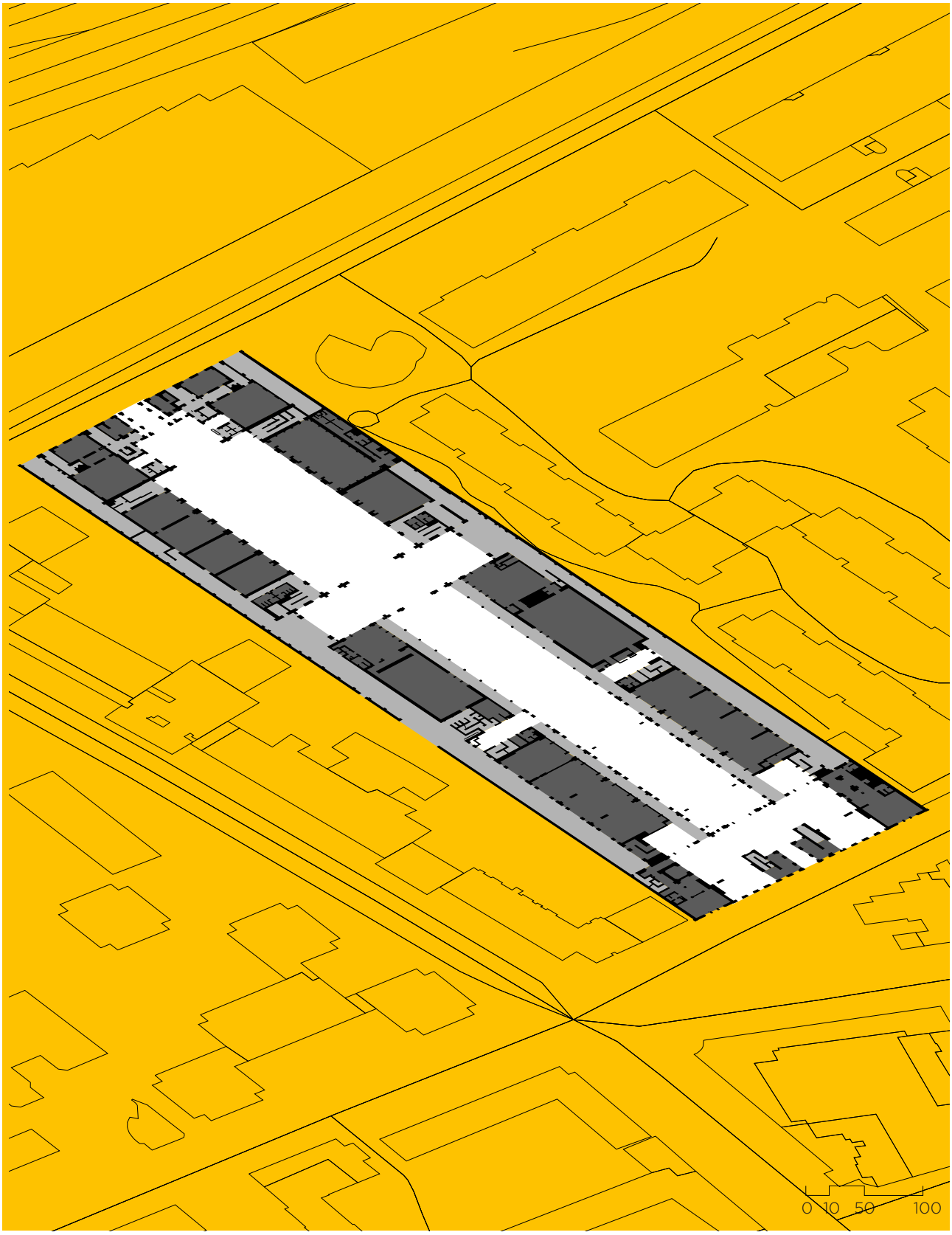
6.3.3— —
La capacità elastica

La componente traversante dell'edificio e la doppia circolazione consente di variare percorsi, abilitando o disattivando accessi e uscite per specifica attività, o per insieme di attività offrendo la possibilità di considerare l'edificio per settori che possono essere gestiti in modo indipendente o specifico ma integrato. La distribuzione architettonica con cui generosamente viene destinato il 30% della superficie a connettivo è la principale ragione per cui si può alternare e variare il set delle circolazioni separando e direzionando i flussi adeguandoli alle circostanze specifiche presenti in ogni singola configurazione.
Dall'analisi dei dati del planning sul periodo compreso tra ottobre 2016 e marzo 2017, sono state estrapolate alcune giornate significative corrispondenti a delle articolazioni spaziali espressive della capacità di alternare le circolazioni.
Gli accessi sono incrementali, a partire dai portici e dalle cancellate realizzate, queste possono essere aperte nella loro totalità in occasioni di manifestazioni in cui è prevista un'alta affluenza. A seguire, e come esposto nelle figure, la circolazione viene interrotta prevalentemente nella nef Curial, spazio in cui vengono accolti gli eventi esterni. Le varianti della circolazione descritte in figura restituiscono il piano terra, ma vanno tenute in considerazione anche i livelli -1 per i tratti delle cour Anglais del settore delle écuries, e al livello +1 nel settore halle Haubervilliers. I percorsi considerati nell'interezza dei tre livelli offrono la possibilità di variare la circolazione permettendone la funzionalità pur isolando parti dell'edificio.
Dagli stessi giorni significativi, e a partire dalle osservazioni fatte sulla circolazione, è stato possibile mettere in luce la variabilità nel

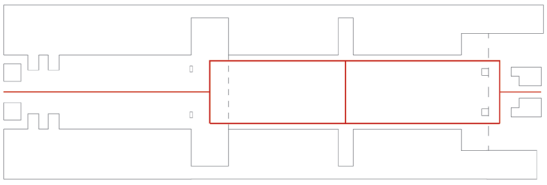

+2
+1
1%
67%
32%
0
41%
27%
32%
-1
5%
66%
29%
-2
0 5 25 50

rapporto tra spazio pubblico e spazio privato: sintetizziamo così un binomio che tiene da un lato lo spazio a carattere pubblico perché gratuitamente accessibile a cui associamo lo spazio di circolazione in quanto a volte coincidono; per spazio privato intendiamo tutte le aree la cui accessibilità è ridotta, limitata o impedita. La lettura degli schemi emersi permette di leggere il comportamento delle due parti in rapporto tra di loro, mettendo in luce come lo spazio pubblico si svuota e si comprime, facendolo fluire nelle circolazioni laterali solitamente di servizio e, grazie alla porosità tra ambienti, si espande all'interno delle aree interne dedicate come ateliers e sale da spettacolo.
Le varianti presentate consentono di osservare come i profili e le soglie tra spazio pubblico e privato si modificano a seconda della configurazione programmata, lasciando che lo spazio mostri e dimostri una continuità fluida e liscia tra le parti, questionando il concetto di soglia che detiene la dimensione spaziale di limite tra ciò che è accessibile e ciò che non lo è, ma dato il carattere situazionale delle configurazioni e degli elementi interagenti che mettono a sistema, la soglia ha anche un carattere etico ed economico. Tutto l'equilibrio del funzionamento del Centquatre come incubatore di usi in un lieu de vie passa per la gestione del rapporto fragile tra spazio-tempo-uso pubblico, privato e dell'istituto stesso. Questo rapporto si spazializza proprio nella soglia che circoscrive lo spazio pubblico in relazione a quelle private e viceversa, sulla base delle scelte gestionali di privilegiare, preservare o tutelare un aspetto piuttosto che un altro.
Con questo chiarimento riportato, ma restando sul piano spaziale, la variazione del rapporto pubblico-privato si può comprendere il ritmo e le abitudini con cui lo spazio viene fatto reagire allo sforzo d'uso (configurazioni), e da queste osservazioni si può rappresentare

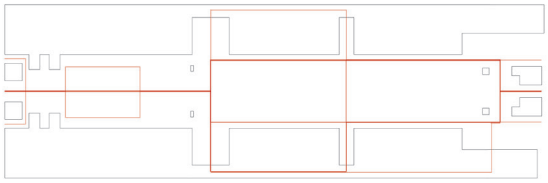



0 10 50 100

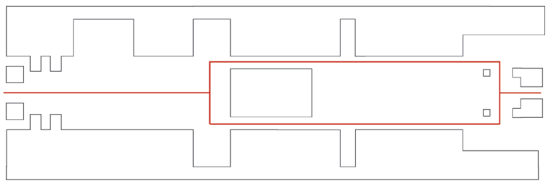
simbolicamente una porzione minima e una massima di spazio pubblico.
Nonostante la configurazione reali, questo ultimo schema è rappresentativo della capacità minima di spazio pubblico, che per esperienza sul campo sappiamo poter essere anche inferiore come ad esempio in occasione di eventi serali/notturni che vede aperta solo una porzione dell'edificio. La capacità massima di spazio pubblico al contrario non è stata esperita direttamente, perché molto rara e per nulla sostenibile sul piano economico, ma è possibile che si verifichi in situazioni in cui l'istituto venga utilizzato per un evento tipo



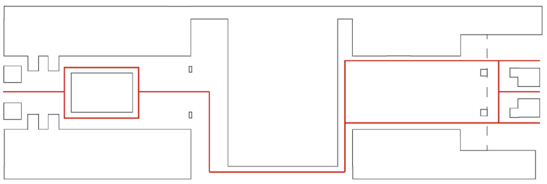
CIRCOLAZIONE DI BASE



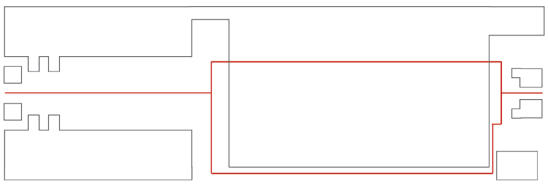
CIRCOLAZIONE MASSIMA



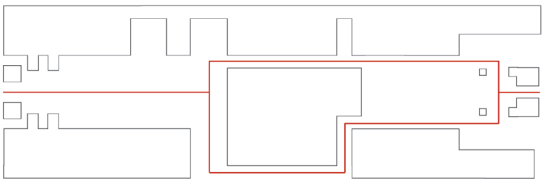
271117



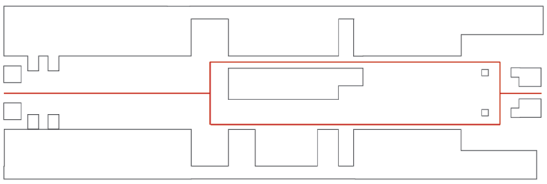
220917



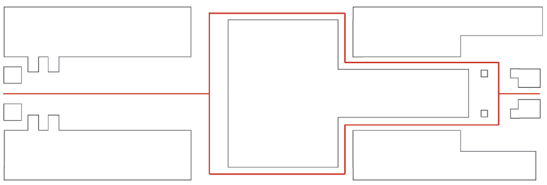
021217



081017

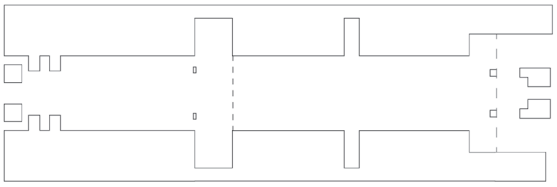


031217



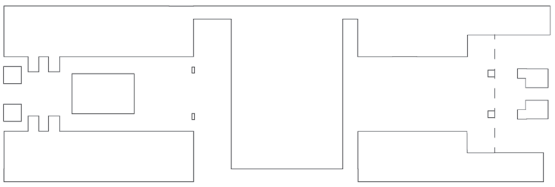
131017

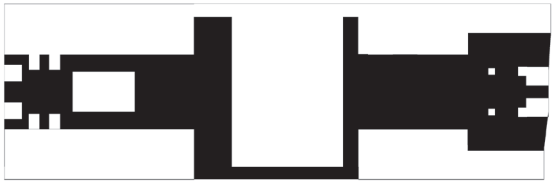
VARIANTI



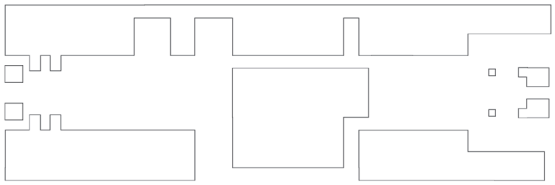
CONFIGURAZIONE DI BASE

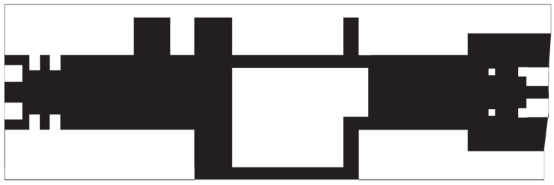
come ad esempio 'inaugurazione' o sede della 'notte bianca'.
L'elasticità della soglia permette, al variare del limite, un aumento o una riduzione di una serie di altri fattori: il numero di personale coinvolto, che aumenta all'aumentare del numero di persone attratte dalle attività presenti e dall'estensione della superficie destinata a pubblico; la superficie occupata da commercializzazioni, all'aumento dello spazio pubblico si riduce la superficie occupata da eventi privati riducendo gli introiti economici l'exploitation a fini economici dello spazio; e così via.
Sarebbe interessante poter attribuire ad entrambi i casi estremi (capacità minima e massima) un valore di tipo economico e culturale insieme, con cui mettere in rapporto la quantità di superficie destinata a spazio pubblico, la quantità di superficie destinata a spazio commerciale o artistico, e l'incasso economico per eventi o biglietti mostre, l'affluenza delle persone, l'ambiance generata, ecc.
Pertanto possiamo riconoscere come la soglia tra connettivo, spazio pubblico, spazio dedicato è sfumata perché in base alle pratiche situate e alle configurazioni dell'uso una articolazione spaziale e geometrica vede una porosità graduale che, tracciando una linea ideale a mò di sezione trasversale , si incontrano progressivamente diversi gradi di porosità da quella impercettibile che confonde percorsi



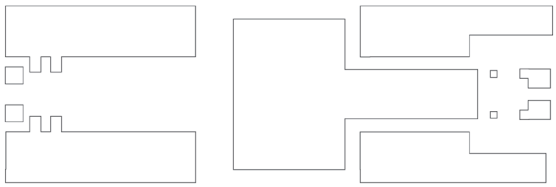


220917

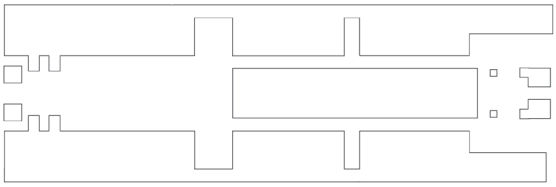


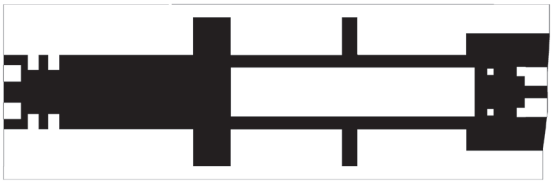


081017

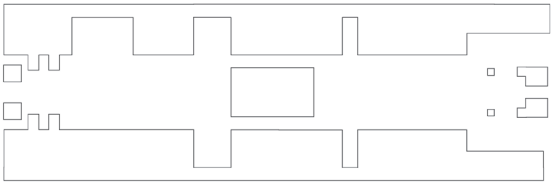


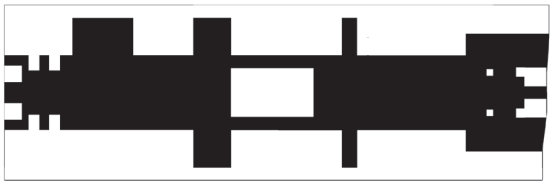
131017



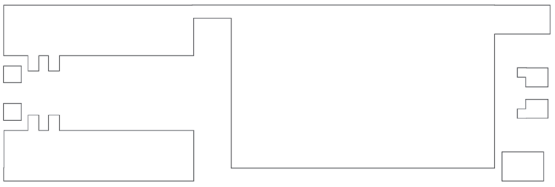


181017

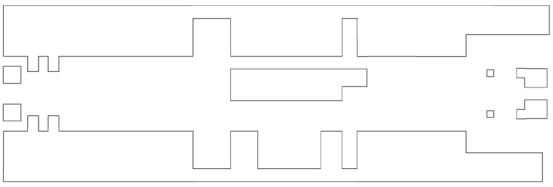


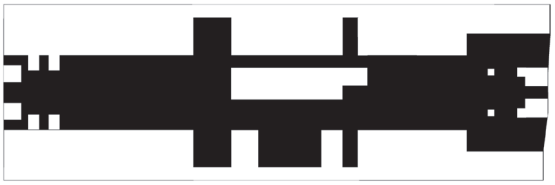


271117



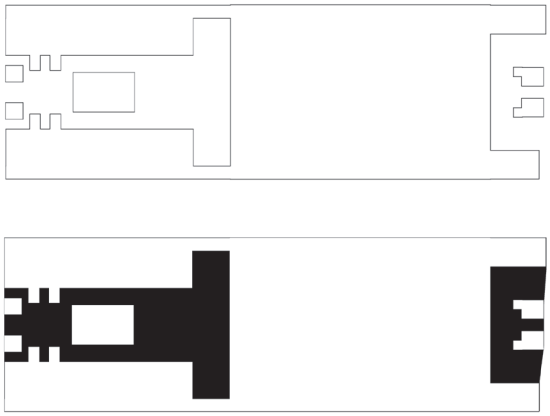
021217



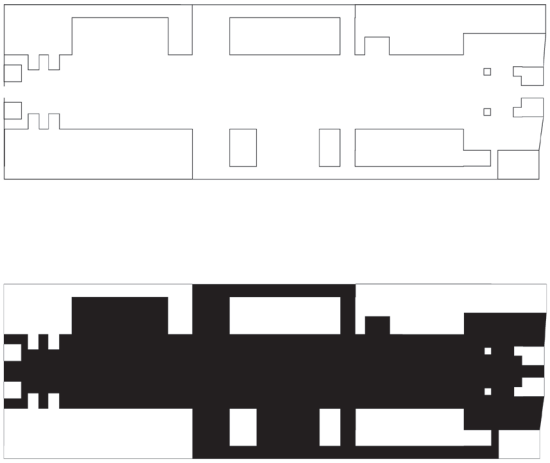


031217

LA CAPACITA' ELASTICA

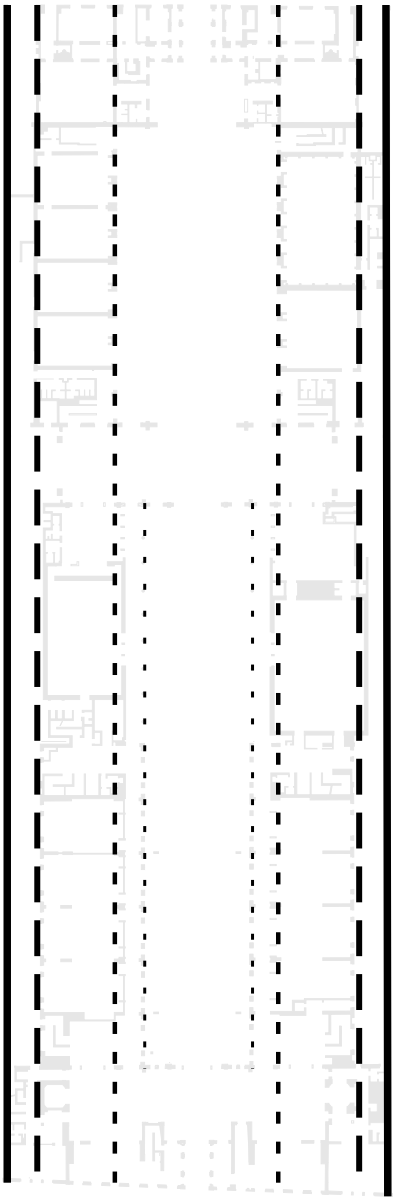


CAPACITA' MINIMA DI SPAZIO PUBBLICO



CAPACITA' MASSIMA DI SPAZIO PUBBLICO

e spazio pubblico, a quella estrema di limite invalicabile.
Questa componente permette l'utilizzo ager-archico, o forse sarebbe più proprio parlare di utilizzo eterogerarchico, tra le componenti pubblico-privato, mettendo in luce un rapporto tra spazio servito e spazio servente, dove si ritrovano ad essere in rapporto di equivalenza annullando la gerarchia tra le parti e lasciando una permeabilità tra le forme di occupazione dei due diversi tipi di spazio.



“

Perché ci siamo impegnati in questo progetto?
È una maniera di portare più lontano nella scala metropolitana il nostro sguardo sul modo in cui l’arte e la cultura possono supportare lo sviluppo di un territorio; è un modo per supportare la creazione in un modo alternativo. Questo è un programma di commesse che sono passate a degli artisti e, attraverso le azioni della società del Grand Paris, noi possiamo dare degli impulsi alla creazione di nuove opere e la commessa va agli artisti. In questo modo si favorisce la diffusione delle loro opere, in una forma itinerante o perenne, come nei casi delle stazioni dove si trovano artisti a volte ben noti e a volte della scena emergente, ma l’obiettivo di questo programma è davvero rivelare il talento, la creatività della giovane scena in tutti gli ambiti della metropoli.

L’incarico è evidentemente artistico, ma anche economico e turistico di questo programma, così da far irradiare la metropoli a partire dall’arte e dalla cultura. E per noi c’è anche un obiettivo di innovazione, che mettiamo un pò ovunque in questo programma come nel processo di commande, innovazione nel rapporto tra i promotori che sono tutti quelli che orbitano intorno alla Società del Grand Paris, la Società del Grand Paris stessa e il mondo dell’arte; innovazione negli esiti, affiancando in questo programma di azione culturale e artistica, imprenditori e artisti.

Quindi questo è un grande mercato e cantiere sul quale stiamo lavorando, ci sarà una conferenza stampa il prossimo martedì mattina dove JM presenterà gli atti della programmazione per il 2017-22, a seguito di un primo anno che per noi è stato di prototipaggio del metodo che abbiamo sviluppato e provato per tutto lo scorso anno. Lo stesso che ha portato alla produzione e alla redazione di un evento che c’è stato lo scorso giugno a Clamart, sul sito di cantiere della futura prima stazione e che, in una giornata che ha riuni-

to più di 7000 persone, e dove noi abbiamo portato un programma completamente pluridisciplinare che ha associato concerti, opere d'arte che resteranno iscritte sul territorio. Inoltre abbiamo lanciato il programma di lavori con cui iniziare a presentare le azioni di tipo artistico e culturale, e con cui iniziare a parlare ai primi utenti di queste stazioni, che poi sono gli abitanti intorno alle stazioni nonché parigini, e anche alle istituzioni perché c'era una forte presenza della Metropole du Grand Paris. Quindi abbiamo sperimentato le competenze su questo primo evento, abbiamo raffinato il metodo per poi annunciarne la distribuzione alla scala della rete, e nel tempo le differenti trame della programmazione.

Questo è un soggetto per noi che è chiaramente molto importante, questa competenza del 104 interessa in un contesto che è così fertile, e favorisce l'intervento di operatori al fianco dei promotori. Sapete che la città di Parigi ha un pò rivoluzionato presso i promotori la maniera di pensare lo spazio pubblico attraverso il concorso Reinventer Paris, che è stato seguito da Reiventer la Seine e Reinventer La Metropole du Grand Paris. Quindi l'obiettivo è di attivare gli attori dell'immobiliare, quindi promotori e investitori, a lavorare e pensare 'autrement' la città, affidandosi a competenze che non hanno, e formando dei raggruppamenti con architetti, urbanisti operatori culturali, collettivi a volte artistici, delle start-up e lavorare in una logica di associazione di competenze molto complementare, al fine di pensare autrement la città e di sviluppare i quartieri. I criteri importanti sono quelli dell'innovazione sociale, di usi e spesso di problematiche energetiche, di trasporto, di mobilità... ecco questo è un soggetto molto importante: come focalizzarsi sugli usi, più che sui gesti architettonici, e tutto questo ha rimesso in discussione il mondo dell'immobiliare e li ha portati a ripensare diversamente il loro modo di lavorare e a interessarsi ad altri attori.

Valerie Senghor

6.4 LABORATORIO DI URBANITÀ

6.4.1 Incubatore di usi

Se la città ha assistito ad un proliferare di pratiche, alcuni edifici come abbiamo dimostrato essere il caso del Centquatre, hanno assistito ad una moltiplicazione degli usi provocando un aumento delle variabili e la necessità di nuove forme di gestione. L'incremento registrato alla scala architettonica, converte questa tipologia di edifici in veri e propri incubatori di usi, e questo punto testimonia l'incremento del grado di complessità, complessità prossima a quella urbana. La moltitudine di usi diversi per attori e utenti differenti richiede che l'edificio sia configurato in modo tale da poter garantire la coabitazione tra le parti. Pertanto, anche alla scala architettonica, vanno associati proliferazione di usi e agency che rendono l'edificio un sistema intelligente. Perché il Sistema risulti efficace la gestione deve essere in grado di disporre gli usi in configurazioni spazio-temporali (programmazione) in cui viene preservata la compatibilità tra le parti
Da come abbiamo avuto modo di constatare, il Centquatre accompagna la manifestazione di un elevato numero di pratiche situazionali in compresenza spazio-tempo grazie ad uno spazio elastico capace di assorbire un elevato sforzo d'uso, manifestato dall'elevato numero di configurazioni possibili. Una varietà tale, unita alla componente dello spazio pubblico e della dimensione dell'edificio, che riproduce le logiche di una città a scala architettonica. Tali manifestazioni non sono altro che il risultato della programmazione, ricercata e popolare al tempo stesso, che fa da collante tra le varie componenti in gioco e 'in presa diretta con il territorio' costituendosi come elemento chiave per costruire un rapporto collaborativo e aperto con un vasto e differenziato pubblico. Un programma aperto, in cui è ricavato uno spazio libero e disponibile all'appropriazione da parte di soggetti fragili ma dotati di un capitale socio-culturale da poter sviluppare. La disponibilità del programma aperto del Centquatre rappresenta una forma di supporto e di accompagnamento con cui favorire l'emergenza dal basso. Il Centquatre è un laboratorio urbano, una piattaforma living lab che tesse Public-Private-People-Partnership (PPPP) attraverso cui ne incuba, e pertanto sperimenta, usi al fine di produrre innovazione e generare risorse di carattere sociale, culturale ed economico. Il laboratorio urbano è una fabbrica che traduce la produzione seriale del prodotto tangibile in una produzione creativa il cui esito è un prodotto culturale e pertanto intangibile.
Questo passaggio stravolge anche i processi di ridistribuzione del prodotto e di come quest'ultimo influenzi o determini la trasformazione urbana.
Ma entriamo nel concreto; nella sezione Lieu à vivre au quotidien sono state presentate alcune forme di sperimentazione di pratiche culturali e prototipi innovativi sviluppati nel e dal Centquatre; e attraverso di essi potremo ricostruire il concatenamento tra il materiale grezzo, la produzione e la distribuzione del prodotto.
Il processo è il seguente: la prima azione è la messa a disposizione per le 'pratiche spontanee' e in particolar modo per le pratiche artistiche emergenti, di uno spazio generoso ed accessibile, animato da un programma culturale e sociale e servito da attività commerciali e di ristorazione. Questo è il primo segnale con cui si predispone una dimensione di complessità

urbana su cui va ad insediarsi una forma di abitare propria dello spazio pubblico, ovvero di soggetti molteplici che però producono una forma di attaccamento, anche emotivo, allo spazio. L'appropriazione e il radicamento delle pratiche spontanee portatrici di forme ed espressioni culturali, artistiche e urbane le più disparate producono un'ambiance specifica del luogo. Viene così prodotta una forma di urbanità, per via dell'alta densità e diversità di soggetti e oggetti nello spazio (compresenza sociale e mix funzionale), un'urbanità però specifica perché affine agli obiettivi dell'istituto e pertanto creativa. In questo spazio a carattere urbano le pratiche sono libere di esprimere la loro arte, qualunque essa sia, e in questo luogo l'istituto stesso offre dei percorsi di emersione specifiche però rispetto agli indirizzi di ricerca che il Centquatre sta sviluppando.
È questo il caso del Laboratoire cultures urbaines et espace public con cui viene offerto un percorso di accompagnamento, sviluppo e sperimentazione in loco di nuove pratiche applicate allo spazio pubblico.
Una volta concluso il processo di produzione, la direzione del Centquatre si pre-occupa di valutarne la strategia di diffusione che può prevedere l'inserimento della pratica artistica nella programmazione stessa dell'istituto, nella tournée hors le mur, o in altri contesti.
Il concatenamento vede il Centquatre agire da incubatore di urbanità, e a partire dalla stessa produrre nuova urbanità sottoforma di pratiche culturali o di dispositivi.
Un esempio molto concreto di quanto enunciato è il 'KM1' evento di lancio del primo cantiere del Grand Paris Express di cui José-Manuel Goncalves è co-direttore della programmazione culturale per le 68 stazioni. Il programma dell'evento KM1 riporta le attività coinvolte e tra cui è possibile ritrovare: la performance 'Transport exceptionnels' et visite deguidées di Bertrand Bossard pratiche artistiche e culturali nate e sperimentate al Centquatre; la Nacelle, Phonotonique, prodotti dell'incubatore 104Factory e la Chinoiserie dello studio Encore Heureux Architectes. Il percorso esposto permette di comprendere il meccanismo di incubazione, produzione e diffusione del prodotto intangibile che il Centquatre è capace di produrre e di cui è importante componente la competenza maturata dalla stessa direzione e che ha permesso lo sviluppo del servizio di consulenza.

6.4.2— —
Il valore dello spazio pubblico

Il Centquatre in quanto living lab è <a physical arena as well as a collaborative approach in which different stakeholders have space to experiment, co-create and test innovation in real-life environments defined by their institutional and geographical boundaries> (Evans, 2016:174).
Da questa definizione mettiamo in luce come l'elemento cardine del processo di produzione intangibile del Centquatre sia lo spazio pubblico interno in real-life environment, o detto con le loro parole lieu de vie e capace di incarnare a tutti gli effetti uno spazio pubblico urbano. Questo spazio è l'arena fisica di sperimentazione in cui viene generato un valore composito perché sociale, culturale, estetico ed economico.
Dal punto di vista sociale il luogo crea attaccamento e affiliazione emotiva, come abbiamo avuto modo di vedere le persone che frequentano il luogo lo definiscono la propria seconda casa, un luogo rigenerante, e questo perché permette da un lato è un luogo di incontro e di intrattenimento, ma anche perché permette loro di esprimere se stessi attraverso la propria pratica artistica. Le interazioni in

Grand Paris express

Km1

Lancement du premier chantier du Grand Paris Express et de sa programmation artistique et culturelle

Direction artistique :
José-Manuel Gonçalvès — Jérôme Sans

SAMEDI 4 JUIN

DE 14 H À MINUIT
CLAMART · ISSY-LES-MOULINEAUX · MALAKOFF · VANVES

PROGRAMME

OUVERT À TOUS. ENTRÉE LIBRE
AU PIED DE LA GARE DE CLAMART
TRANSILIEN N

Km1

Une grande journée d'inauguration artistique et festive à l'occasion du lancement du premier chantier du Grand Paris Express !

Une programmation artistique et culturelle imaginée par José-Manuel Gonçalvès et Jérôme Sans pour le Grand Paris Express, en concertation avec les élus, les associations, les habitants et plus d'une soixantaine d'artistes et créateurs.

De 14 h à minuit, un programme de rendez-vous spectaculaires, innovants ou gourmands sur le site de la future gare Fort d'Issy-Vanves-Clamart (ligne 15 Sud) et des propositions de balades insolites à travers les villes de Clamart, Issy-les-Moulineaux, Malakoff et Vanves.

societedugrandparis.fr/km1
@GdParisExpress #km1 #GrandParis

groupecreatif-grandparisexpress.org

En partenariat avec

mairie de Clamart · ISSY · Ville de Malakoff · VANVES · RATP · SNCF · Société du Grand Paris

DEPUIS CLAMART, ISSY-LES-MOULINEAUX, MALAKOFF ET VANVES JUSQU'AU CHANTIER

PARADES
À PARTIR DE 13 H 30

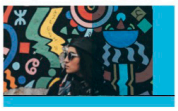
Un grand défilé mis en forme par l'artiste Bertrand Bossard, assisté par les étudiants de l'école préparatoire Les Arcades d'Issy-les-Moulineaux, ouvre les festivités Km1 ! Vêtus d'un gilet de chantier conçu pour l'occasion par l'atelier Intégral Ruedi Baur, musiciens, habitants, circassiens, élus, curieux et joueurs vont venir réveiller les pelleteuses endormies et déclarer l'ouverture du chantier de la gare Fort d'Issy-Vanves-Clamart...
Avec le soutien de Bouygues Construction

Défilez avec nous, départs à 13 h 30 :
de Clamart - devant la Mairie
d'Issy-les-Moulineaux - esplanade du Belvédère
de Malakoff - place Henri Barbusse
et de Vanves - rue de Châtillon

SUR LE CHANTIER

PERFORMANCES
« Transports Exceptionnels »
15 H

Le chorégraphe et danseur Dominique Boivin (Cie Beau Geste) livre une variation poétique sur le thème de La Belle et la Bête « version chantier » dans un trio étonnant avec le danseur Philippe Priasso et une grue pelleteuse, accompagné musicalement par la chanteuse Camélia Jordana.



INNOVATIONS URBAINES
16 H 30 – MINUIT
Fort d'Issy-Vanves-Clamart en 3D

Start-ups, artistes et designers, s'associent pour annoncer l'arrivée du Grand Paris Express et de la future gare Fort d'Issy-Vanves-Clamart.

« Nacelles »

Imaginé par l'agence COMM1POSSIBLE, ce salon urbain, mobile et connecté, dans lequel vous découvrirez des films réalisés par des étudiants du Grand Paris, vous donnera un avant-goût de l'expérience de voyage promise par le Grand Paris Express, le futur métro le plus digital du monde.
La Nacelle sera assemblée pour Km1, par Les Fabriqueurs, association des Makers du Sud de Paris.
Avec la contribution des étudiants de l'École Nationale Supérieure de Création Industrielle - Les Ateliers, de l'Université Paris 8 - programme IDEFI-CréaTIC et de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs

« Making of » — Zone d'expérimentations musicales interactives

Dans un espace dédié aux innovations musicales, Malachi Farrell plonge le public dans une œuvre immersive et interactive donnant à voir le théâtre de la technologie et de l'ingénierie des chantiers.
Avec les fauteuils de massage musical Aurasens pour éprouver physiquement la musique, les casques Augmented Acoustics qui optimisent l'expérience musicale en concert, les balles musicales connectées de Phonotonic qui réagissent aux mouvements des danseurs, bracelets « intelligents » Lucie Labs pour interagir avec la scène, juke box collaboratif Tracktl.

« Chinoiseries »

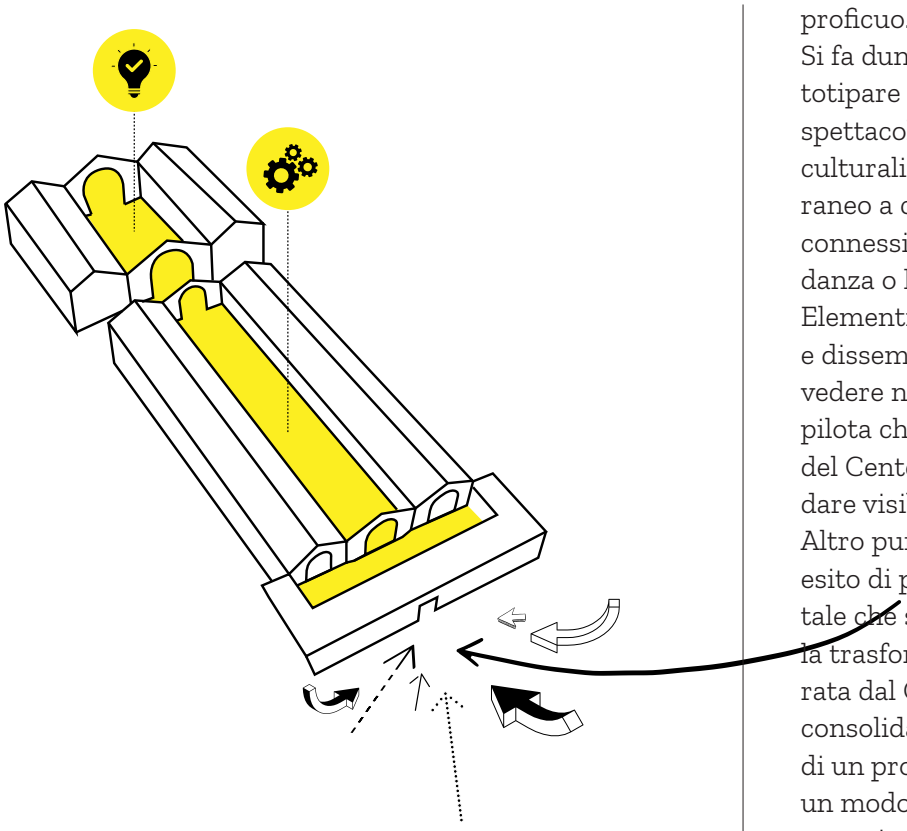
Entre la yourte, le manège et le kiosque à musique, la **Chinoiserie** de l'agence d'architectes Encore Heureux est une micro architecture démontable, transformée en espace d'expérimentations, de jeu ou de repos... Les enfants pourront y dessiner leur métro et leur gare du futur grâce à la machine à décalquer holographique **Qrokee**, développée par la start-up Holomake, et participer à des propositions artistiques imaginées par Le Cube, Centre de création numérique d'Issy-Les-Moulineaux.

CLAMART, ISSY-LES-MOULINEAUX ET VANVES

Visite déguidée

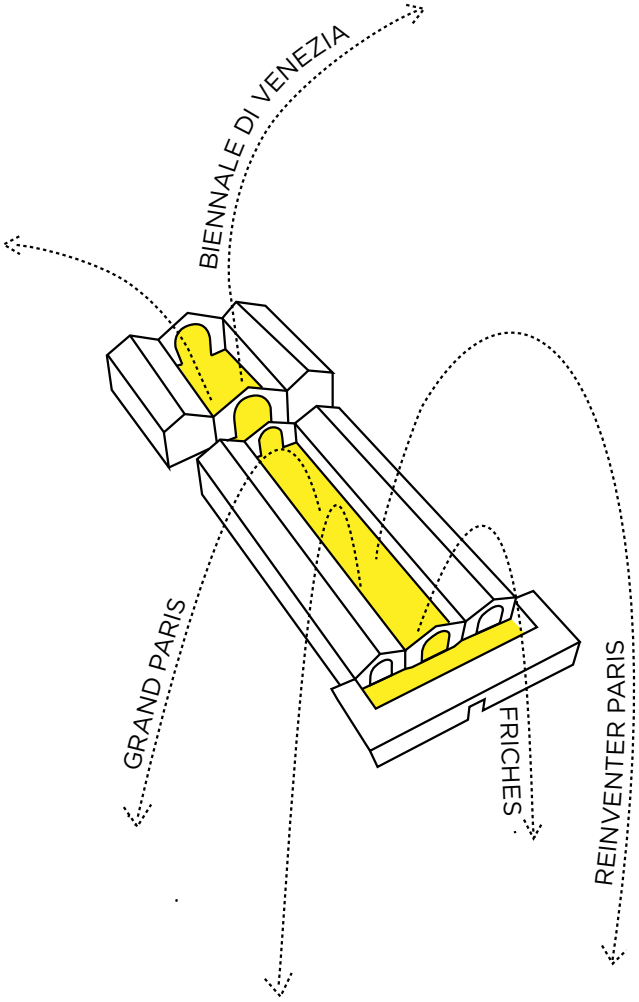
Bertrand Bossard, metteur en scène et artiste, et Alexandrine Serre, résidente de Vanves, ont conçu de drôles de visites urbaines, ni historiques, ni diplomatiques, sur les traces des petits mystères des villes qui font le Grand Paris.

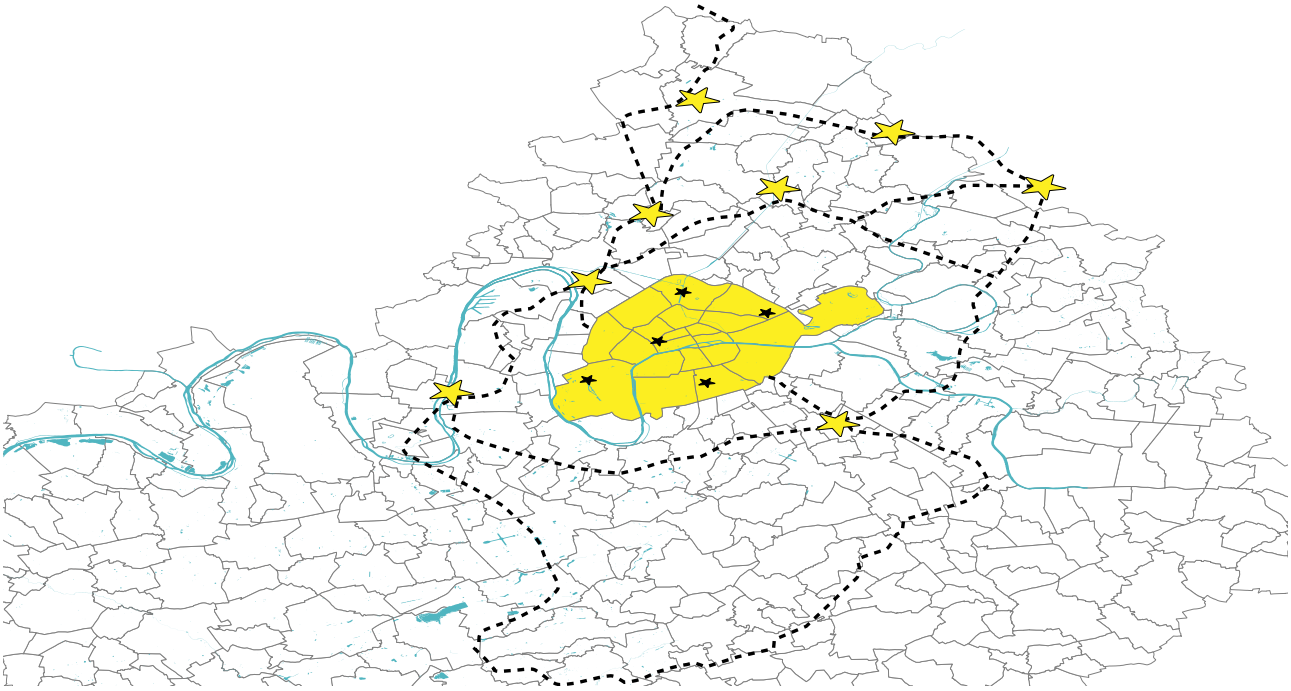
compresenza solite dello spazio pubblico qui si manifestano con più forza, costituendosi spesso in relazioni vere e proprie seppur basate su legami deboli. Questo avviene perché in quanto spazio pubblico interno esso è lo specchio dell'attività dell'istituto in cui è ospitato, e per questo ha una prevalenza di soggetti attivi, interessati o anche solamente attratti dalla dimensione artistico-culturale.
Oltre ai quali, e proprio grazie all'azione mirata al coinvolgimento di un pubblico molto variegato, si ritrova un pubblico variegato interessato anche solo a godere passivamente dell'intrattenimento gratuito e ludico offerto dal pubblico stesso. Il valore sociale è anche dato dalla capacità di questo luogo di rappresentare di per sé e per gli eventi di natura socio-culturale ospitati un contesto sano e costruttivo per i giovani del quartiere e delle banlieue limitrofe.
Il valore culturale (Throsby, 2001), perché detiene al tempo stesso un capitale culturale tangibile come: l'edificio in sé, per la spazialità della navata come patrimonio architettonico; le opere d'arte in esposizione permanente e temporanea; e intangibile quali: l'istituto in sé, riconosciuto esemplare da esportare in altri edifici francesi o da importare in altri contesti europei ed internazionali; e dell'azione artistica riconosciuta dall'intera città di Parigi. Va specificato che una dimensione molto importante è assunta dal valore estetico, componente del valore culturale, e che si identifica nella presenza delle pratiche spontanee che caratterizzano il fenomeno lieu de vie nella sua dimensione estetica ed esperenziale propria della compresenza. L'animazione del luogo rimanda ad un'estetica di intrattenimento e di divertimento, ma anche di interazione diretta e pertanto di atmosfera partecipata che di per sé, proprio perché peculiare, costituisce il principale elemento di attrattività di capitali economici e umani del luogo.
Il valore economico che riguarda la sommatoria delle attività che prevedono una capacità di profitto e che possono essere i flussi di cassa proveniente dall'attività artistica (esposizioni, spettacoli, ecc), dall'attività commerciale (privatizzazioni, affitto dei locali commerciali), dalle sovvenzioni (mecenati, finanziamenti) e dalle attività produttive (servizio di consulenza, ecc.); sommatoria che come è stato illustrato è cresciuta gradualmente negli ultimi 7 anni.
A conclusione il valore dello spazio pubblico è determinato dalla sua capacità di essere un contesto reale di urbanità e pertanto mutevole nelle componenti e negli eventi, tale da permettere di 'fare esperienza' su un ampio raggio di azioni, da quelle individuali delle pratiche spontanee, a quelle co-prodotte e accompagnate dall'istituto; la stessa urbanità la cui dimensione estetica è relazionale ed esperenziale attraverso la quale è possibile godere di una partecipazione emotiva e soggettiva a misura di soggetto, al pari dello spazio pubblico urbano coinvolge la sfera emotiva. Come sostiene Walter Santagata a proposito della fabbrica della cultura <Le emozioni contano> e contano nella misura in cui le buone emozioni educano alla creatività e chiaramente a determinarle conta <dalla qualità dell'ambiente e dalla sua dimensione collettiva>.



6.4.3— —
Il prodotto intangibile e la sua diffusione

In quanto fabbrica urbana atipica il laboratorio urbano Centquatre si serve dello spazio pubblico interno, luogo in cui sperimentare e prototipare pratiche, prodotti e servizi innovativi rispetto al binomio cultura e società.
Che lo spazio pubblico, in quanto campo generativo e applicativo, sia al cuore di questa produzione e al tempo stesso la finalità ultima è da segnalare per due ragioni. In primo luogo perché lo spazio pubblico luogo della relazione umana, in cui è componente importante la dimensione emozionale, per cui l'esperienza che i soggetti maturano lì è maggiore che in altri spazi isolati da un contesto stimolante e applicativo, pertanto è un luogo di produzione proficuo.
Si fa dunque luogo dove perfezionare, prototipare intangibili, prodotti artistici come spettacoli, prodotti culturali come le pratiche culturali, prototipi di arredo urbano temporaneo a carattere aggregativo o ludico, o in connessione con le pratiche artistiche come la danza o la musica ecc.
Elementi che una volta pronti viene esportati e disseminati, come abbiamo avuto modo di vedere nell'evento 'KM1' che è stato un evento pilota che ha permesso agli artisti, per mezzo del Centquatre, di produrre, promuovere e dare visibilità al proprio prodotto culturale.
Altro punto è vedere lo spazio pubblico come esito di per sé, in quanto luogo di urbanità vitale che si fa strumento utile per lo sviluppo e la trasformazione urbana. L'esperienza maturata dal Centquatre con la propria attività ha consolidato competenze utili alla realizzazione di un programma pluridisciplinare e popolare, un modo di fare autrement, di fare territorio e spazio pubblico attraverso l'arte e la cultura, ciò che il Centquatre ha coniato 'urbanismo culturale.'
A partire da queste considerazioni è possibile stilare uno elenco schematico dei prodotti e della loro disseminazione, mantenendo un triplice registro di influenza, che corrisponde alle scale di pertinenza dei prodotti: pratiche e usi per la scala umana, spazio pubblico alla scala architettonica e città a scala urbana.
Pertanto i prodotti dello spazio pubblico interno del Centquatre in quanto living-lab si riferiscono a tutto ciò che comprende i seguenti macroelementi:
•pratiche culturali, prototipi di arredi, o di allestimenti, performance artistiche, app per l'interazione tra utenti e attività nello spazio pubblico;
•spazio pubblico interno come prodotto di per sé e che si riferisce: alla sfera dell'arredo; alla sfera delle attività che si svolgono e a tutto ciò che comporta l'intrattenimento del pubblico;

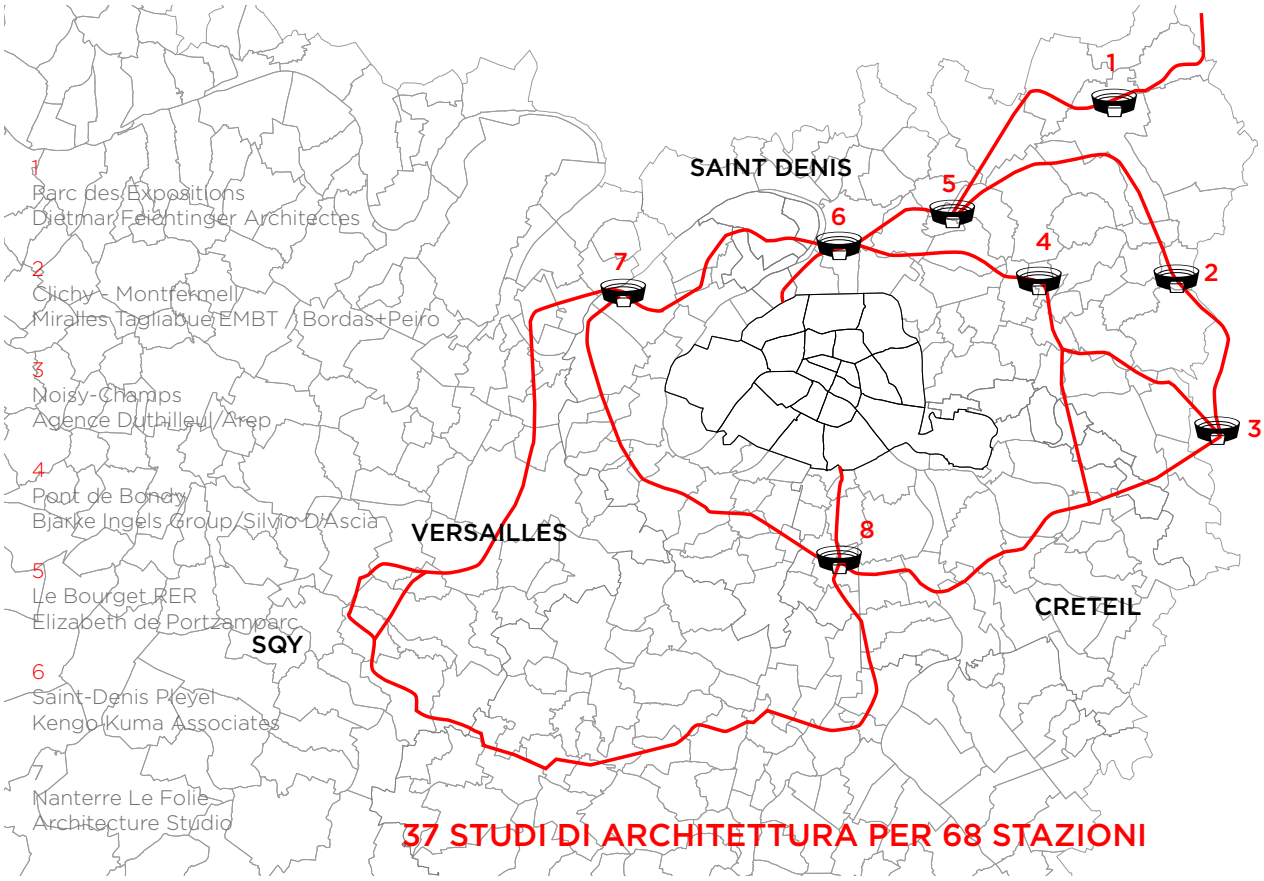

BIENNALE DI VENEZIA
GRAND PARIS
FRICHES
REINVENTER PARIS



e infine alla sfera della affordance, ovvero la messa in opera di oggetti, segnaletica, fisica nello spazio che induce e suggerisce agli utenti l'uso di quello stesso spazio;
•competenze gestionali e di coordinamento 'agili' e strategiche per la produzione dello spazio pubblico, della programmazione e della costruzione di partenariati
A seguito della definizione del prodotto, lo stesso viene inserito in un processo di disseminazione che vede traiettorie o finalità distinte e specifiche sulla base del tipo di elemento. I differenti canali di disseminazione sono:
•prodotti minori possono essere inseriti in tournée o coinvolti in progetti site specific culturali (es. KM1 o La Notte Bianca)
•lo spazio pubblico interno viene usato e richiesto come volano per la valorizzazione e la trasformazione di porzioni di città, come nel caso di processi di riabilitazione di aree industriali; o per lo sviluppo e l'espansione di nuove aree urbane (come il caso de La isla creativa Zorrotzaurre di Bilbao, e le 68 nuove Stazioni Grand Paris Express)
•una forma agile di fare autrement ovvero di co-costruire progetti in partenariato interdisciplinare (vedi Reinventer Paris, Reinventer la Seine)
L'approccio pluri-territoriale del Centquarte si traduce in questo, dagli usi e le pratiche ai grandi processi di trasformazione urbana passando per uno spazio pubblico animato e sicuro, il cui impatto è immateriale ma determina un modo nuovo ed incisiviso di intervenire sulla città.
Gli spazi pubblici così concepiti, e di cui il Centquatre è stato in assoluto un brillante pioniere, sono il modo che ha scelto la città di Parigi per 'far irradiare la metropoli' e avviare un processo di valorizzazione sociale ed economica che passa attraverso l'attrattività abitativa indotta di alcuni luoghi. Il programma di sviluppo urbano del Grand Paris infatti passa per la costruzione della rete di trasporti in cui le stazioni <ne sont pas seulement une infrastructure utile, des espaces souterrains fortement contraints de flux intenses. Elles sont aussi un espace public ouvert sur la ville, qui participent à l'attractivité des territoires et soutiennent son évolution> (Societé du Grand Paris, 2016:16).
Le stazioni come spazi pubblici per accompagnare e sostenere lo sviluppo urbano, infatti in parallelo al processo di trasformazione fisica è stato associato il progetto culturale del Grand Paris Express; un progetto di animazione e coinvolgimento territoriale che <s'intègre à un projet d'aménagement d'un nouveau territoire et de nouveaux espaces publics qui dépasse le strict domaine des transports. En ce sens, il s'agit de savoir non pas quel programme artistique innovant développer pour le Grand Paris Express, mais comment la culture (non seulement les arts, mais aussi les individus et les territoires) participe à la création de ce nouvel espace public partagé, celui des gares et du réseau>.
Le stazioni come il Centquatre saranno investite da programmi ed eventi culturali non solo finalizzati a provocare attrattività dei luoghi, ma a produrre i luoghi stessi, come visto in questo capitolo produrre forme di urbanità come riportato nel report pubblico del progetto del Grand Paris Express e di cui si riporta un estratto significativo:

“Le Grand Paris Express donne à penser une nouvelle urbanité. Elle se fonde sur l’idée d’un espace public imbriquant une diversité de fonctions, d’usages, de symboles et de services et dont la forme finale ne pourrait être décrétée sans réflexion et expérimentation préalables. [...]
Le réseau est le laboratoire de l’urbanité contemporaine, le lieu où s’expérimentent de nouvelles façons d’être ensemble et de fabriquer le Grand Paris de demain. Espace public, voire «concentré d’urbanité», le métro ne peut se limiter à des usages de mobilité et doit intégrer aussi des usages de sociabilité et de bien-être, de commerce marchand ou non marchand, de culture... Le défi des actions culturelles est de parvenir à créer cette nouvelle urbanité fondée sur un rapport plus humain à l’espace public, de nouvelles manières d’être ensemble et une articulation aux territoires.”

Societé du Grand Paris, 2016:43



6.5 UN MODELLO MATEMATICO

6.5.1 Il Centquatre come automa cellulare

Negli ultimi decenni la crescente velocità degli strumenti computazionali ha permesso di simulare in modo efficiente e realistico la dinamica delle strutture formate da molteplici sottoparti interagenti. Sempre negli ultimi decenni, alcuni metodi formali di analisi, spesso derivati da altre discipline, sono stati utilizzati diffusamente nella pianificazione urbana, mentre alla scala architettonica questi metodi sembrano penetrare con maggiore difficoltà. Se i grandi numeri delle città suggeriscono in modo naturale un'analisi probabilistica dei fenomeni urbani, la scala architettonica inizia ad avvicinarsi nei casi come il Centquatre di incubatori di uso e di urbanità. A partire dal caso è stato possibile sviluppare un modello matematico basato sugli automi cellulari, e validare la possibilità concreta di lavorare con strumenti analitici complessi anche alla scala architettonica del singolo edificio.
L'automa cellulare è un modello matematico usato per descrivere l'evoluzione di sistemi complessi discreti, studiati in teoria della computazione, matematica, fisica e biologia. In una memorabile lettura indirizzata ai biologi, John von Neumann descrisse la struttura di un automa in grado di riprodurre se stesso, anche in una forma più complessa o evoluta, mostrando il legame tra la logica che governa gli esseri viventi e quella delle macchine calcolatrici. Da quelle idee scaturirono numerosi risultati, tra questi l'evidenza del fatto che una semplice regola locale può dare luogo a un comportamento globale complesso, idea che è alla base della teoria degli automi cellulari. Il successo di questi concetti è stato immenso, dalla meccanica statistica all'analisi del traffico ai modelli di intelligenza artificiale, questo paradigma ha dato vita a una vasta messa di risultati e di metodi che ad oggi sono utilizzati per modellizzare e comprendere fenomeni collettivi complessi.
L'architettura qui è intesa per i casi in cui gli edifici siano usati come veri e propri incubatori di usi, e questo punto testimonia l'incremento del grado di complessità. La moltitudine di usi diversi per attori e utenti differenti richiede, come abbiamo visto, che l'edificio sia configurato in modo tale da poter garantire la coabitazione tra le parti. Pertanto, anche alla scala architettonica, vanno associati proliferazione di usi e agency che rendono l'edificio un sistema intelligente Il lavoro qui presentato, intende proporre un modello descrittivo delle funzioni di un edificio complesso, e mostrare come possa rappresentare uno strumento di governo efficace.
A partire dalla conoscenza del Centquatre, il caso verrà considerate come un sistema capace di configurare programma e spazio in modo da intensificare le possibilità di usi, che si manifestano prevalentemente nell'ampio spazio centrale reso disponibile per un utilizzo pubblico. Ed è proprio in questo volume centrale, adibito a spazio pubblico, in cui si manifestano le configurazioni composte da attività presenti nello stesso intervallo spazio-temporale. Le configurazioni hanno una capacità di attrazione di pubblico differente, ma lo spazio centrale pseudo-pubblico in cui si riversano tutti i soggetti partecipanti alle configurazioni di uso. Benché a differenza degli automi cellulari in cui la regola principale è che il cambiamento di stato di una cella dipende da quello vicino, in questo caso, proprio per la variabilità

delle configurazioni, che sono manifestazione di regole enorme interne, la modifica dello stato di un'area dipende dallo stato di tutte le aree della configurazione.
In fine il pubblico richiamato da ogni singola configurazione, che ricordiamo essere il sistema di spazio-tempo-uso, è messo in relazione nello spazio centrale, risorsa che il Centquatre sollecita al fine di moltiplicare la presenza fisica delle persone nel luogo generando così un plusvalore. L'obiettivo di questo lavoro mira a dimostrare il valore generato dalla presenza fisica dei soggetti nello spazio, e pertanto come lo spazio pubblico rappresenti il luogo della produzione del valore.

6.5.2— —
I dati e la procedura

Al fine di mappare lo svolgimento delle attività e il ruolo che ha lo spazio pubblico l'approccio metodologico è stato intenzionalmente ibrido. Da un lato l'analisi etnografica del luogo ha consentito di sviluppare una conoscenza empirica tale da agevolare la comprensione dei fenomeni e pertanto garantire la lettura dei dati raccolti sul campo: in particolare le schede giornaliere della programmazione. Tali dati qualitative hanno permesso la costruzione della cronotopia, che insieme ai dati riportati nei report giornalieri con cui la direzione dell'istituto raccoglie le affluenze giornaliere del pubblico alle attività del programma, sono stati trattati e predisposti per il calcolo con gli automi cellulari.
I dati sono stati forniti direttamente dalla direzione dell'istituto e si riferiscono al periodo di tempo che coincide con il periodo della durata dell'etnografia e comprende I mesi tra ottobre 2016 e marzo 2017.
I dati trattati, come espresso nel paragrafo precedente, essendo di natura diversa ha richiesto un lavoro di selezione e di editing per renderli omogenei e validi su un periodo di tempo più ampio possibile.
I tipi di dati trattati sono di 3 tipi:

- il programma presente sul sito internet in cui sono inseriti principalmente le attività 'que fair au 104' ovvero gli eventi accessibili al pubblico, come attività che il Centquatre rivolge al pubblico e quelle che ospita come eventi saloni ecc. Spesso offerti in forma gratuita.

- I dati del planning interno alla direzione del Centquatre in cui ci sono gli eventi spazializzati (sia il montaggio che lo svolgimento dell'evento in sè)

- I report quotidiani che la direzione riceve ogni giorno sullo stato delle attività legate al pubblico e che si svolgono negli spazi pubblici del Centquatre, qui si trovano le cifre rispetto all'utilizzo dei servizi, all'affluenza di alcuni spettacoli e della presenza nello spazio pubblico. La trascrizione dei dati ha richiesto una semplificazione delle informazioni in possesso, in modo da poter restituire le configurazioni di ciascuna ora attiva per singolo giorno. Il totale analizzato è su un numero di 53 giorni (I mesi di febbraio e marzo) per una media di circa 11 ore al giorno. Sono perciò state restituite circa 583 configurazioni reali da cui sono state estratte e analizzate le configurazioni più significative per giornata.

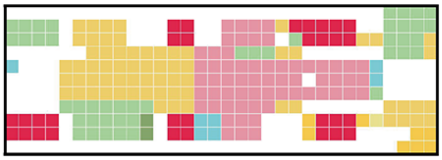
Con l'analisi dei dati di 6 mesi di osservazione quanti-qualitativa del comportamento del Centquatre è stato possibile circoscrivere e tradurre in dati i mesi di febbraio e marzo 2017, e da questi tradurre 58 schede di pianificazione giornaliera e 58 numeri giornalieri in dati quantitativi. Così è stato possibile ricostruire 50 configurazioni reali con le attività allocate per tipologia, estensione temporale e ingombro spaziale, e associare a ciascuna configurazione il numero di persone presenti

nell'edificio.
Dato quello dell'automa cellulare come modello di partenza, l'edificio è stato pensato come un insieme di cellule, ciascuna delle quali può trovarsi nello stato corrispondente al suo uso e calcolati attraverso lo strumento analitico del software Mathematica 11.2.
Infatti ogni configurazione è trascritta graficamente come nelle figure mostrate, ottenute tramite la suddivisione del piano terra (unico livello analizzato) in 352 caselle quadrate, è il numero di sub-aree che dividiamo il piano; in secondo luogo è stato attribuito ad ogni quadrato uno dei 12 colori a indicare il tipo di attività.
Gli spazi del centro sono 67, e se ciascuno di essi può trovarsi in uno dei 12 stati possibili, allora le possibili configurazioni d'uso del centro sono 1267, un numero gigantesco, dell'ordine di 1072 . Naturalmente non tutti gli spazi possono assumere tutte le funzioni, ma il numero delle configurazioni d'uso, seppure ridotto, rimane sufficientemente grande da giustificare una trattazione statistica.
Bisogna aggiungere che a differenza degli automi cellulari in uno spazio a due o tre dimensioni, in cui la regola di cambiamento di stato di una cellula dipende da quello delle cellule vicine, nel nostro caso la modifica dello stato di uno spazio dipende, in linea di principio, dallo stato di tutti gli altri spazi. Alcune di queste dipendenze saranno molto forti, altre deboli, altre ancora conflittuali, ma allo stato attuale non sappiamo come sia strutturata questa complessa rete di relazioni. Sappiamo però che ad ogni configurazione d'uso reale del Centquatre è associato una ricompensa, un punteggio, per esempio il numero dei visitatori o un ricavo economico.
Ci domandiamo se, sulla base delle informazioni che abbiamo, le configurazioni effettive e le corrispondenti ricompense, sia possibile stimare la rete di relazioni che lega i singoli spazi e da questa stima calcolare la possibile ricompensa di una configurazione non ancora sperimentata. Come ricompensa di una configurazione scegliamo il numero di persone che visitano l'edificio in quello stato. Naturalmente questo numero potrebbe dipendere da moltissime altre variabili, il tempo atmosferico, la pubblicità, una specifica attrazione in uno spazio del centro. Tuttavia stiamo costruendo un modello statistico e ipotizziamo quindi che sui grandi numeri queste variabili si mescolino in una sorta di casualità, determinandone in parte la natura probabilistica.
Partizioniamo allora lo spazio del Centquatre in 352 sottospazi quadrati sovrapponendo un reticolo quadrato di dimensione 32x11 e associamo ad ogni quadratino un colore e un codice numerico corrispondente alla sua funzione secondo la tabella usi. In questo modo ogni configurazione d'uso del Centquatre può essere quindi rappresentata graficamente.

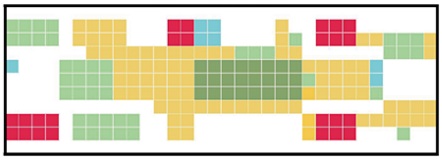
TABELLA USI

Service / Ticket	
Proximity services	
Commercial activities	
Exhibitions	
Shows	
Groupes	
Inaccessible activities	
Private events	
Partnership	
Internal visits / meetings / activities	
Public Space / Ppontaneous practices	
Toilet / Connective facilities	

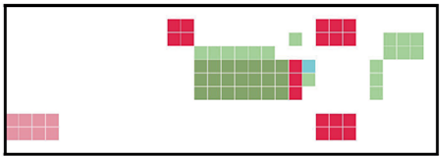
N = 1112



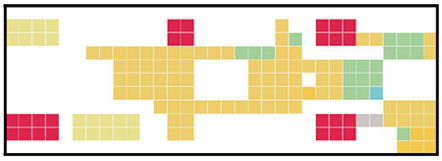
N = 732.4



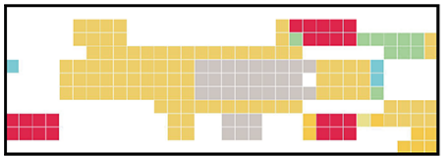
N = 514



N = 442



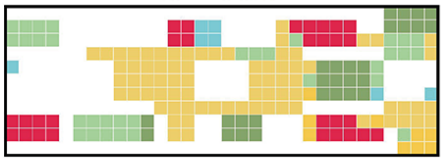
N = 196



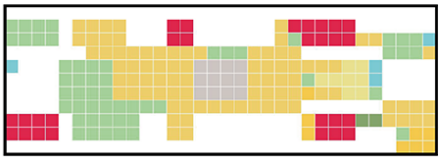
N = 662

N = 0

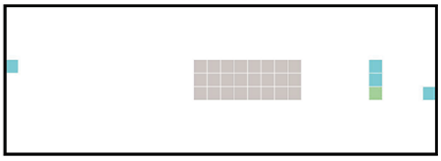
N = 1183



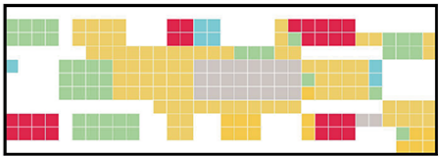
N = 835



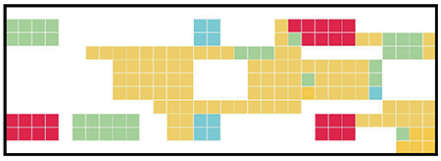
N = 0



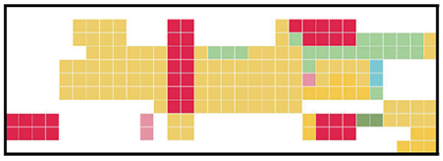
N = 224.2



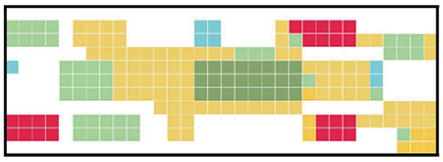
N = 486



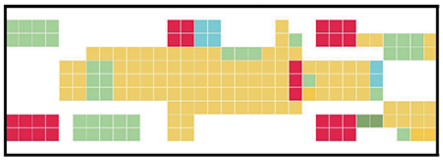
N = 596



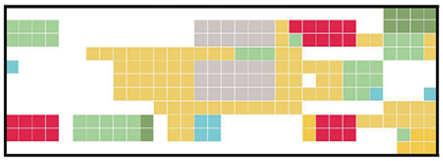
N = 843.5



N = 926.5



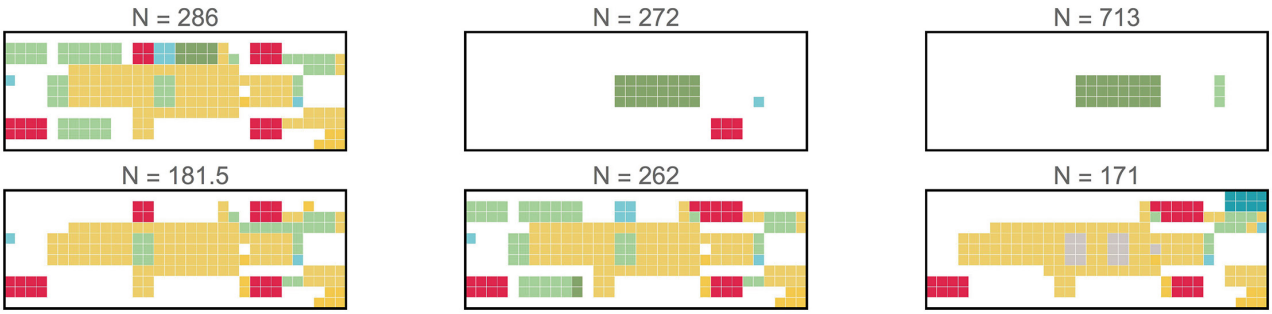
N = 506.5



Nella figura successiva sono riportate come esempio 16 configurazioni reali del centro con il corrispondente numero di visitatori.

6.5.3— —
Il Machine Learning come predittore

Per stimare come i differenti usi siano correlati tra loro e come si correlino con il numero di visitatori sfruttiamo quattro possibili modelli di Machine Learning: Linear Regression, Nearest Neighbors, Neural Network e Random Forest e cerchiamo di comprendere quale sia più appropriato. Non entriamo nel dettaglio della descrizione del funzionamento di questi modelli rimandando alla numerosa letteratura sull'argomento. Abbiamo allora addestrato i quattro modelli di Machine Learning ad associare 50 configurazioni reali del Centquatre al corrispondente numero di visitatori e successivamente utilizzato i predittori così ottenuti per prevedere il numero di visitatori per le seguenti 6 configurazioni reali. Gli esempi riportati in figura in forma esemplificativa sono 16 delle 50 configurazioni reali e ognuno dei quali è associato al numero di visitatori. Lo scopo della ricostruzione delle configurazioni reali è di stimare la rete di relazioni tra le aree e per questo abbiamo calcolato il possibile valore della configurazione non ancora testata. Con i dati e la descrizione grafica delle configurazioni, i predittori sono stati addestrati ad 'apprendere' le immagini con le informazioni collegate alle disposizioni spaziali, al tipo di utilizzo e al numero di visitatori. In particolare, abbiamo addestrato i quattro modelli Machine Learning per associare le 50 configurazioni reali di Centquatre al numero corrispondente di visitatori e poi abbiamo usato i predittori ottenuti, per prevedere il numero di visitatori per le 6 configurazioni reali qui mostrate.
Come si vede il modello più attendibile è quello del Random Forest, anche se i numeri sono ancora troppo lontani da quelli reali. Tuttavia questa discrepanza è da ascriversi al limitato numero di campioni, come mostra la tabella dei parametri del training. (fig. Predictor Information)
Addestrando i predittori sulla rappresentazione vettoriale delle configurazioni, per esempio rappresentando gli stati come array di numeri, si ottengono risultati pessimi con tutti i predittori.
Il fallimento della Linear Regression mostra che il comportamento dell'automa è profondamente non-lineare: un piccolissimo cambiamento dello stato può causare un enorme cambiamento nel numero di visitatori, mentre il modello Random Forest sembra cogliere più degli altri questa non linearità. Gli stati reali classificano gli spazi sulla base del numero di visitatori come nel dendrogramma del Caso reale.
Mentre la partizione del Random Forest è la



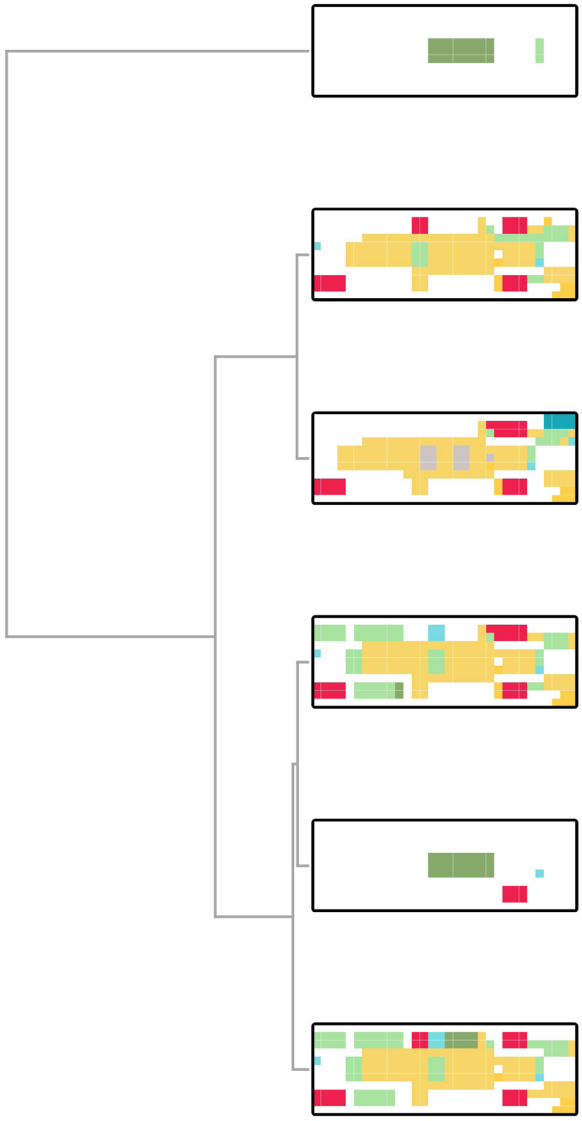
Real	286	272	713	181.5	262	171
Linear Regression	2.37459×10^9	-4.11057×10^9	-4.39519×10^9	2.68071×10^9	2.76964×10^9	2.011×10^9
Nearest Neighbors	447.505	473.325	473.325	466.905	520.105	546.51
Neural Networks	86.4512	263.873	184.793	-81.7465	331.432	-33.4817
Random Forest	288.083	377.677	377.677	184.083	184.083	358.964

seguente, apparentemente più realistica ed affidabile, anche se i numeri sono ancora troppo lontani da quelli reali fondamentalmente a causa del numero limitato di dati.
È importante sottolineare come il fallimento della regressione lineare mostri che il comportamento dell'automa è profondamente non lineare, ciò significa che un piccolo cambiamento di stato può causare un grande cambiamento nel numero di visitatori. Il modello Random Forest sembra catturare questa non-linearità meglio degli altri predittori e possiamo identificarlo come un metodo efficace che ci consente di affermare che il trattamento statistico applicato alla scala dell'edificio è possibile e che può essere applicato sugli edifici di questo tipo al fine di pre-valutare la compatibilità tra gli usi nello spazio e l'effetto di una configurazione uniforme.
Il risultato generale indica che la modellizzazione del Centquatre come un automa cellulare, insieme alla ricerca delle regole dell'automa per mezzo degli strumenti del Machine Learning sembra una strada molto promettente per realizzare un strumento di pianificazione economica. Monitorando l'edificio con continuità e raccogliendo i dati sull'uso e sulle risposte sociali ed economiche, il predittore dovrebbe fornire risposte sempre più precise.
Va sottolineato che un predittore non si sostituisce alla pianificazione dell'uso degli spazi, che deve essere fatta sulla base di scelte che tengano conto di moltissime variabili, ma è solo uno strumento per la misura di queste scelte. Va infine osservato che le 12 classi che abbiamo considerato possono essere ulteriormente raffinate scendendo nel dettaglio della singola attività. Nei limiti delle capacità computazionali disponibili questo raffinamento dovrebbe fornire predizione molto più precise e attendibili.
Pertanto è possibile indicare che la simulazione svolta, insieme al processo di elaborazione dati ha portato all'individuazione nel Random Forest di un metodo efficace.

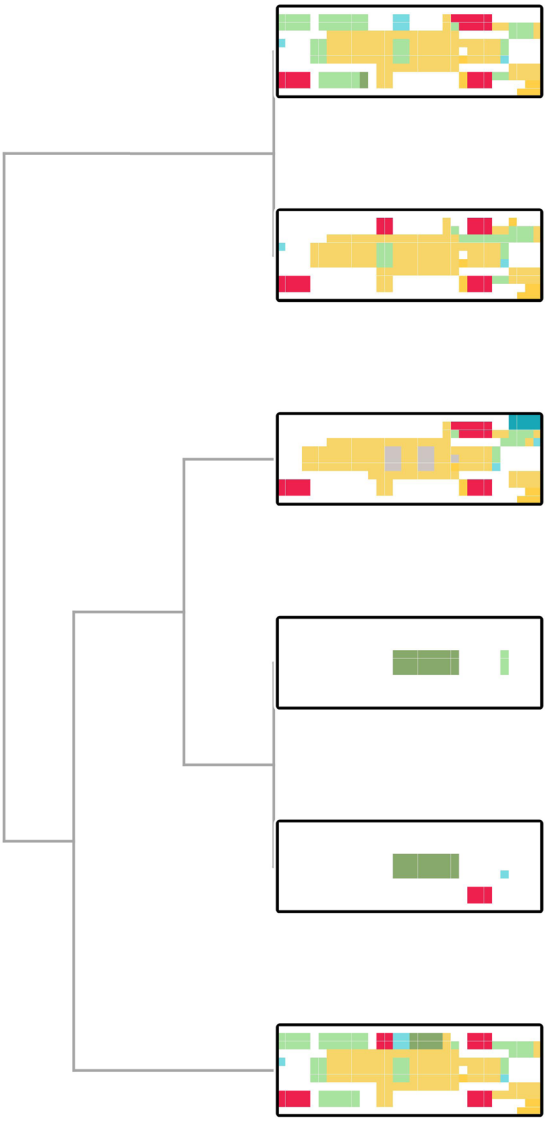
Predictor information

Input type	Image
Method	RandomForest
Standard deviation	757. ± 2.0×10^2
Loss	8.39 ± 0.68
Evaluation time	61.8 μs/example
Predictor memory	116. kB
Training examples used	50 examples
Training time	26.8 s

CASO REALE



RANDOM FOREST



6.5.4— —
Per concludere

I risultati presentati consentono di osservare che, come nel caso del Centquatre, anche in altri edifici complessi può essere richiesta una codifica dei comportamenti, ovviamente in quei casi in cui le attività accolte sono molteplici e contemporanee per cui ne va assicurata la compatibilità. Proprio in questa ottica ne consegue che la trattazione statistica applicata alla scala dell'edificio non solo è possibile, ma è anche possibile prevederne una crescente applicazione negli anni a venire almeno nel tipo di edifici osservati.
Inoltre il caso studio del Centquate ci permette di sottolineare un aspetto centrale del discorso affrontato grazie alla procedura applicata per la definizione dell'intervento denominata marché de definition. La procedura solitamente utilizzata per prefigurare programma funzionale e spaziale per interventi a scala urbana è stata, nel caso del Centquatre, applicata ad un unico edificio. Questo passaggio non è scontato e riteniamo sia importante per poter osservare come, al pari della scala urbana, lo stesso grado di complessità possa ritrovarsi anche alla scala architettonica. Quindi si può sostenere che l'edificio, appartenente alla famiglia dei Complex Buildings, necessiti una trattazione statistica al pari di ciò che accade per i tessuti urbani.

Possiamo concludere che:

- Gli edifici possono avere la stessa complessità della scala urbana, e come incubatori di usi hanno un comportamento profondamente non lineare, quindi la tecnica di machine learning può essere usata per codificarla, con un'applicazione di big data mining con intelligenza artificiale.

- Come questa complessità può essere una risorsa e il Random Fortest Predictor può essere usato come uno strumento che misura gli effetti della pianificazione e pre-valutare la compatibilità tra usi (acustici, normativi, energetici) e il valore della configurazione (economica, sociale)

- La complessità in architettura è fortemente supportata dallo spazio pubblico interno. Questo spazio pseudo-pubblico riceve una presenza elevata di persone miste, come nello spazio pubblico, ed è diventato l'estetica attraente per l'edificio e i suoi scopi.

PARTE 3

cap7
Dal re-
al cum-

7.1 UNA PREMESSA

7.1.1 IL PARADIGMA 7.1.2 LA COMPRESENZA 7.1.3 LO SPAZIO DELLA COMPRESENZA

7.2 DISPOSITIVO URBANO DELLA COMPRESENZA

7.2.1 SUL DISPOSITIVO 7.2.2 INCUBATORE URBANO: CONDENSATORE + CATALIZZATORE 7.2.3 UN ROUAGE DE LA MACHINE URBAINE

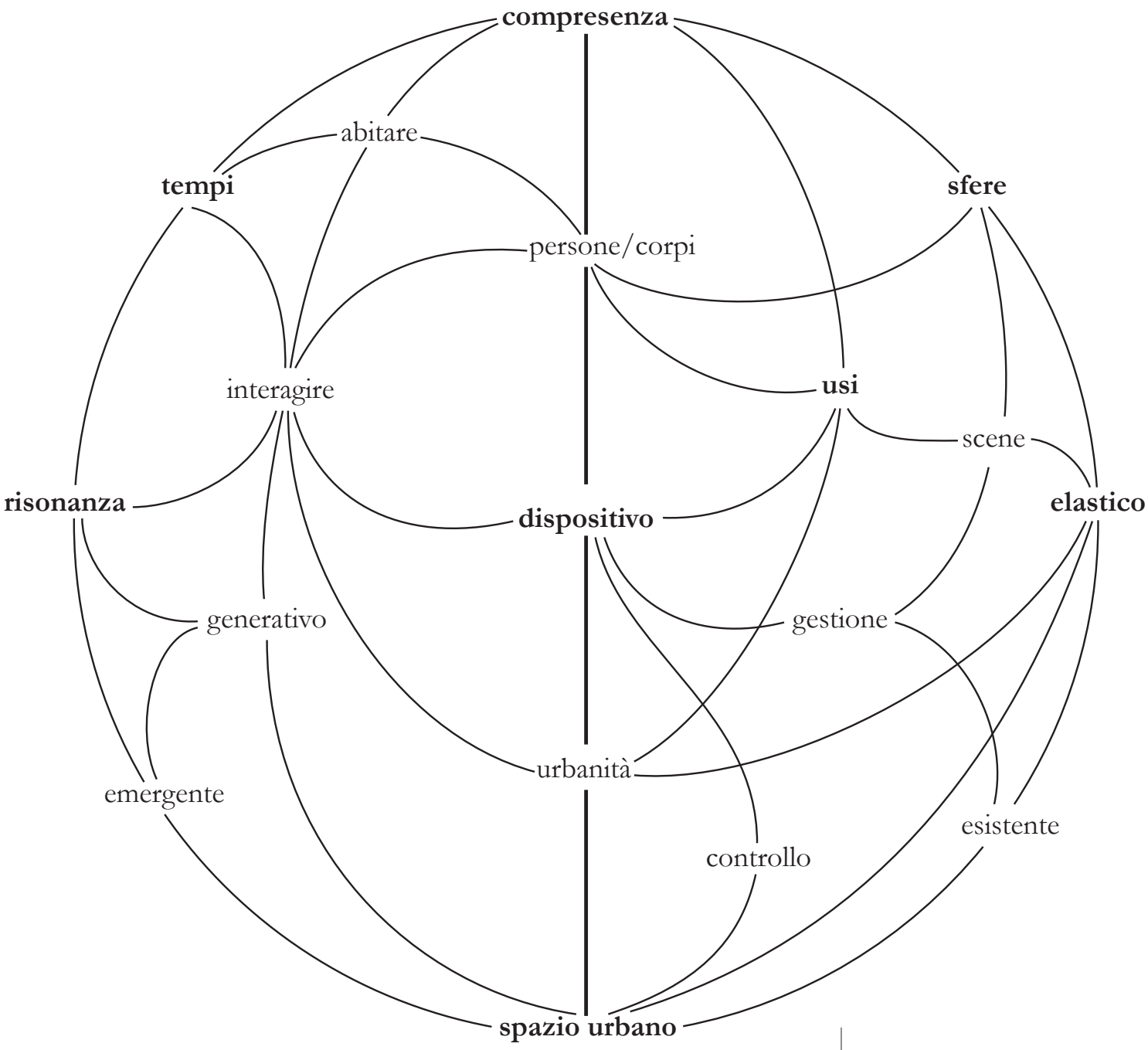
7.3 URBAN INDOOR

7.1
UNA PREMESSA

Con l'intenzione di generalizzare le questioni poste dal caso studio, le stesse sono raccolte insieme e accostate a questioni teoriche in modo puntuale, consentendo al tempo stesso di presentare e contestualizzare i temi emersi. Al fine di ridurre al minimo la soglia tra le parti e poter costruire un ragionamento d'insieme individuando e specificando gli elementi senza associazioni disciplinari dirette, è stata costruita una rete di rimandi tra i lemmi emersi dall'analisi del caso studio. Ai termini scelti a costituire la rete, viene associata una zona di lettura corrispondente come proposto dall'Enciclopedia Einaudi. Lo schema così costruito consente di tenere insieme elementi micro, come usi, tempi, corpi, persone, insomma sfere che rimandano ad una grana fine tenuta insieme da forme di interazione in compresenza e pertanto situazionali, elastiche, perché tessute da legami deboli che si costruiscono e sciolgono facilmente costituendosi collante di un sistema di relazioni e interazioni antifragile e per questo propulsivo. Ma quale il contesto per questo insieme di molteplicità minori che rendono la città complessa nella misura in cui ciascun elemento è attore e produttore individuale della propria vita urbana? Il contesto è rappresentato da ciò che viene reso spazio pubblico urbano, che si tratti di spazi aperti o chiusi, riutilizzati o di nuova costruzione, e da chi o perché viene reso tale.

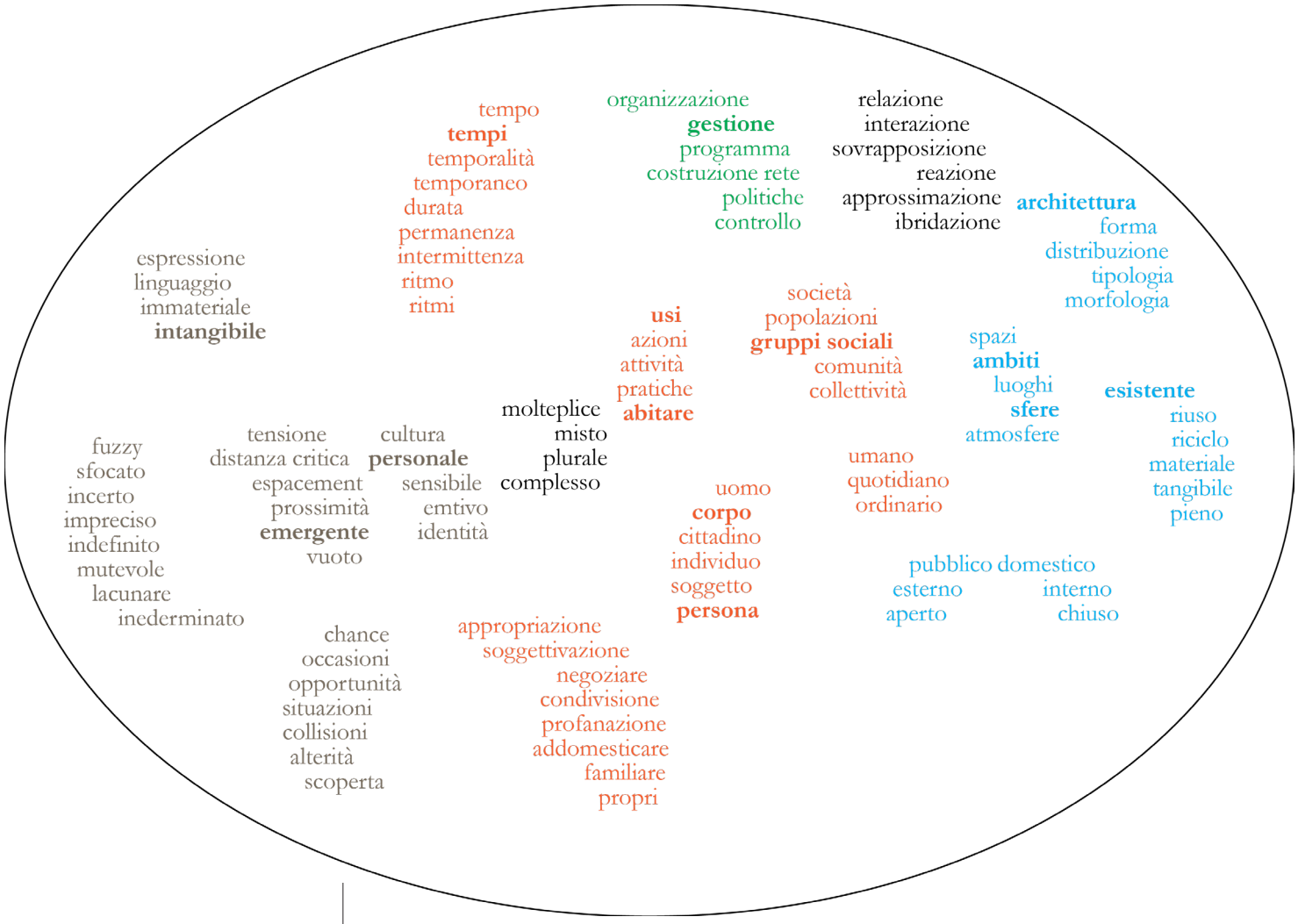
7.1.1
Il paradigma

"Il senso del mondo sta nell'interconnessione di tutti in un'unica umanità, nella coesistenza, nel cum."
La spazializzazione dei processi urbani deve necessariamente essere in sintonia con il senso nuovo con cui si abita il mondo, e con cui l'uomo è in relazione dentro il mondo e fra le sue cose. In Europa gli ultimi decenni sono stati siglati da interventi atti a inseguire la città compatta e sostenibile, spingendo quindi a processi o pratiche di rifunzionalizzazione degli edifici dismessi, nonché degli spazi urbani sottoutilizzati. Possiamo definire questo periodo legato al paradigma re-.
Passaggio molto utile per comprendere che l'azione andava mirata prevalentemente dentro la città esistente e non più in aree di espansione. Come dimostrato dalla ricerca qui proposta quel paradigma è in fase di declino, o per meglio dire se ne rivela un'evoluzione, una diramazione capace di integrarsi nei fenomeni urbani complessi e di cui ne intraprende un parziale governo: il cum-.
Elena Pulcini enuncia questo passaggio osservando la dialettica tra fenomeni di globalizzazione e localizzazione dentro la città, e osserva che "la globalizzazione, in altri termini, pone le premesse perché la verità del cum affiori in superficie e diventi visibile, aprendo e riattualizzando in forme nuove la chance nella totalità". Il prodotto della dialettica, che segue il lavoro della Pulcini è quella che Bauman definisce glocal e che ormai è diffusa nella cultura popolare; inoltre la totalità qui intesa è una totalità che contiene infinite molteplicità, per cui la dialettica è polifonica.
In un contesto urbano già costruito, in cui è importante il recupero di spazi ed edifici esistenti il problema che si pone è come fare interagire questo modello con la totalità inclu-



siva di molteplicità, il caso studio ha dimostrato che non solo è possibile ma che azioni di questo tipo favoriscono lo sviluppo urbano a diverse scale territoriali.

La Rete dei Lemmi



Le zone di lettura

7.1.2
La compresenza

Considerando la città come un insieme di elementi eterogenei, prendiamo come riferimento l'Atlante che, secondo la reinterpretazione di Georges Didi-Huberman sul modello warburghiano, è di per sé un'opera incompleta, un'articolazione di elementi con cui l'autore predispone una narrazione interrotta. Ed è proprio attraverso l'omissione, il non detto che l'Atlante può proporsi come un'opera aperta ed offrirsi a inesauribili percorsi interpretativi. Modificando le relazioni tra le parti, l'Atlante permette di selezionare e disporre frammenti, mettere in tensione i contenuti, offrendo al lettore un campo di indizi separati tra loro da uno spazio lacunare, una distanza critica. L'Atlante nel suo insieme si presenta come uno strumento che necessita dell'azione diretta dell'osservatore, perché lo stesso possa portarne a compimento il significato.
Il fruitore dell'opera assume quindi un ruolo attivo e indispensabile, a lui è assegnato il compito di effettuare la «rilettura come gesto interpretativo» .
La premessa fatta è la cornice di carattere metodologico per cui l'Atlante rappresenta uno strumento cognitivo con cui leggere il rapporto tra lo spazio urbano e l'ordinario, di cui la compresenza è condizione elementare.
Ma iniziamo con ordine e dal principio. Il termine di origine latina è composto da cum prefisso che indica un legame di unione e/o partecipazione, e da praesentia che esprime contemporaneamente due diverse dimensioni: quella fisica, per cui la presenza è manifestazione di un corpo in specifiche coordinate spazio-temporali; e quella immateriale, espressione del portato sensibile e culturale dei corpi.
La compresenza si rivela quando corpi diversi, insieme al loro singolare portato sensibile, si ritrovano collocati nello stesso spazio e nello stesso tempo in configurazioni o «modi» a cui è associato a quello stare, all'esserci, uno specifico «senso» .
Per chiarire ulteriormente il concetto, è opportuno inquadrare il termine, e le sue connotazioni socio-spaziali e relazionali nella cornice della sociologia spazialista, dandogli così una prima legittimazione disciplinare.
Da questa prospettiva è possibile guardare ai fenomeni sociali come «la combinazione di un insieme di azioni ed esperienze compiute da una molteplicità di attori, individualmente o collettivamente. Ciascuna di tali azioni [...] si compie nell'ambito di situazioni ben definite e inevitabilmente connotate da riferimenti spaziali e temporali». (Mela, 2006: 253)
Questa chiave interpretativa ci consente di leggere l'azione situata come «azione intelligente» attraverso la quale il soggetto, la esplica in un continuo processo di adattamento alle circostanze, e di trasformazione delle stesse. La situazione è quindi un processo continuo e dinamico, in cui l'adattamento oltre a consentire al soggetto di collocarsi all'interno della situazione stessa, richiede allo stesso di modificare i propri comportamenti in base ai soggetti compresenti, e con cui inevitabilmente si instaura una relazione. Adattamento alle circostanze e interazione tra i soggetti presenti, sono le due condizioni con cui il soggetto abita la situazione.
La compresenza è quindi una condizione dinamica e relazionale propria della vita quotidiana nello spazio urbano. Molti gli autori che ne hanno descritto le proprietà, i caratteri e insieme le potenzialità o le forme con cui si manifesta nello spazio pubblico delle piazze e delle strade , e riconoscendola come una condizione di interazione faccia a faccia e corpo a corpo tra soggetti collocati all'interno di una stessa circostanza spazio-temporale.
Osservando con la lente di ingrandimento della microsociologia, il legame che si instaura all'interno della situazione ha un carattere

temporaneo, e per questo richiede un basso impegno emozionale . Dimensione questa in cui il legame emotivo tra i soggetti è lontano dai legami comunitari, debole ma abbastanza forte da coinvolgere soggetti esterni alla rete . Infatti «tali legami sono propensi a ramificarsi, creando connessioni che inizialmente potevano apparire improbabili tra soggetti eterogenei e, in tal modo, conferendo alla rete dinamicità ed apertura» (Mela, 2016: 280).
La forza di questi legami risiede proprio nella capacità di garantire il coinvolgimento alla rete, che potremmo anche chiamare situazione, di nuovi ed improbabili soggetti esprimendo una implicita capacità rizomatica di collegare soggetti diversi indipendentemente dalle differenze specifiche che essi portano con sè.
Spostando l'ottica dal campo delle scienze sociali a quella degli studi urbani tutto ciò diventa più semplice perché rimanda all'esperienza ordinaria, quella a cui ognuno di noi può attingere per cogliere nella relazione tra corpo e spazio, il senso della questione. Roberto Esposito riconosce il corpo come elemento situato nel tempo e nello spazio, e capace di forzare l'ordine binario della distinzione tra persona e cosa. Il corpo è quindi «un'entità non riducibile alle categorie di soggetto e oggetto» .
Il non-antropocentrismo consente di ridimensionare l'esclusività del comportamento umano negli spazi urbani, avvalorando il carattere relazionale e di interdipendenza tra i corpi e sminuendo comprovati ordini gerarchici.
L' «approccio inclusivo verso la molteplicità e la diversità» dà voce anche a tutte quelle forme di appropriazione legali, illegali o alegali dello spazio urbano, il cui dinamismo sfugge a classificazioni dogmatiche con cui poter stabilire delle linee d'azione precise. Ma al contrario si lascia riconfigurare costantemente da norme comuni con cui la comunità si «dispiega nel suo strutturarsi quotidianamente». (La Cecla, Zanini, 2012)

CUM + MUNUS

rete di relazioni in cui lo scambio è basato sulla reciprocità del dono

CUM + PRAESENTIA

Praesentia = Manifestazione dell'essere in un dato luogo e momento.

rete di interazioni in cui lo scambio avveniene sulla reciprocità tra soggetti e temporalità

7.1.2
Lo spazio della compresenza

Al pari dei corpi, gli spazi, o per meglio dire i tipi di spazi si pongono tra loro sullo stesso piano, perdendo le caratterizzazioni funzionali e gerarchiche per tornare ad essere articolazioni di superfici e volumi. Lo spazio diventa in un certo senso ambiguo, perché in effetti «le cose non sono così nette. [...] È la differenza fra socialità pubblica e socialità privata a essersi completamente persa» (Leveratto, 2017).
Già per George Perec «lo spazio è un dubbio » e in quanto tale richiede di essere continuamente indagato e conquistato, perciò costituisce anche un parametro attraverso il quale leggere e interpretare il cambiamento con cui si dispiegano oggi le forme dell'abitare. Il carattere dicotomico perde la sua bicromia, e si assiste alla progressiva sfumatura tra le parti: individuale e collettivo, familiare ed estraneo, e così via.
Se gli spazi pubblici e quelli privati si articolano in un continuum, in cui il confine tra lo spazio privato dell'io e lo spazio pubblico esterno dell'estraneo si riduce al corpo stesso (Madanipour, 2003) la soglia, al pari di esso, diventa una frontiera mobile in costante ridefinizione.
E quindi la città, quella autentica e spontanea, è popolata e interpretata da situazioni ibride negli spazi urbani, che siano essi aperti o chiusi.
Gli spazi aperti assumono il carattere di urban interiors ovvero «Costellazioni atmosferiche; luoghi chiusi di un immaginario collettivo mai innocente: questi spazi non sono in comune con tutti, pur non essendo riservati in alcun modo. Sono generati dalla densità o dalla specificità di relazioni e usi di coloro che vi si trovano. Dotati di un'elasticità che li porta a deformarsi in relazione agli usi, espandendosi o restringendosi. Svincolati dal compito di simulare l'aspetto virtuoso e impersonale dello spazio pubblico moderno. Spazi delimitati, ma elastici, che funzionano rimettendo in gioco, di volta in volta, qualcosa che sta fuori. Campi d'azione pronti ad essere rapidamente smobilitati e ricostruiti». (Bianchetti, 2016:62).
La città si riempie quotidianamente di episodi come quello appena citato, diventando una sequenza di spazi di indecisione , o se preferiamo di impertinenza, in cui i corpi, soggetti relazionali, sono capaci di «individuare le potenzialità emancipative nascoste nelle pieghe del presente, per prefigurare scenari alternativi» .
Se la soglia, il confine, la frontiera tra ciò che è pubblico e ciò che è privato è in primo luogo il corpo stesso, diventa interessante leggere la compresenza come dispositivo dinamico con cui si configurano soglie elastiche perché collettive e situazionali.
La compresenza nello spazio urbano parte da qui, dal riconoscere la molteplicità dei corpi, che siano umani, animali o cose, e nel considerare interessante la relazione immanente che si costituisce tra gli stessi nel continuum spaziale. Al tempo stesso è manifestazione dell'abitare urbano in circostanze spazio-temporali specifiche, tali manifestazioni esprimono un carattere debole perché in costante ridefinizione e cambiamento; e, agendo per incontro di corpi, la compresenza è la condizione in cui essi si mescolano in un processo che produce un'azione.
Eppure, riconoscendo la mescolanza tra la dimensione collettiva e quella individuale, la soglia elastica data dal continuum tra spazi pubblici e spazi privati, e il carattere di interior assunto dallo spazio pubblico, viene da domandarsi cosa accade allo spazio chiuso.
In che modo lo spazio architettonico viene investito dalla dimensione public ? Insomma «resta da capire, con la consapevolezza odierna, se e come l'elasticità delle situazioni

possa assumere un ruolo realmente fondante e formativo nel progetto, o se la voracità della vita urbana non sia tale da metabolizzare e adattare, comunque, ogni cosa alle proprie esigenze; e da rendere imprevedibile l'esito progettuale o da privarlo del tutto di senso». (Longobardi, 2017)

7.2

DISPOSITIVO URBANO DELLA COMPRESENZA

7.2.1

Sul dispositivo

Foucault esprime una definizione del termine dispositivo nel 1977, ed è lo stesso brano che Giorgio Agamben cita nel suo libro Che cos'è un dispositivo?1 per introdurre il concetto:

"Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi [...] col termine dispositivo, intendo una specie - per così dire - di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere ad un' urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica... Ho detto che il dispositivo è di natura essenzialmente strategica, il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato nei rapporti di forza, sia per orientarli in una certa direzione, sia per bloccarli o per fissarli e utilizzarli. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, sempre legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati."

Dal brano riproposto, e qui mi trovo concorde con l'autore, il termine dispositivo per Foucault è la rete che unisce un ancor troppo vasto insieme di elementi, finalizzato ad esplicitare una funzione di potere.
Il termine foucauldiano ha radici nella "positivité" hegeliana, poi ripresa da Jean Hippolyte, dove la positività è una forma di costrizione sociale; l'esempio con cui si spiega il concetto sono le forme di religione capaci di attivare un governo tramite adesione spontanea da parte di comunità. La positività, come il dispositivo, attua in termini filosofici ma non solo, dei meccanismi stabiliti per controllare stati di caos.
Agamben, nel suo approfondimento teorico, colloca i dispositivi in un nuovo contesto: "Non sarebbe probabilmente errato definire la fase estrema dello sviluppo capitalistico che stiamo vivendo come una gigantesca accumulazione e proliferazione di dispositivi. Certo fin da quando è apparso l' homo sapiens vi sono stati dispositivi, ma si direbbe che oggi non vi sia un solo istante nella vita degli individui che non sia modellato, contaminato o controllato da un qualche dispositivo."
Si spiega così anche l'impoverimento del termine e la confusione sull'utilizzo del vocabolo, ciò che però risulta estremamente interes-

sante della teoria di Agamben, è l' attualizzazione del concetto di profanazione, che esprime in sè la riappropriazione da parte dell'umano di qualcosa che in precedenza era stato attribuito al divino: "La profanazione è il contro-dispositivo che
restituisce all'uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso." poi segue "I dispositivi moderni presentano, però, una differenza rispetto a quelli tradizionali, che rende particolarmente problematica la loro profanazione. Ogni dispositivo implica infatti un processo di soggettivazione, senza il quale il dispositivo non può funzionare come dispositivo di governo, ma si riduce a un mero esercizio di violenza."
Qui la soggettivazione, posta al centro tra esseri viventi (creature) e i dispositivi (di governo), è intesa come molteplice processo che coinvolge l'individuo producendo un soggetto; secondo Agamben ciò che i dispositivi contemporanei attuano oggi, e prende ad esempio gli accessori tecnologici, è un processo di de soggettivazione, che priva l'utente della possibilità di esprimere un soggetto.
Agamben conclude il suo breve trattato ponendo l'accento sul problema della "profanazione dei dispositivi - cioè della restituzione all' uso comune di ciò che è stato catturato e separato in essi - è, per questo, tanto più urgente. Esso non si lascerà porre correttamente se coloro che se ne fanno carico non saranno in grado di intervenire sui processi di soggettivazione non meno che sui dispositivi, per portare alla luce l' Ingovernabile, che è l'inizio e, insieme, il punto di fuga di ogni politica."

7.2.2

Incubatore urbano: condensatore + catalizzatore

Il caso studio del Centquatre è rappresentativo di una famiglia che qui definiamo dispositivi urbani della compresenza, ovvero un'istituzione che attraverso la gestione dei suoi spazi, la programmazione e il coordinamento delle attività è capace di sollecitare connessioni produttive tra elementi eterogenei composti da attori, attività, utenti e competenze. Due componenti determinati di questa capacità produttiva: lo spazio pubblico interno e la costruzione di relazioni. Lo spazio pubblico è inserito all'interno dell'edificio grazie alle caratteristiche spaziali proprie dei fabbricati industriali. Si tratta di uno spazio ampio, coperto e riscaldato, parzialmente destinato alle esercitazione delle pratiche artistiche spontanee, che nella maggior parte dei casi sono emergenti. Questa componente genera nello spazio urbano interno un'ambiance specifica ed estremamente godibile dagli utenti e altrettanto appetibile al mercato. Lo spazio pubblico urbano è inoltre uno spazio reso accessibile a chiunque in cui si ritrova una urbanità propria del quotidiano e dell'ordinario, ma al tempo stesso un'urbanità sovra-ordinaria perché orientata e stimolata dalla programmazione dell'istituto. Il 104 è il luogo in cui si stabiliscono delle relazione tra persone in funzione di ciò che fanno e non in base a ciò che sono . Ciò che è interessante è che di fatto le interazioni interpersonali si basano sulla reciprocità, sullo scambio tra le azioni dei soggetti perché di fatto le azioni individuali e le attività collettive si nutrono reciprocamente. Ad esempio un artista emergente che fa le sue ripetizioni nello spazio pubblico interno è osservato da un anziano del quartiere che avendo molto tempo libero sceglie di trascor-

rerlo in un luogo che gli offre uno spettacolo gratuito in un luogo riscaldato e conviviale. L'artista è nutrito dalla presenza dell'anziano perché di fatto rappresenta un suo spettatore, ciò gli consente di fare le sue prove con uno spirito diverso da quello che solitamente può avere stando solo in una qualsiasi sala prove (a pagamento) di Parigi. L'interazione tra le azioni dei soggetti compresenti e le attività compresenti produce un plusvalore per ambo le parti. Il dispositivo urbano della compresenza, attraverso le componenti presentate lavora quindi con due leve: da un lato è un condensatore perché facilita reazioni intermolecolari per cui molecole diverse unendosi producono un elemento il cui peso specifico è maggiore della somma delle parti; dall'altro è un catalizzatore perché riduce la quantità di energia con cui attivare un processo e al tempo stesso ne accelera l'azione che conduce all'esito del processo. Il prodotto è una sperimetazione continua, alimenta e costruisce in un processo continuo forme di abitare lo spazio che di per sé, all'interno del dispositivo-diagramma, costituiscono un valore.
Questa esperienza consente di fare alcune osservazioni sullo spazio architettonico:
- la generosità e la genericità dello spazio rende questi luoghi dei contenitori dell'accadimento, dove la città può esprimersi in forme e temporalità non prevedibili ma governabili.
- Lo spazio pubblico entra all'interno dello spazio architettonico, in questo passaggio mantiene il carattere di spazio dell'accadimento perché necessario ad accogliere eventi/attività variabili e insieme necessario all'interazione tra soggetti e attività. Di fatto lo spazio pubblico interno in quanto spazio dell'accadimento diviene il cuore del laboratorio/incubatore.

Il Centquatre dimostra di essere un dispositivo urbano della compresenza, ovvero un sistema dinamico che si costituisce con

compresenza

dimensione produttiva

catalizzatore

+

condensatore

un'identità molto forte e riconoscibile, capace di organizzare nello stesso edificio attività e soggetti diversi, li mette in relazione diretta grazie alla presenza dello spazio pubblico interno e alla costante sollecitazione dell'agency, al fine di catturarne la componente produttiva. Il dispositivo inteso come «un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati» (Agamben, 2006:7) in questo conteso stabilisce una strategia che raccorda lo spazio, la dimensione antropologica e sociale, e la capacità di mediazione.
Il concetto di compresenza, conosciuta come elemento spontaneo e proprio dello spazio urbano, e associata prevalentemente allo spazio pubblico, viene qui ripreso in quanto elemento relazionale, e insieme situazionale, attorno al quale il dispositivo organizza e dispiega il proprio sistema. Per compresenza intenderemo qui la simultaneità di corpi diversi in un medesimo spazio-tempo in cui si verifica l'incontro e che genera una situazione durante la quale avviene lo scambio. Tanto più alto sarà il numero di variabili, più alto sarà il numero di possibilità di incontro tra le variabili stesse. Dal punto di vista architettonico lo spazio deve essere poroso e integrare all'interno una porzione di spazio pubblico così da ottenere un luogo attraente e accessibile, e al tempo stesso controllato e quindi sicuro. A queste prestazioni va aggiunta la caratteristica che rende tale spazio fortemente attrattivo, ovvero

l'ambiance specifica componente della strategia del dispositivo, che di fatto attribuisce allo spazio una dimensione esperenziale aggiuntiva arricchendone il valore d'uso. Lo spazio così concepito e fruito diventa una sorta di cortile urbano perché di fatto rappresenta un luogo confortevole, sicuro e dall'ambiance unica, nonché estremamente godibile, e pertanto appetibile anche per il mercato.
Il dispositivo urbano della compresenza genera un "campo relazionale" (Bourdieu, 1979) attrattivo tale da alimentare e sollecitare le potenzialità produttive del capitale sociale coinvolto e trasformarle in valore. Tale capacità produttiva richiede al dispositivo urbano della compresenza di essere al tempo stesso un catalizzatore e un condensatore .
In quanto catalizzatore è capace di ridurre la quantità di energia con cui attivare un processo e ne accelera l'azione, questa componente è garantita dal fatto che sono compresenti nello stesso spazio-tempo un alto numero di elementi di natura diversa. La varietà e la prossimità delle parti di per sé non attiva la reazione produttiva, a farlo è la capacità di mediazione messa in opera dall'agency che individua le possibili compatibilità, e crea le occasioni di scambio. Questa seconda dimensione rende il dispositivo un condensatore perché, riprendendo la definizione presa dalla disciplina della chimica, è in grado di facilitare reazioni intermolecolari tali per cui, l'unione di molecole diverse produce un elemento il cui peso specifico è maggiore della somma delle parti. Le molecole sono a tutti gli effetti i soggetti e le attività compresenti nello spazio, per cui la reazione alla reciprocità genera un plusvalore, che può essere di ordine sociale, culturale ed economico, che è maggiore della semplice somma delle parti.
Queste due leve lavorano con la compresenza e con la variabilità di pubblico e programma, elementi che combinati generano dei risultati non prevedibili a priori, ma che necessitano di un costante lavoro di faire à misure.
Ad un occhio disattento il Centquatre, e i luoghi come questo, può apparire un luogo dell'imprevisto in cui tutto è possibile; in realtà ciò che si cela dietro questa scenografia dinamica e abitata, è la presenza di una sperimentazione continua, alimentata dall'ambiance e dalle strategie operative della direzione.
Di fatto il dispositivo urbano della compresenza agisce come un laboratorio urbano sperimentale, che lavora su di una filiera che attrae le emergenze diffuse sul territorio, le mette in relazione reciproca e alimenta così la dimensione creativa dell'intero sistema.

7.2.3
Un rouage de la machine urbaine

La coabitazione di elementi di natura diversa è la diretta conseguenze dei processi di riuso adattivo del patrimonio industriale che hanno trovato nelle generose caratteristiche spaziali degli immobili la possibilità di sperimentare nuove forme di configurazione, di gestione e di programmazione. La dimensione rilevante, non presente in tutti i processi ma che, a partire dalle osservazioni effettuate sul caso studio, appare determinante, è l'attenzione sotto forma di mediazione della dimensione relazionale tra le parti che trasforma la compresenza da fenomeno spontaneo a fenomeno indotto i cui elementi sono selezionati.
In questo senso , e a partire dall'esperienza del caso studio e dalla trattazione teorica del dispositivo della compresenza, è opportuno rilevare come tale elemento si configura come un ingranaggio della macchina urbana in quanto agendo da incubatore urbano, trasforma l'intelligenza del territorio sviluppando prodotti, capacità e competenze innovative

che vengono reinvestite sulla città stessa.
Le ricadute sulla città sono di tipo pluri-territoriale: alla scala di quartiere la produzione di valore è di tipo sociale perchè garantisce un supporto pubblico alla popolazione locale innescando un processo virtuoso perchè le fornisce di spazi in comune, dove vengono loro offerti servizi culturali e sociali.
A scala extralocale la sperimentazione continua, propria del faire à misure, produce delle competenze che possono essere spese direttamente sulla città, attraverso un processo di trasformazione invisibile, perché immateriali sono le risorse e le azioni messe in campo.
Molto più interessante se si sottolinea che il tutto può avvenire in uno scambio tra registri di natura pubblica, che coinvolgono anche i privati, ma che vede nel sovvenzionamento, nel caso preso in esame da parte della città di Parigi, all'istituto ricade in forme diverse sulla città stessa, e nella misura più eclatante a indispensabile supporto dello sviluppo urbano come esperienza replicabile quale forma di attrattività per il mercato immobiliare.

7.3

URBAN INDOOR

Negli anni '80 William Whyte nel suo famoso libro The social life of small urban spaces in un trafiletto di due pagine parla di Urban Indoor, riferendosi a quegli spazi filtro tra esterno ed interno di grandi edifici per uffici e centri commerciali. Con il passare degli anni questi spazi hanno assunto una sempre maggiore dimensione. A seguito del processo di cambiamento di uso degli spazi pubblici urbani (Bianchetti, 2016; Karrholm, 2016) la città ha appreso il potenziale di uso di quei luoghi e progressivamente sono stati introiettati anche dall'architettura. Centri commerciali, stazioni, biblioteche, musei, centri culturali, o spazi industriali investiti in modo temporaneo diventano spazi pubblici a disposizione della città.
A differenza di quanto accade negli spazi pubblici urbani aperti, gli urban indoor sono luoghi in cui la compresenza è un fenomeno che si manifesta ma le cui caratteristiche sono prossime a quelle dell'istituto in cui si trovano.
Gli urban indoor sono luoghi dell'incontro e dell'aggregazione, ma prima ancora sono luoghi dell'intrattenimento, spazi pubblici pacificati nella misura scelta da chi di quello spazio è proprietario o responsabile, e nella misura in cui si intende coinvolgere e indirizzare l'azione del pubblico.
È pertanto uno spazio strumentalizzato, sia che venga usato oggi dai living lab per fare innovazione, dai centri commerciali per fare profitto, o dalla politica come strumento di trasformazione urbana per aumentare il valore immobiliare delle aree limitrofi. La città non è nuova a queste forme spaziali, ad esempio e in modalità differenti possono essere considerate tali gli spazi religiosi delle basiliche, ma il connotato che assume nella città contemporanea questo tipo di spazi è indicativo dell'occorrenza di avere dei nodi intelligenti in cui raccordare popolazioni, usi, funzioni capaci, e per questo intelligenti, di articolare in forma semi-spontanea la complessità data dall'elevato numero di elementi coinvolti. La capacità di articolare la compresenza, che vede nello spazio pubblico urbano una capacità spontanea, trova negli urban indoor la formazione di una 'scena aperta', in cui l'urbanità data dalla molteplicità è in parte spontanea e in parte predisposta. Una scenografia animata, formata da attori umani e non, ma aperta all'interazione situazionale con un pubblico pulviscolare o collettivo. Questa capacità di tenere insieme situazioni e relazioni

è proprio quella che serve alla città per governare la complessità contemporanea.
Per meglio esplicitare il concetto è opportuno fare riferimento al mondo dell'arte in cui la capacità dio strumentalizzare situazioni e dimensione relazionale ed esperenziale (pertanto emotiva) esiste da tempo.
L'estetica relazionale (Bourriaud, 2010) era la dimensione cardine per cui l'opera d'arte si manifestava in quanto attivata dall'azione o con la partecipazione del fruitore, noti i lavori dell'artista cubano Felix Gonzalez-Torres come la famosa installazione 'Untitled' del '91 in cui una massa di caramelle, oltre a dare la forma all'opera, invitava i passanti a prenderne una, al di là delle implicazioni etiche e simboliche dell'opera ci interessa vedere come la forma di arte relazionale da quel tipo di interazione può spostarsi sulla costruzione di situazione come il caso degli artisti Marina Abramovic e Tino Sehgal che, seppur in forme diverse di creazione di performance o situazioni che agiscono attivando forme di intersoggettività con il pubblico. Ma a differenza delle opere degli anni '90, quelle contemporanee superano la relazione per coinvolgere il pubblico in una sfera interpersonale e pertanto esperenziale ed emotiva.

<La tendenza che Horowitz sottolinea (non necessariamente con un'accettazione negativa) è un desiderio generale e turistico di vivere l'essere lì - in una sorta di maratona sociale - tanto quanto guardare e forse comprare l'arte, ma sicuramente consumare lo stile di vita artistico (cfr Horowitz, 2011: 92). Le istituzioni artistiche a tutti gli effetti, quindi, hanno pienamente adottato l'ethos esperienziale (cf. Horowitz 2011: 130; Vergine 2000) delle opere d'arte che espongono>. (Khatchikian, 2013).

Che siano artisti come Tino Sehgal a popolare un museo di situazioni destabilizzanti, o Marina Abramovich intessere relazioni offrendo se stessa, in corpo ed emozioni, al pubblico, e a seguito di quanto osservano nello urban indoor del Centquatre la differenza sta nella portata dell'esito. Dal museo alla città, o meglio dalla situazione o performance organizzate da un artista in un museo a situazioni e performance composite spontanee, seppur sollecitate, che coinvolge in uno spazio generoso una forma di urbanità. Quando JM Goncalves rivela che a più riprese i suoi colleghi (eminenti curatori dei principali musei o teatri di Parigi) gli hanno chiesto di 'prestargli le pratiche spontanee' è per il semplice fatto che quel mondo è abituato ad un parterre di figuranti per la costruzione di una situazione, cosa che invece nel Centquatre è indotta ma reale, e così come si immaginano altri Urban Indoor. L'estetica esperenziale si sposta dall'arte al modo di fare città, anche perché è ciò che il mercato acquista. Se il Centquatre è lo spazio più richiesto di Parigi è proprio per la sua dimensione percepita come reale di spazio pubblico in cui l'ambiance specifica gioca da attrattore principale, esattamente come quando Dolce&Gabbana nel 2016 ha trasformato via San Gregorio Armeno di Napoli nella passerella di una sua sfilata. Anche il turismo ha cambiato forma, dalle visite ai musei all'acquisto di esperienze urbane, che lo stesso AirB&B offre sulla sua piattaforma.
Insomma l'estetica esperenziale dal mondo dell'arte è arrivato al mondo dell'architettura e la città che da sempre ha offerto le esperienze più significative per l'uomo grazie alla serendipità che le appartiene ecco che la stessa diviene forma da ricostruire perché cercata da pubblico e mercato.
Se la città di Parigi, nel suo grande progetto di trasformazione urbana abbia deciso di costellare i territori di espansione da stazioni concepite come spazio pubblico animato è significativo dell'attrattività di uno Urban Indoor in cui la cultura urbana, e forme ibride di abitare i luoghi, vengono spettacolarizzate.

cap8
Lo Spazio Elastico

8.1 UNA PRIMA DEFINIZIONE

8.2 I PRINCIPI ARCHITETTONICI

8.3 CARATTERI MORFOLOGICI

8.4 L'EREDITÀ DEI PROCESSI DI RIUSO

8.4.1 GLI USI SONO LO SPAZIO CHE GLI SI DÀ 8.4.2 UN BREVE REPERTORIO DI CASI 8.4.3 COMPLEX BUILDINGS

8.1

UNA PRIMA DEFINIZIONE

Elastic:
(1653) Pertaining to, causing, or characterized by, spontaneous, expansion. That spontaneously resumes its normal bulk or shape after contraction, dilatation or distortion by external force. Also of motions, forces, etc.
Elastic Limit: the extent to which the particles of a body may be relatively diplaced without fracture or other permanent alteration.
(Shorter Oxford English dictionary Volume I A-M, p.589)

Elàstico:
[vc. dotta, gr. Elastikós per elatós 'duttile', da elân, forma abbr. eláunein 'tirare' e 'spingere'; 1977]
1 Che possiede elasticità: corpo, materiale e. | Deformazione elastica, di un corpo elastico | linea, curva elastica, linea secondo cui si dispone l'asse geometrico di un solido deformato sotto l'azione di forze esterne.
4 (fig) Che muta col mutare delle circostanze, adeguandosi alla realtà, e non attenendosi a idee e schemi fissi

Elasticità:
1 (fis.) Proprietà dei corpi di riprendere forma e volume iniziali se solidi, o solo volume se liquidi, al cessare della causa deformante.
3 (fig.) Capacità di adattarsi prontamente a situazioni e ambienti diversi, di apprendere nuove idee, di assuefarsi a nuovi concetti e sim.
4 Capacità di variare secondo le circostanze
(LoZingarelli2009, p.762)

A partire dall'analisi etimologica del termine elastico, e attingendo dalle discipline tecnico-scientifiche proprie dell'architettura possiamo considerare un corpo elastico come un corpo ideale che si allunga proporzionalmente all'intensità della forza applicata. Come sappiamo in natura tutti i corpi solidi si deformano sotto l'azione di sollecitazioni meccaniche. Le deformazioni proporzionali al carico che subiscono, sono di tipo elastico quando, al cessare della sollecitazione, il corpo ritorna alla sua configurazione originaria.
Ma per parlare di Spazio Elastico, consideriamo gli usi nello spazio-tempo come carico deformante, che va ad incidere sullo sforzo d'uso del progetto.
Possiamo quindi provare a sostenere che uno è Spazio Elastico se, sottoposto a situazioni composite, si deforma distribuendo la configurazione di usi per mezzo di caratteristiche spaziali-architettoniche predisposte intenzionalmente. La categoria degli spazi elastici è caratterizzata dal fatto che, cessata l'azione della situazione composita, lo spazio riprende la sua forma originaria: non avviene una deformazione reale ma un'alterazione della distribuzione delle superfici per mezzo di cui viene espressa la capacità dell'edificio di adattarsi a configurazioni diverse nell'arco della stessa giornata al fine di accogliere la compresenza di un programma variegato molteplice e plurale.
Tenteremo qui di far emergere alcune modalità (e non modelli), con cui il progetto può articolare gli spazi e favorire condizioni di compresenza.
Il paesaggio, disciplina consapevole della dimensione mobile ed evolutiva degli elementi coinvolti nel progetto, ha affinato nel tempo gli strumenti con cui confrontare il progetto con questo tema. I giardini ad esempio sono «configurazioni relazionali» (Capalbo in Caudo et al, 2017) , ovvero forme progettate mettendo in relazione corpi al fine di generare processi

in cui gli stessi, insieme agli usi e comportamenti sono intrinsecamente legati all'opera, seppur da essa indipendenti.
Il progetto può e deve costituirsi potenziale relazionale attraverso un chiaro e preciso gesto progettuale capace pertanto di arricchire «il quotidiano e creare un setting sociale per interazioni casuali» attivando una relazione percettiva in chi lo utilizza, e innescando un rapporto di reciprocità basato proprio sui legami deboli di cui abbiamo già descritto la forza.
Ma se tout est paysage, come intitola un celebre libro di Lucien Kroll, in cui si riferisce al paesaggio come disciplina progettuale olistica su cui l'architettura e l'urbanistica dovrebbero basarsi, allora quali i gesti e quali gli elementi con cui l'architetto può generare interazioni casuali e configurazioni relazionali?

8.2

I PRINCIPI ARCHITETTONICI

«*If one were to summarize life in a city and life in a building in one gesture, it would have to be that of passing through borders. Every moment of our existence is a continuous movement through space defined by walls. Architects cannot define urbanization: how program evolves, how movement perfoms, how flows unfold, how change occurs. The only program that can reliably be attributed to architecture is its specific inertia in the face of urbanization's mutability, its status as the manifestation of a clearly singular place. If the ubiquitous nature of mobility and integration is the essence of urbanization, the singularity of places is the essence of a city. We cannot return to a preurban worlds, but within the present urban situation there is the possibility to redefine the meaning of the city as a site of confrontation and thus of coexistence. In this sense architecture is a constructive and theoretical apparatus whose 'publicness' consists in its possibility of separating, and thus forming the space of coexistence within the city. For this reason, architecture has no option but to express itself through a language that is radically and consciously appropriate, that is clear in tis goals and its cause, and is able to represent and institutionalize the business of living as a value that is at once universal and singular. Architecture can have no other goal that that of relentless inquiry into the singularity of finite parts- the very singularity by which it consitutes the city. Architecture must address the city even when the city has no goal for architecture. For the city is ultimately the only object for and method of architectural investigation: decisions about the form of the city are the only way to answer the question, Why architecture?*» (Aureli, 2011:46)

In The possibility of an absolute architecture Pier Vittorio Aureli ci ricorda in maniera rigorosa come l'architettura si fa forma nella misura in cui definisce il confine con cui separa o unisce ambiti spaziali.
Nonostante possa apparire un ossimoro, ma 'architettura assoluta' ci appare un principio-ouverture adeguato a quello che qui tentiamo di declinare come spazio elastico. L'elasticità è data dal rigore con cui lo spazio tesse esterno e interno, spazi di collettivi e privati, con cui tesse armoniche sequenze di spazi.
Se la compresenza è coabitazione di usi dispiegati nello spazio-tempo di uno stesso manufatto architettonico, riprendendo la teoria di Rem Koolhaas con cui descrive lo «slittamento tra la creazione dell'involucro architettonico e il suo contenuto» , questa modalità mette in luce una questione importante: la separazione tra forma e funzione. Tale scollamento ha por-

tato alla sostituzione della funzione stabilita a priori in favore del programma, aperto e quindi più flessibile, quello che resta per richiamare Aureli è appunto la forma.
La riflessione trascina con sé la spinosa questione della tipologia che deve rappresentare un riferimento opportuno da cui imparare, e non una soluzione ortodossa da replicare. In effetti, nel quadro instabile su cui ci stiamo muovendo la tipologia, come sostenuto da Giancarlo De Carlo, deve poter essere un «punto di partenza per fare un'altra cosa; perché nessun tipo è specifico e, anche se può esserlo stato, ha cessato di esserlo nel momento in cui è stato "tipizzato". Credo invece nella morfologia come stratificazione di forme che l'evento architettonico produce mentre prende definizione» .
Una definizione capace di assecondare un'«urbanistica fondata sul dialogo tra parti eterogenee» in cui il progetto lavora per integrazione, perseguendo soluzioni progettuali volte alla diversificazione degli spazi perché siano aperti alla risignificazione. Karrholm nel suo articolo pubblicato nel 2013 su Environment and Planning D: Society and Space dal titolo Building type production and everyday life: Rethinking building types through actor-network theory and object oriented philosophy mette in discussione proprio la questione del tipo in architettura come modello formale o funzionale sottoponendola allo sguardo della incapacità del tipo di adattarsi e seguire la vita ordinaria e quotidiana. Osserva inoltre come il rencente processo di ibridazione con cui usi e tipi diversi vengono messi a sistema producendo architetture che intrecciano forme di uso che lui definisce territorial sorts rimandando ad un problema di ordine a scala maggiore di quella esclusivamente architettonica. Come il tipo sia capace di rispondere all'ordinario è questione che porta con sé due teorie filosofiche consolidate: la actor-network theory e la object oriented philosophy; e lo stesso Karrholm ne indaga la corrispondenza dicendo che «types are often produced in a much more fluid, informal and collaborative manner. In order to account for this I developed the notion of building types as heterogeneous and multiscalar territorial sorts. A territorial sort could be used to describe a set of related territorial productions that can all be associated to a similar set of activities» (Karrholm, 2013:22). In continuità con le dimensioni teoriche sopra citate lo Spazio Elastico è uno spazio generalista perché deve essere capace di soddisfare nello stesso spazio-tempo differenti esigenze dei suoi abitanti o della città; è uno spazio disponibile e 'a geometria variabile' perché deve accogliere contemporaneamente usi diversi, ed è agerarchico per poter dispiegare gli usi in configurazioni evitando il conflitto tra gli stessi. In questi spazi generici in che modo si articola la dialettica tra spazio servito e spazio servente? È possibile che i due perdano di specificità, e si uniscano in un unico spazio in cui l'elasticità non è nella materia dell'architettura, ma nella capacità di distribuire gli elementi fisici consentendo allo spazio elastico di ridefinire costantemente ambiti e soglie.
Gli spazi che favoriscono tale rapporto devono essere porosi, ampi, e articolati secondo una sequenza di pieni e vuoti, in cui sono posizionati spazi aperti e permeabili, collegati da un importante e articolato sistema connettivo interpretabile in ambiti e luoghi dello stare e del divenire. Spazi «deliberatamente generici dal punto di vista funzionale» rispondono ad un programma complesso e articolato che richiede agli stessi una certa promiscuità funzionale. Bisogna tenere presente che è necessario «ottimizzare il funzionamento dei frammenti, ragionare sugli scarti» per ottenere spazi che contano, e allora ha senso agire per svuotamento, addizione, connessione, copertura se però queste azioni progettuali generano una sequenza di spazi generalisti

e agerarchici il cui esito abitativo è lasciato all'accadimento dell'azione intelligente con cui i corpi, e gli usi che svolfono, definiscono elasticamente il limite del loro abitare, e insieme attribuendo il carattere di elasticità allo spazio predisposto per accogliere l'intelligenza delle azioni situate. Perché si sa «i corpi usano lo spazio, e frequentandolo lo piegano ai bisogni della vita, scardinando le facili e mortifere piacevolezze dell'astrattismo» (Longobardi in Caudo et al, 2017), allora quello di cui parliamo è uno spazio che asseconda i bisogni neoliberali della vita quotidiana, uno Spazio Elastico che altri non è che uno situazionale.

8.3

CARATTERI MORFOLOGICI

L'analisi svolta sul caso studio è stata utile non tanto ad estrapolare un carattere tipologico dello spazio elastico ma, a partire dall'osservazione delle dinamiche interne che si manifestano in 'morfologia variabile', ad comprendere quali caratteristiche dello spazio e in che misura le stesse intervengono a favorire od ostacolare l'elasticità nell'architettura.
Proprio in quanto spazio assoluto, la dimensione formale è precisa nel definire le componenti che lo definiscono e il modo in cui le stesse interagiscono.

8.3.1

Il vuoto

«Per vivere, infatti, in uno spazio con la massima libertà possibile, occorre innanzitutto creare il vuoto; in seguito il vuoto sarà in qualche maniera occupato»
(Espuelas, 1999:94)

Ed è proprio la dimensione del vuoto con cui lo Spazio Elastico può manifestarsi. Il vuoto è il «luogo di relazione tra gli elementi e dell'accadimento, l'ambito nel quale si riflette una struttura collettiva e lo scenario della simultaneità dei fatti urbani» (Espuelas, 1999:13), e si manifesta come uno spazio generoso in cui si raccolgono insieme soggetti e corpi, il luogo dell'incontro e dello scambio, ma può essere anche il luogo in cui svolgere azioni e usi in contemporanea. La sua superficie è rilevante in quantità e, che sia concentrata o diffusa, può essere in rapporto di equivalenza con il pieno.

«...poroso, un intreccio nient'affatto classico ma barocco, provo di contorni ma non di connessioni. [...] Gli interni delle case borghesi mostrano una scarsissima propensione per un'abitabilità comoda e definita, il mobilio delle stanze è casuale, intercambiabile e svariato come il movimento di una strada; l'abitazione prende parte allo spazio esterno, è una mescolanza di intérieur e di luogo pubblico».
(Ernst Bloch, in Donaggio 2000:21-23)

La seconda caratteristica è la porosità con cui lo spazio si apre alla città senza gerar-

chia degli ingressi e ha una porosità interna che consente ai flussi di veicolare facilmente mettendoli in contatto. Quindi da un lato si definisce il rapporto dell'edificio rispetto all'intorno urbano prevedendo una pluralità di accessi con cui si garantisce maggiore accessibilità e attraversabilità. Dall'altro è dimensione propria degli ambienti interni per cui la connessione tra ambiti favorisce la capillarità a scala architettonica, in quanto moltiplicando le possibilità di accesso ad un ambiente se ne favorisce la pluralità di situazioni di cui può essere invaso e da cui può essere isolato. La porosità è la caratteristica che garantisce una sequenza armoniosa tra ambienti.

8.3.3
La circolazione

La circolazione, va considerata in un duplice registro, ovvero sia una componente a sé stante in quanto spazio dei flussi, che in qualità di subcomponente del vuoto. In entrambi i casi la superficie destinata a circolazione è maggiore rispetto alla media di altri edifici, come calcolato nel caso del Centquatre e sarebbe interessante interrogare un repertorio più ampio, la sua percentuale si orienta intorno al 30%.
La generosità della superficie destinata alla circolazione permette una differenziazione dei percorsi tale da separare i flussi che possono essere uniti o isolati, nascosti o interrotti, nel caso di un edificio a grandi dimensioni. Al contrario nel caso di edifici di dimensioni minori, lo spazio di circolazione e il vuoto coincidono, e lo spazio di circolazione diviene uno spazio abitato a completamento dello spazio privato, divenendo così lo spazio di relazione che fa da collante sociale e spaziale tra gli altri ambienti. Questa superficie, al pari di quella del vuoto, è generosa perché può essere investita dall'abitare e dagli usi disparati.

8.3.4
Arredamento scenico

Lo spazio elastico non prevede la presenza di arredi fissi, al contrario gli oggetti presenti devono essere mobili, leggeri, spostabili e chiaramente temporanei perché l'arredo possa assecondare l'intelligenza delle situazioni. E proprio a supporto delle stesse devono essere presenti una serie di elementi che garantiscono il montaggio a tipo allestimento di strutture temporanee, effimere per 'situare' forme di uso diverse degli spazi, in questo caso senza fare alcuna distinzione tra interno/esterno, pubblico/privato, ecc.

8.3.5
Geometrie interne

Le geometrie interne sono quelle che delimitano gli ambienti chiusi, queste dipendono molto dalla natura dell'edificio. In caso di ambienti ibridi come il Centquatre questi possono essere variabili e, oppure in caso di ambiti diversi possono essere di dimensioni ridotte e incrementali. In ciascuno dei due casi è importante che essi siano immersi nello spazio vuoto, tra connettivo e spazio pubblico. Nonostante si possa definire variabile in base alla configurazione d'uso, in assoluto il rapporto tra queste due dimensioni che hanno perso la loro differenziazione in spazio servito e spazio servente, si mantengono in una duplicità ed un confine, per quanto poroso, che le separa. Questo perché

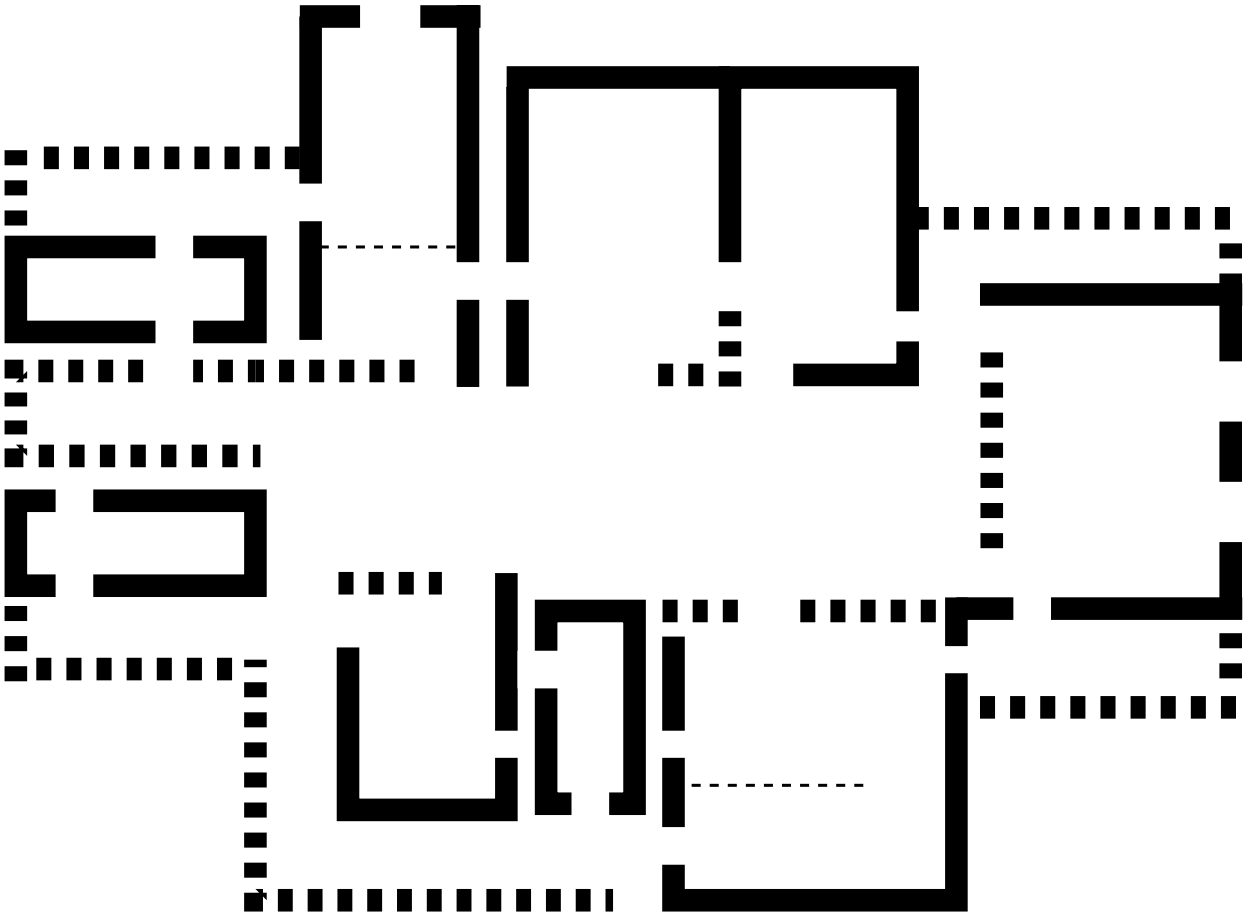
8.3.6
Rapporto pieno/vuoto

Oltre a queste caratteristiche non mancano dei nodi critici legati allo spazio e che riguardano la dimensione tecnica propria della normativa, dell'impiantistica e dell'acustica. Come adeguo alla normativa la superficie di un ambiente se lo stesso cambia usi nel tempo? Come progetto un impianto che mi permette di regolare in modo fine ogni singolo ambiente? E soprattutto come controllo il comfort acustico interno in uno spazio poroso, con un vuoto importante e con una circolazione importante, laddove si verificano usi molteplici e variabili nello spazio e nel tempo? Come garantisco la coabitazione sonora tra gli usi?
Lo Spazio Elastico così definito ci permette di completare diagramma morfologico di Cristopher Alexander richiamato nel primo capitolo per supportare la riflessione sull'evoluzione sullo spazio di relazione tra spazio privato, spazio pubblico e spazio intermedio. Lo schema si concludeva con un'articolazione di spazi privati, un unico spazio pubblico e al centro dei due una pluralità concentrata ed estesa di spazi intermedi. Nel tentativo attualizzare la lettura di tale rapporto si può sostenere come lo spazio privato si sia ridotto in superficie ed isolato dagli altri, costituendo una serie di molteplicità di elementi minori. Lo spazio pubblico perde la sua caratteristica di unità integra, costellandosi anche esso in forme diverse di molteplicità che fanno riferimento alla possibilità di diversi tipi di spazi o occasioni urbane di costituirsi spazi pubblici temporanei, effimeri, ecc. Lo spazio intermedio a questo punto si inserisce negli interstizi tra i precedenti ma senza assumere un carattere unitario e riconoscibile, si disperde nella totalità dell'insieme divenendo spazio che mette in tensione i due elementi che si sono polverizzati nelle loro molteplici forme e comunicanti tra loro in base al grado di porosità del limite che li separa. Gli spazi intermedi nel disseminarsi tra spazi privati e spazi pubblici si rendendono collante tra gli stessi e attribuendo al tutto quel continuum descritto da Madanipour.
Lo spazio elastico sottopone una riflessione ulteriore perché riscontra la sublimazione degli spazi intermedi che cessano di avere luogo in quanto tali, ma non per questo si ritorna al dualismo pubblico privato; al contrario si manifesta una morfologia in cui le membrane tra le componenti presentano un vario grado di porosità permettendo alla soglia di essere elastica e pertanto situazionale. Inoltre la presenza di ambiti a superficie variabile, nel loro carattere introverso o aperto, trasferiscono

8.3.7
La sequenza, il ritmo

«*All sequences are cumulative. Their 'frames' derive significance from juxtaposition. They establish memory – of the preceding frame, the course of events. To experience and to follow an architectural sequence is to reflect upon events in order to place them into successibe wholes. The simplest sequence is always more than a configuration-ensuite, even if there is no need to specify the nature of each episode. The lineariti of sequences orders events, movements, spaces into a single progression that either combines or parallels divergent concerns. It provides 'security' and at least one overriding rule against architectural fears*». (Tschumi, 1994:XXIV)

all'insieme un carattere generalista con cui offrire l'opportunità di adattarsi ad usi plurali. A questa lettura andrebbe applicata anche una sequenza di possibili usi nel tempo, e testare lo schema secondo possibili configurazioni, perché lo spazio elastico in quanto spazio situazionale si manifesta propriamente in esercizio. Pertanto a partire dallo schema proposto va aggiunta una dimensione di progetto che si occupa della sovrascrittura costante dello stesso schema; infatti come abbiamo avuto modo di osservare, nonostante un carattere formale esistente, chiaro ed efficiente, va tenuta in forte considerazione anche la dimensione del progetto degli ambiti. Questa dimensione progettuale si rivolge al costante divenire degli eventi e dell'intelligenza delle situazioni per la quale l'azione di 'to design' vede associarsi ad un processo progettuale dell'improvvisazione, perché si occupa di organizzare l'immanente, del 'to designing' (Weick, 1998).



INSTEAD, THE WAY OUT OF TURBOLENCE MAY LIE IN CONTINOUS IMPROVISATION IN RESPONSE TO CONTINUOUS CHANGE IN LOCAL DETAILS.
DESIGNING REPLACES DESIGN.

Weick, 1998

8.4

L'EREDITÀ DEI PROCESSI DI RIUSO

8.4.1

Gli usi sono lo spazio che gli si dà

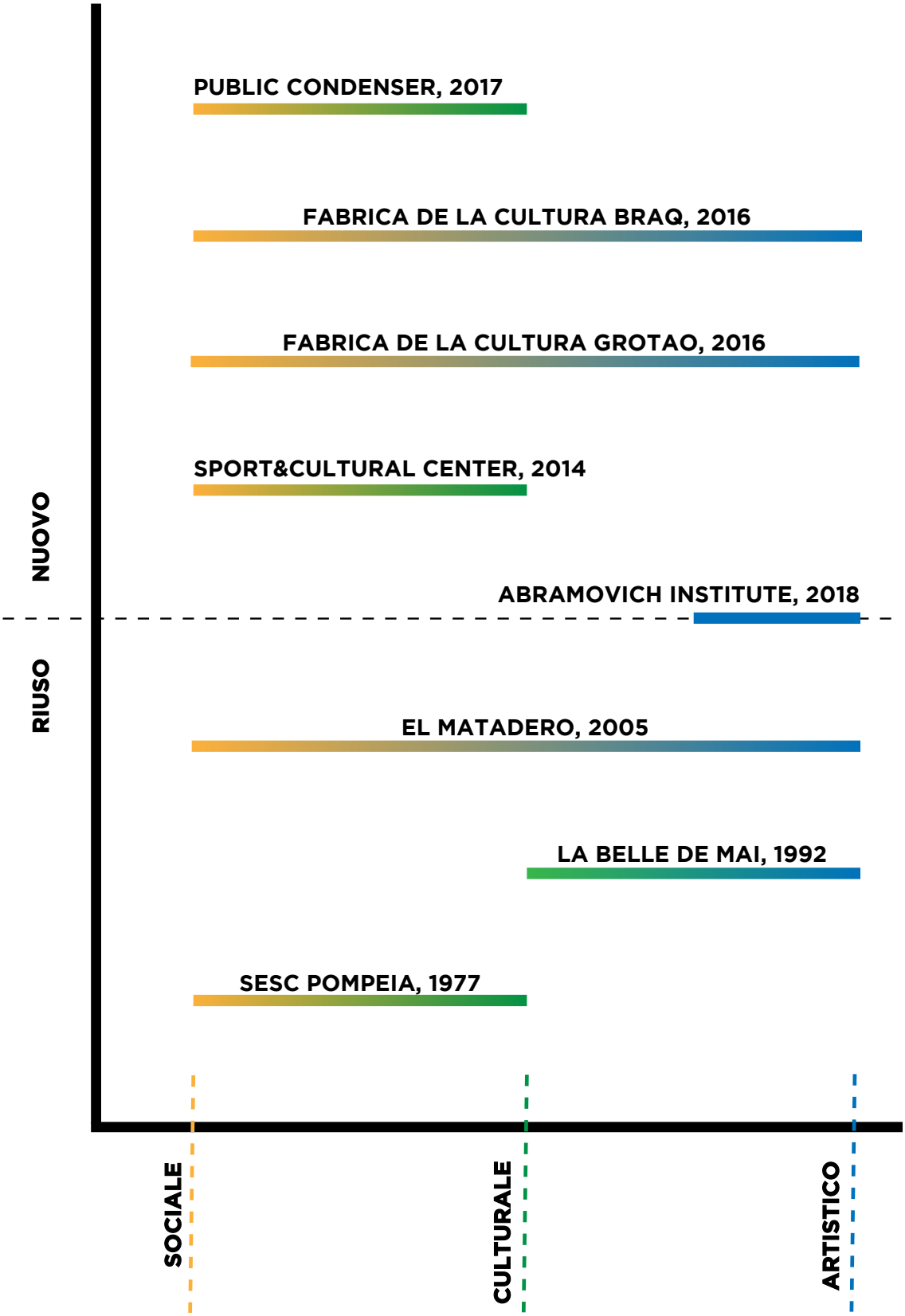
Dalla storia raccontata e dagli esiti dell'analisi svolta sul caso studio è emerso come in epoca neoliberale l'architettura si sia complessificata riproponendo in una scala ridotta le dinamiche dei sistemi urbani. A costituirsi come terreno di sperimentazione sono stati i processi di riuso a scopo misto socio-artistico-culturale, consentendo di sperimentare la co-abitazione di usi plurali in uno stesso ambito spaziale, costringendo peraltro a trovare nelle forme di appropriazione effimere o temporanee proprie degli spazi pubblici urbani il principio abitativo anche per spazi urbani chiusi.

Non sorprende che tali processi sperimentali abbiano investito gli spazi industriali con usi di carattere artistico nelle sue varianti socio-culturali. Da un lato infatti la generosità di spazi delle friches industriali lasciavano carta bianca, e molta, a tentativi di mescolanza tra usi; dall'atra la creatività propria della dimensione artistica ha permesso di costruire forme e dinamiche di reale ibridazione tra le parti.
In questo senso, e a partire da queste esperienze possiamo trarre alcune riflessioni sul tipo di eredità che esse lascino al campo dell'architettura, a cui circoscriviamo circoscriviamo le nostre riflessioni.
La sperimentare attraverso il riuso di edifici industriali di forme di abitare plurale e di usi intenso lascia intravedere due tipi di legacy, una intangibile e una tangibile.
La prima è una forma di eredità immateriale legata a: l'uso pubblico dello spazio, inteso in forma di interazione in compresenza, che si costituisce in una competenza propria del fare città; le forme innovative di immaginare i progetti architettonici, come il caso della proposta co-prodotta in gestione plurale della formula del Reinventer Paris; l'adunanza, la produzione e la disseminazione di pratiche e di culture urbane; e un'estetica con cui vengono messi in risalto degli usi e delle pratiche

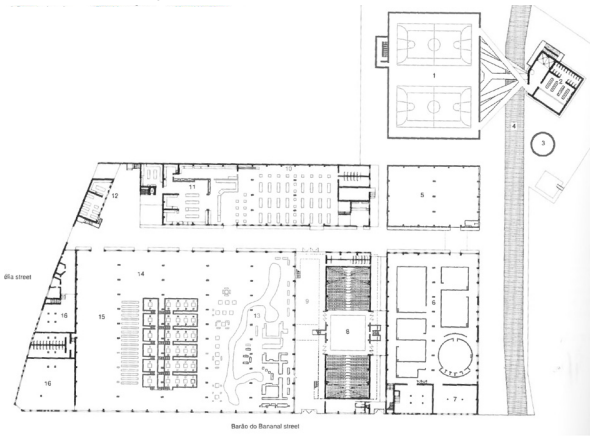
che da un lato vede la possibilità di esperirle attraverso la partecipazione situazionale, dall'altra la necessità di metterli in mostra.
La seconda forma di eredità è più tangibile e fa riferimento al patrimonio architettonico che a partire dalle esperienze di riuso, hanno determinato una produzione architettonica inedita che riprende i principi architettonici, di gestione e di utilizzo della famiglia di esperienze citate.
Volendo focalizzare le riflessioni su quest'ultimo punto intendiamo valorizzare il ruolo che l'architettura ha di legittimare e abilitare forme di urbanità interne all'edificio. Richiamando l' 'architettura assoluta' di Pier Vittorio Aureli possiamo esprimere banalmente che la forma del costruito è un dispositivo che determina attraverso l'articolazione dello spazio e il linguaggio, ciò che è separato e ciò che è incluso. Se è vero come abbiamo visto nel primo capitolo che 'lo spazio è l'uso che se ne fa', va anche però osservato e dichiarato il suo contraltare, ovvero che 'gli usi sono lo spazio che gli si dà'.

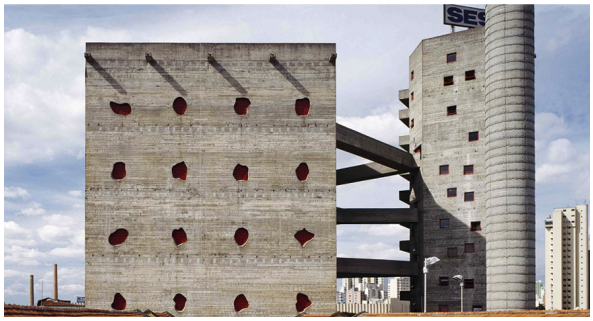
8.4.2— —
Un breve repertorio di casi

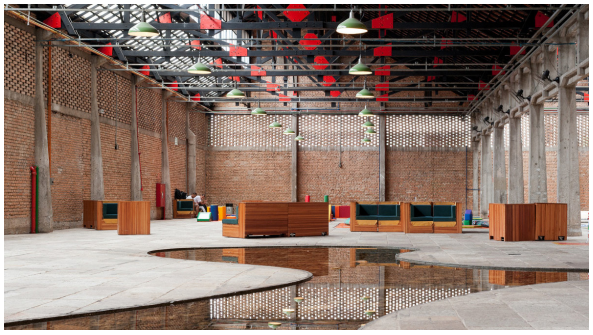
Le considerazioni maturate sullo spazio elastico e sull'eredità dei processi di riuso sono stati perseguiti attraverso la costruzione di un repertorio di casi in cui si raccolgono esempi di riuso adattivo a scopo socio-artistico culturale. Seppur inizialmente si è perseguito il tentativo di circoscrivere un confine geografico, prima francese poi europeo, questo tentativo è risultato incoerente perché non si è ritenuti di escludere i casi brasiliani selezionati, in quanto testimonianze al pari di quelli francesi una diretta continuità tra esperienze di riuso, connotati dalla forte sinergia con il territorio, e gli incubatori di uso di nuova generazione.
Il parallelismo è Parigi con il trasferimento, per citarne uno, tra il Centquatre e lo Sport&Cultural Center; e San Paolo che vede il Sesc Pompeia e la Fabrica da Cultura.
Il repertorio come mostrato nello schema, ha selezionato casi di riuso e casi di nuova edificazione, in cui è possibile constatare come al programma funzionale di incubatore di usi, vi sia una risposta architettonica che riprende le dimensioni rilevate in questa ricerca e che possono essere elencati in:
alta porosità con l'intorno urbano, la presenza e il protagonismo di uno urban indoor, l'importanza della circolazione, al centro della quale si trovano vani porosi con cui si mette in relazione latente, il vuoto della circolazione e il circoscritto degli ambienti rendendo l'insieme uno spazio dell'accadimento in attesa. E ancora sul piano del linguaggio architettonico, che potremmo definire come neo-brutalista, che rivela appieno il carattere agerarchico tra i piani verticali, tra i piani orizzontali, tra pieni e vuoti, un'architettura che sembra non dire nulla di ciò che abilita, e invece è proprio questo silenzio eloquente a dichiarare l'assenza di una gerarchia dei flussi di accesso, di una facciata o di un accesso principale, ecc. esprimendo un intenzionale linguaggio muto che delega la dimensione estetica alle variabili forme di vita che usano lo spazio. Senza entrare nel dettaglio di ogni singolo intervento risulta opportuno segnalare come il passaggio di testimone appaia chiaro, portando interventi di riuso adattivo a forme inedite di Complex Buildings.


PUBLIC CONDENSER, 2017
FABRICA DE LA CULTURA BRAQ, 2016
FABRICA DE LA CULTURA GROTAO, 2016
SPORT&CULTURAL CENTER, 2014
ABRAMOVICH INSTITUTE, 2018
EL MATADERO, 2005
LA BELLE DE MAI, 1992
SESC POMPEIA, 1977
NUOVO
RIUSO
SOCIALE
CULTURALE
ARTISTICO

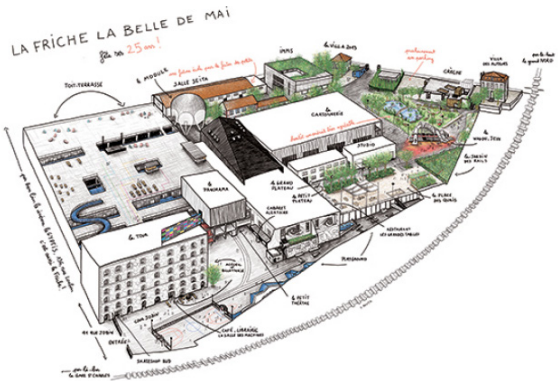
SESC POMPEIA
arch. LINA BO BARDI
San Paolo, BR 1977

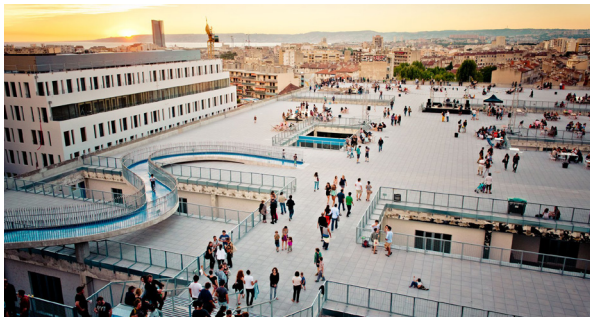




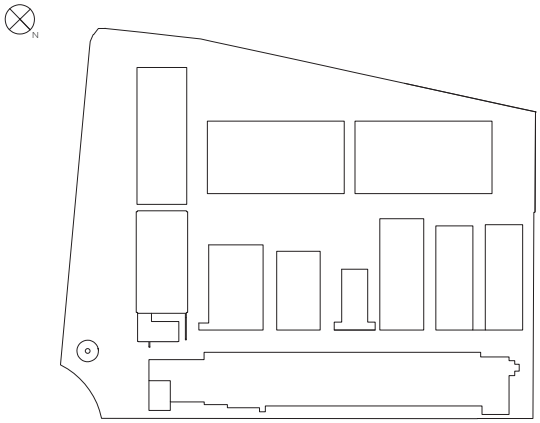


LA BELLE DE MAI
arch. PATRICK BOUCHAIN
Marseille, FR 1992-2002

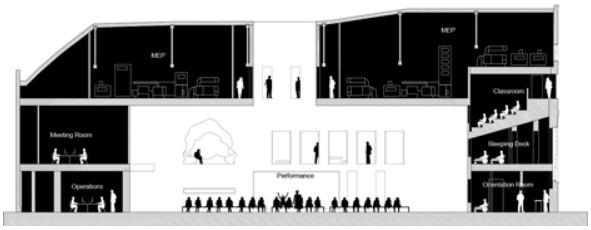


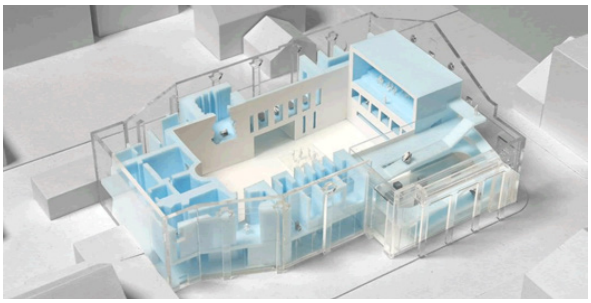


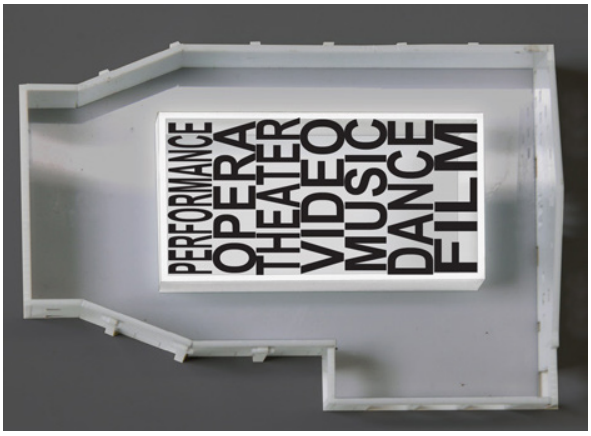
EL MATADERO
arch. LOUIS BELLIDO
Madrid, ES 2005



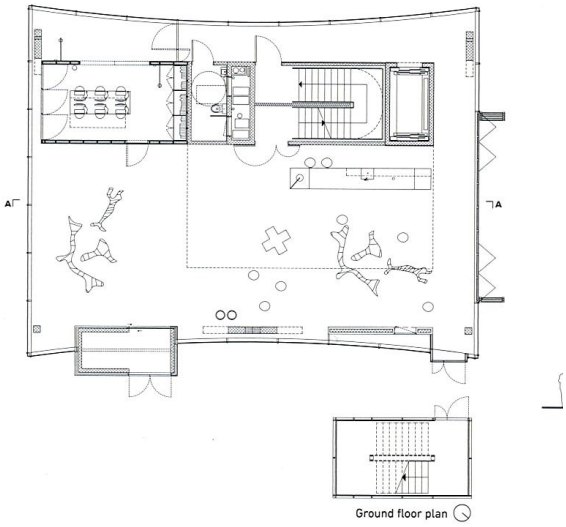
MARINA ABRAMOVICH INSTITUTE
OMA
Hudson, USA (in progress)

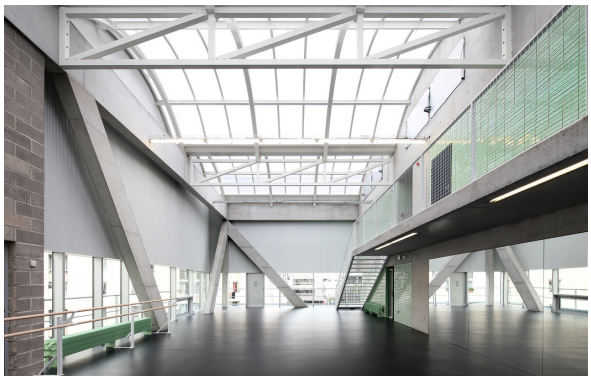




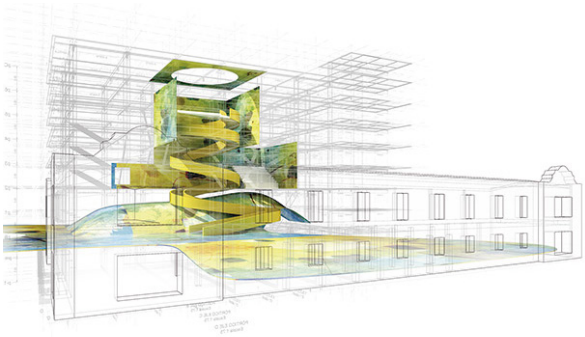


SPORTS AND CULTURAL CENTER
BRUTHER ARCHITECTS
Paris, FR 2014

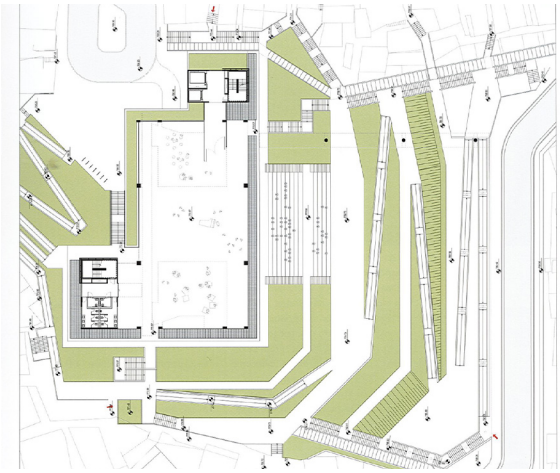


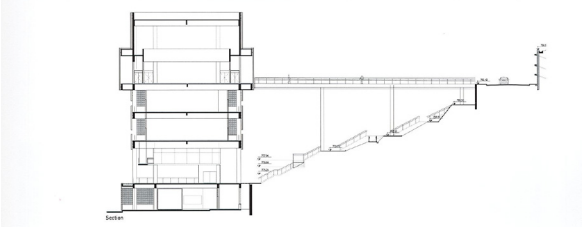


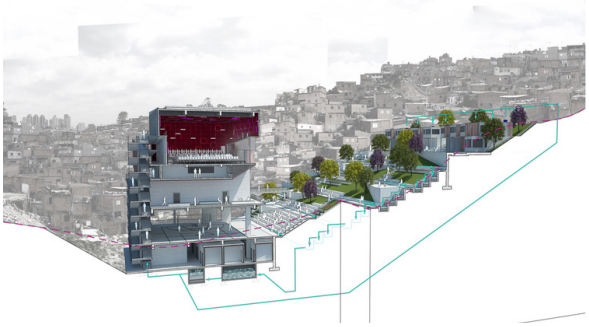
FABRICA DE CULTURA: BRAQ
URBAN THINKTANK
San Paolo, BR 2016



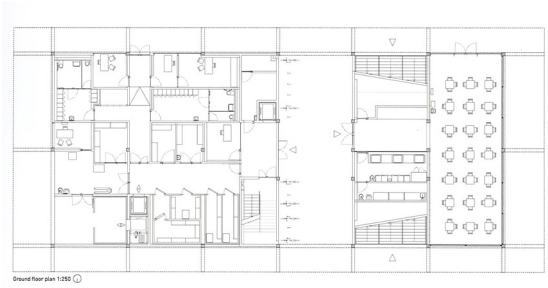
FABRICA DE CULTURA: GROTAO URBAN THINKTANK
San Paolo, BR 2016

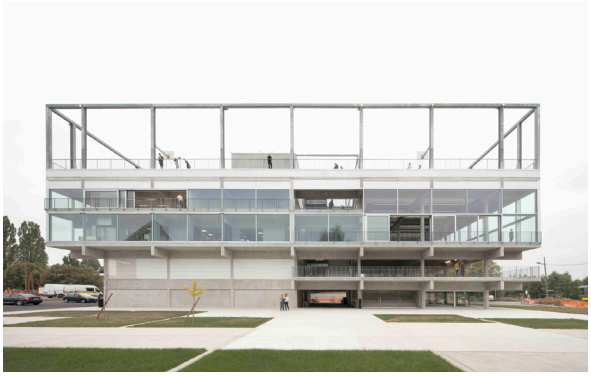


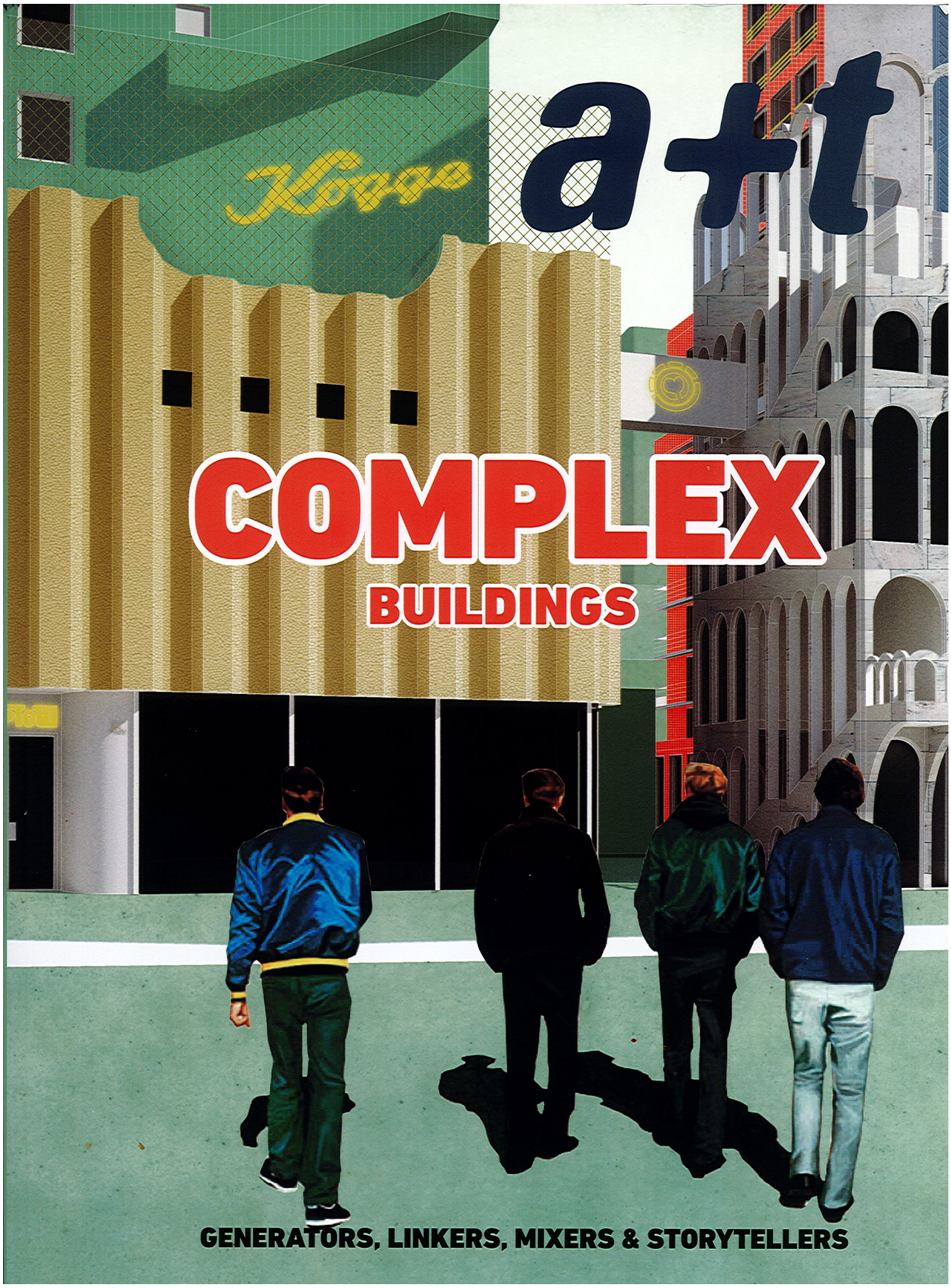




PUBLIC CONDENSER MUOTO ARCHITECTS
Saclay-Paris, FR 2017



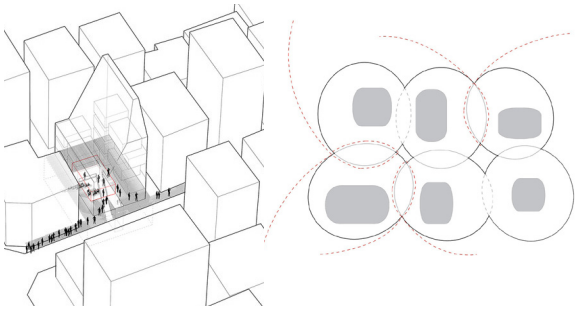


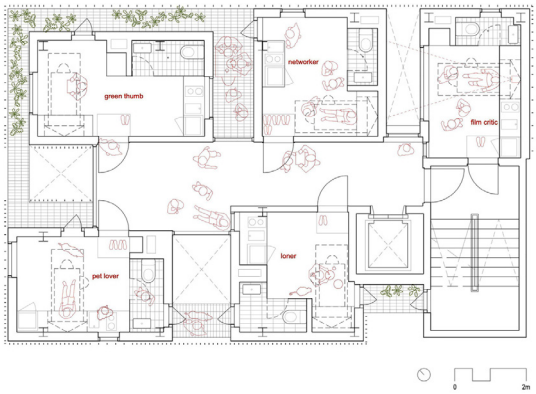

a+t
COMPLEX
BUILDINGS
GENERATORS, LINKERS, MIXERS & STORYTELLERS

8.4.2— —
Complex buildings

Come dimostra il recente numero della rivista spagnola *a+t*, il fermento architettonico circoscritto ad un insieme di interventi in cui è possibile leggere una continuità con i processi di riuso di cui abbiamo parlato è quello denominato Complex Buildings. Qui la complessità è data dagli edifici concepiti come incubatori di usi, e che sono raccolti secondo una tassonomia che individua quattro gruppi: generators, mixers, linkers e storytellers. Il caso raccontato nel dettaglio da questa ricerca non può essere associato ad un'unica di queste categorie perché le contiene tutte, ma trasversalmente ai casi la questione che emerge è che l'architettura sta rispondendo al neoliberalismo e lo ha incarnato nello spazio. Una delle risposte possibili è lo spazio elastico, con cui gli edifici possono riconfigurare se stessi per adattarsi ai probabili e possibili cambiamenti, accogliere molteplici configurazioni, garantire la continuità dei flussi, e garantire forme di uso simultanee, plurali, e soprattutto situazionali.
E questo tipo di architettura prende forma negli istituti artistici, come nell'esempio fuori dal coro richiamato nel paragrafo precedente del Abramovich Institute progettato da Oma esprime con un gesto radicale quanto espresso; negli équipement public, è il caso di librerie, spazi culturali, e nel caso del Grand Paris anche di stazioni.
Che la ricerca abbia avuto questi tipi funzionali come chiave con cui accedere alle questioni esposte non significa che i Complex Buildings siano solo edifici a carattere urbano o pubblico, al contrario crediamo che a prescindere dalla funzione la società contemporanea si associ in forme aggregative dal carattere situazionale anche nel tipo residenziale, dove è altrettanto possibile la strutturazione di uno spazio relazionale come quello che abbiamo descritto, soprattutto considerando la variabile tempo e permanenza incarnato nel fenomeno airB&B. Riteniamo che questo fenomeno virtuale spinga al riconoscimento di un'esigenza localizzata nelle aree urbane dense, e che esprime l'esigenza di poter riconfigurare la sfera domestica al mutare delle condizioni. A questo proposito proponiamo un ultimo caso da repertorio la Songpa Micro-Housing dello studio SSD e realizzata nel 2014 a Seoul in cui si può vedere come il progetto si basi sull'associazione di nuclei privati irriducibili a cui viene associato uno spazio connettivo che fa da collante tra i nuclei, e al tempo stesso grazie a dispositivi architettonici flessibili lascia un ampio margine alle forme di accadimento che i residenti intendono o meno esprimere. Questo caso, particolarmente emblematico può essere associabile ad una famiglia di casi simili che l'architettura giapponese esprime come casa Moriyama di Rue Nishizawa, dell'Atelier Bow-Wow, finanche nelle provocatorie architetture residenziali di Sou Fushimoto.

SONGPA MICRO HOUSING
SSD ARCHITECT
Seoul, KO 2014





COMPLEX BUILDINGS WHICH, DEVOID OF ANY CONTINGENCY, EVOLVE FASTER AND ARE ABLE TO ANTICIPATE POTENTIAL CHANGES, TO RECONFIGURE THEMSELVES IN ORDER TO ADAPT. HERE COMPLEXITY DOESN'T RESIDE IN THE FORM OF THE DESIGN, BUT IN THE MULTIPLE RECONFIGURATION OPTIONS RESULTING FROM THE NEUTRAL DESIGN UNITS WHICH CAN BE ADAPTED TO DIFFERENT USES."

A+T, 2017:16

THE COMPLEXITY OF CONTINUOUS PRESENCE IS MANIFESTED IN THOSE INTERIORS WHERE SPACE FLOWS THROUGH THE FLOOR PLAN OR THROUGH THE SECTION, INDEPENDENT OF THE PROGRAMME. THIS CONTINUITY, WHICH IMPLIES A PERMANENT PRESENCE OF THE OTHER, CONFRONTS TWO OR MORE SIMULTANEOUSLY PRESENT USES. THE VOLITION FOR SPATIAL FLUIDITY PREVAILS AND FORCES THE USES ACCEPT THE OTHER. THE MOST COMMON EXAMPLE OF THIS COMPLEXITY IS THE COEXISTENCE OF CIRCULATION AND LIVING SPACES.

A+T, 2017:50

note conclusive

Sullo Urban Indoor

Nelle diverse ramificazione attraverso cui il caso studio ha accompagnato il percorso di ricerca qui proposto, proviamo a considerare il più sottile di tutti, ovvero quello che ci mostra la continuità tra le città, e di conseguenza la permanenza dei suoi spazi architettonici nelle forme assolute[1].
La carta Nolli rappresenta più che la forma di una città, la forma del suo edificato (Aureli, 2012:138) mettendo in luce superfici e volumi dalle dimensioni importanti e posti in continuità con lo spazio urbano. Quelli che abbiamo qui chiamato Urban Indoor sono luoghi, non spazi, specificatamente connotati in cui ciò che accade è il risultato di altro. Quando lo spazio pubblico viene catturato all'interno di un edificio, questo assume il carattere del luogo stesso, pensiamo alle basiliche, alle stazioni, ai centri commerciali, e ora ai centri culturali. Ciò che sembra evidente è che questo spazio è oggi uno degli strumenti con cui il mercato del real estate, e per fortuna anche la città pubblica, produce la propria ricchezza. Ricchezza che non ha risvolti direttamente economici, bensì è una modalità messa in atto per provocare e sollecitare altre forme di produzione e quindi di ricavo economico-commerciale.
Il bilancio del Centquatre-Paris al netto tra ricavati e spese è irrisorio, a guardare solo il bilancio economico si potrebbe sostenere che l'istituto abbia la principale funzione di mantenere in attività l'edificio, dati i costi esorbitanti e incrementali che lo stesso richiede. Nonostante ciò la grande mobilitazione di investimenti, sovvenzioni e progetto che è capace di catalizzare, tutta l'energia intera a quella attività laboriosa produce altro. Produce competenze, conoscenze, innovazioni, ma guardando nell'insieme tutte queste cose, possiamo sostenere che una macchina architettonica dotata di uno *urban indoor* sia una manifattura, e che proprio quello spazio permette di accedere alla materia prima della produzione: le persone, i corpi e le loro intelligenze. Ma soprattutto ad essere catturata è la loro quotidianità, il Centquatre funziona perché attira e trasforma al tempo stesso i suoi ospiti in produttori di presenza, di interazione, di scambio per il semplice fatto che quelle persone hanno deciso di trascorre il loro tempo lì. Ma non trattandosi del parco giochi sotto casa, e pertanto di un servizio pubblico (e pubblico-privato) in quanto tale, queste persone scelgono di partecipare a questo spazio per delle ragioni diverse, ma sempre estremamente precise. Le pratiche spontanee ad esempio dichiarano di frequestare il Centquatre perché gratuito, o perché è riscaldato, o perché offre molti servizi, ecc. Ciò dimostra come un'architettura che accoglie nel suo ventre uno urban indoor è consapevole del fatto di offire un registro di *cose* e pertanto di saper attirare un registro di vita ordinaria a vantaggio di un secondo registro, meno visibile.
Che questo secondo registro sia governato in nome della religione, del commercio, dell'innovazione o della trasformazione urbana non cambia certo la funzionalità del sistema. Lo urban indoor deve offrirsi all'esperienza ordinaria, come in una sorta di 'cortile urbano', e perché accada ciò devono coesistere un contenitore spaziale e una (o una serie) di attività quotidiane, fatta di cose semplici per tutti, così che tutti vi si presentino. A questo punto la macchina inizia a produrre fedeli, consumatori, imprenditori di sé, e così via.
Sicuramente questo processo porta alla luce la questione controversa della legittimità di operazioni di questo tipo, per cui è difficile esprimere un giudizio ma molte sono le criticità che portano con sè questi spazi.
Prendiamo ancora una volta l'esempio del caso studio, se al fine di catturare la capacità produttiva delle culture urbane e quindi della città stessa, la vita ordinaria e quotidiana viene incubata perché materia prima di una produzione economica, non è semplice comprendere quale sia il ritorno, quale la ridistribuzione del valore che la vita stessa è stata capace di generare, e soprattutto quale valore sia trattato: sociale? Economico? Etico?
Ciò che è certo è che mettere a disposizione uno spazio pubblico coperto, riscaldato, animato, rende il pubblico consapevole della scel-

1 Con riferimento al lavoro di Pier Vittorio Aureli già citato nel testo.

ta di 'andare al Centquatre a fare le mie prove perchè è gratuito e riscaldato, non perché si chiama Centquatre'.
La riflessione può farsi molto più estesa, perché si entra nel campo del diritto alla città, e in particolar modo del diritto allo spazio pubblico che appare subire *una intangibile erosione perché offerto e conteso tra intrattenimento, innovazione e privatizzazione.*

Sullo Spazio Elastico

Lo spazio elastico è uno spazio situazionale, in cui abitano 'scene aperte' e pertanto capace di accogliere un numero di configurazioni (*figure* costruite *con*) 'quasi infinito'. L'architettura che ne emerge guarda al mondo del teatro e lì coglie la dimensione scenografica, ma non più come un'*opera*, bensì appunto come una *scena, aperta*. Attenzione però, qui non si vuole fare riferimento alla capacità scenografica di costruire narrazioni effimere, al contrario ci si riferisce alla scenografia posta su un paloscenico e capace di supportare la vita dei personaggi che l'autore ha immaginato con il suo copione. Traslando questo concetto alla vita quotidiana e agli spazi in cui essa si dispiega, lo spazio elastico diventa un luogo in divenire se è capace di offrire ai suoi abitanti la possibilità di scrivere, riscrivere, cancellare o improvvisare ciò che il protagonista (normale), o insieme agli altri personaggi (reali) che condividono con lui il palcoscenico, decide di fare. In questo modo «il pubblico diventa parte integrante della recita. L'attore, dal canto suo spesso è un "poroso" eroe della ribalta»[2] ma senza che ci sia una fissa attribuzione dei ruoli, gli stessi sono appropriati a chi semplicemente li interpreta senza che ci sia un copione.
Uscendo dalla metafora del teatro, il concetto è ben espresso da Weick quando sposta l'attenzione da '*to Design*' a '*Designing*'. Ovvero alla possibilità di poter costruire le condizioni affinché ci sia una prima componente di progetto fissa, concreta, assoluta, (*to design)*, sulla quale la seconda componente dello spazio, quella necessaria all'abitare, si possa definire in divenire, nella situazione (*designing).*
L'analisi del caso studio ha permesso di individuare alcune delle condizioni sufficienti per poter definire, o riconoscere, un progetto di spazio elastico. Ma oltre alle questioni distributive, vi sono quelle tecniche che sollevano molte perplessità, infatti perché questo si traduca in architettura deve poter risolvere i seguenti problemi: in primo luogo gli impianti, come renderli capaci di prestazioni situazi-

2 Bloch, in Donaggio 2000:22

onali? Questa provocatoria domanda cela in realtà un percorso di ricerca progettuale e tecnico non banale. In secondo luogo l'acustica, lo spazio elastico per le sue caratteristiche è uno spazio poroso in cui è ridotto al minimo lo spazio circoscritto per abitare in compresenza, la criticità è la coabitazione sonora tra ambiti vicini in cui si svolgono attività (e quindi emissioni sonore) diverse e pertanto potenzialmente in conflitto, quale dispositivo può agevolare la compatibilità acustica tra usi?.
Infine la norma, uno spazio elastico prevede la ridefinizione dei suoi ambiti, e di conseguenza delle sue pertinenze normative, ma come garantire il rispetto della norma di spazi in divenire? Sappiamo che lo standard non è più uno strumento adeguato a codificare i fenomeni sociali, economici, etici, ecc. allora la ricerca mette in luce la necessità di esplorare nuove strade percorribili.
Il Centquatre si è rivelato essere un sistema all'avanguardia sotto molti profili, ebbene sono proprio quelli a trovarsi in affanno per mancanza di strumenti normativi adeguati nel campo giuridico, edilizio, economico, tali da favorire un'attività così progredita e non, come accade ancora oggi, di ostacolarla.
Oltre alle questioni tecniche e normative risulta indispensabile una nota, sulla pratica con cui la direzione del Centquatre governa quotidianamante spazi, tempi e usi che ha spinto alla realizzazione di uno strumento di gestione, di visualizzazione in tempo reale, e di governo di tale complessità. La necessità di avere uno strumento di controllo dello spazio in azione è significativo della necessità di sviluppare anche un logiciel, un programma, un software che integri e visualizzi il *designing* delle tre dimensioni di spazio, tempo e uso, nell'insieme delle loro probabili e possibili configurazioni.
Non è facile.

Appendice Metodologica

L'INDAGINE SUL CAMPO

La ricerca esprime il tentativo di guardare alla problematica individuata da tre sguardi disciplinari. Gli studi urbani, la progettazione architettonica e le scienze umane contribuiscono reciprocamente ad interrogare il tema, e ad arricchire gli elementi con cui investigarlo e infine descriverlo. Nel capitolo precedente la restituzione del caso studio è stato possibile fornire un inquadramento politico e istituzionale in cui si inserisce l'intervento, un'analisi approfondita della pre-esistenza architettonica, del processo decisionale e attuativo con cui è stato realizzato l'intervento. L'indagine sul campo ha consentito invece di entrare in profondità della programma funzionale, sull'interazione socio-spaziale che avviene attraverso la pluralità di usi e attori presenti sul sito. L'incrocio di questi ultimi due elementi ha consentito inoltre di sviluppare una conoscenza empirica tale da agevolare delle osservazioni sulla spazialità architettonica e su come questa interagisce con gli usi che se ne fa.

La collaborazione con il LAA [Laboratoire Architecture Anthrologie] di Paris La Villette ha consentito l'apprendimento e in seguito la sperimentazione metodologica con cui a seguire verrà restituito il caso studio nella sua complessità.

Entrando nel merito, la partecipazione al Cantiere Tematico Chronotopia ha consentito la lettura temporale del caso, permettendo di sperimentare su scala architettonica una metodologia solitamente applicata allo spazio urbano aperto. L'approccio utilizzato ha permesso di leggere le interazioni socio-spaziali, dal livello dal micro antropologico-sociale al macro gestionale, e le fasi temporali in cui si essi si collocano. La cronotopia è stata utile per il "rilievo" e la mappatura di spazi-tempi-usi. Il fine è stato di cogliere come quegli spazi sono capaci di far confluire in un unico luogo usi molteplici, la cui plurale presenza costituisce il principale attrattore nonchè "collante" sociale. La relazione tra usi compatibili (ordinari e stra-ordinari), spazi architettonici e attività programmate e/o programmabili, è l'oggetto principale da voler indagare attraverso i modi di abitare quegli spazi, al fine di poter carpire le caratteristiche utili a garantire, attraverso la "compresenza", l'abitare plurale in un contesto difficile.

Metodologia Restituzione Caso Studio

ETNOGRAFIA

Osservazione Partecipante

Raccolta dati

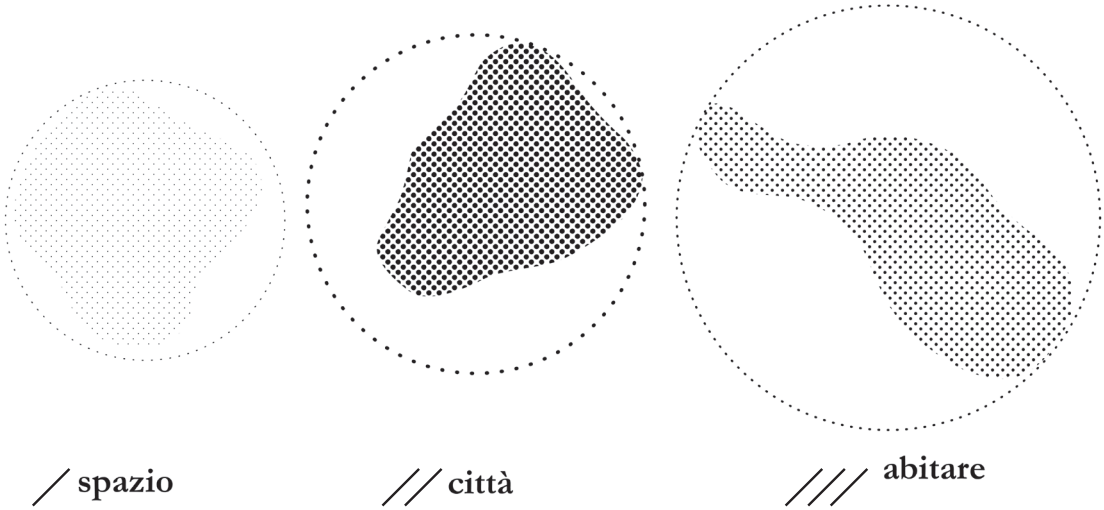
Interviste non strutturate

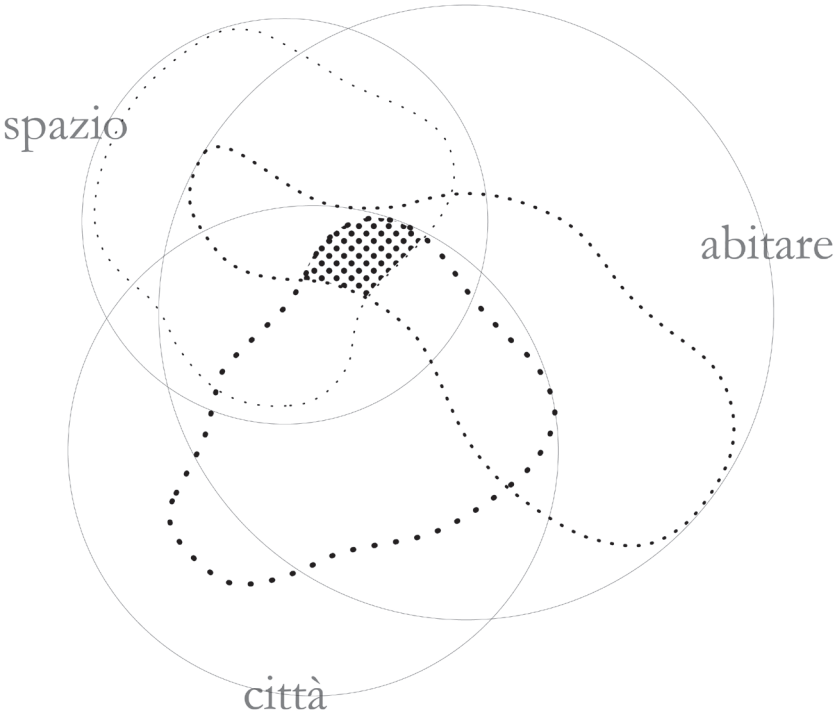
Interviste semi-strutturate

CHRONOTOPIA

Rilievo Ambiance Sonora

Rilievo Fotografico


spazio
città
abitare


spazio
abitare
città

"LE ELABORAZIONI SUL MATERIALE RACCOLTO SI SVILUPPANO SECONDO CRITERI PERSONALI, NON ANCORA FORMALIZZATI E FORSE NON FORMALIZZABILI, DOVE LA SENSIBILITÀ SOGGETTIVA DEL RICERCATORE, LA SUA IMMAGINAZIONE SOCIOLOGICA, LA SUA PERSONALE CAPACITÀ DI CONNETTERE GLI EVENTI E DI ESTRAPOLARE DALLA REALTÀ OSSERVATA DELLE GENERALIZZAZIONI"

Corbetta, 2013:11

Descrivere un metodo di ricerca qualitativo non è cosa semplice se lo si immagina come una applicazione di tecniche con cui elaborare i dati raccolti ed ottenere dei risultati secondo un processo ripetibile e oggettivo.
L'indagine qualitativa non ha un manuale e tecniche precise, ma è un approccio che si serve di azioni di rilevazione di un campo specifico che ha le proprie norme e le proprie specificità. Il processo di ricerca, nel caso di un'indagine qualitativa, è pertanto un processo durante il quale metodi, tecniche e fasi si intrecciano portando a far sovrapporre dati e analisi.
Osservare, interrogare, leggere: queste le azioni di un ricercatore che interroga uno spaccato di realtà sociale dal suo interno immergendosene.
L'immersione nel Centquatre si è composta di due fasi, la raccolta dei dati che è stata circoscritta prevalentemente tra Ottobre 2016 e Marzo 2017 e l'alchemico processo di elaborazione dei dati (Corbetta, 2003; Cardano, 2011).
Chi ha familiarità con la ricerca qualitativa ne conosce bene le insidie ma anche la libertà concessa al ricercatore di sintonizzare e sottomettere il metodo alle specificità del contesto empirico osservato (Cardano, 2011).

La raccolta di dati

L'oggetto dell'osservazione è selettivo, non si può osservare tutto pertanto si opera una selezione rispetto al contesto fisico e sociale, rispetto alle interazioni formali e non.
Nel caso del Centquatre i primi dati raccolti, come per ogni altra etnografia, sono le note quotidiane del ricercatore, associate a un rilievo video-fotografico e all'interazione diretta sotto forma di interviste casuali avute con i soggetti incontrati sul campo, prevalentemente con i soggetti abituali come gli impiegati (agenti di sicurezza, di accoglienza, ecc.) e le pratiche spontanee, o con gli utenti saltuari dell'istituto.
Le interazioni non-strutturate sono state costruite invece con soggetti più istituzionali o la cui familiarità con il contesto apparisse densa

(Geertz, 1973).
Inoltre l'indagine sul campo ha consentito di raccogliere un'importante quantità e varietà di documenti istituzionali, alcuni dei quali presenti in rete come anche documenti di lavoro quotidiano dell'istituzione. In particolar modo è stata decisiva la consultazione dei piani di programmazione strumenti di lavoro della direzione.

Il trattamento dei dati
I dati raccolti attraverso l'osservazione partecipante, le interviste e i documenti, "resta sempre un processo in cui si tengono insieme attraverso la descrizione un insieme di dimensioni ritenute dal ricercatore rilevanti e pertinenti rispetto al processo discorsivo che è messo in atto. L'elaborazione del materiale empirico passa per la prima azione che è la descrizione <densa> (thick description, descrizione arricchita di significato geertz 1973) in cui la percezione sensoriale viene arricchita dei significati e delle interpretazione (Corbetta, 2003:42).Tali documenti sono divenuti "leggibili" al ricercatore solo a conclusione del periodo di campo, la lettura dei sei mesi di programmazione spazio-temporale ha consentito di restituire la cronocarta e le configurazioni architettoniche riportate in questo capitolo. L'analisi interpretativa incrociata di interviste e appunti di campo ha consentito di elaborare le famiglie tematiche, ma "è importante precisare da subito che i confini che le separano sono porosi, permeabili, che le distinzioni sono operate in base ad una logica fuzzy, che mette capo a insiemi sfocati" (Cardano, 2011:242).

Tassonomia dati:

DIARIO DI CAMPO
INTERVISTE/INCONTRI
SCHEDE PLANNING
REPORT QUOTIDIANI
FOTOGRAFIE

diario di campo

20161029

Giorno: *Sabato*
Orario: *11:30*
Tragitto: *-*
Stato 104: *normale, nella court central hanno completato l'allestimento per l'evento della serata le bal pop. Hanno posizionato lo spazio guardaroba. nella corte Aubervilliers stanno montando una installazione,*
C'è un mercato bio
Temperatura: *nuvolo e umido*
Foto:

Incontri:
Addetto 104
L'ho visto spesso, gli ho chiesto cosa stessero facendo e mi dice che sono un collettivo che collabora con l'azione più grande che lavora anche su place de la republique.
Il loro compito è di montare un'installazione (una sorta di geode) che però viene smontata in serata.

MI dice anche che è stato fatto anche la scorsa domenica (?) il montaggio è durato fino alle 18:00 e alle 18:30 hanno iniziato a smontare.

Incontro Fabrice
Ci salutiamo e mi dice che ieri è rimasto aperto fino alle 21 perchè c'era un evento

H.12:00
Sul jardin è pieno di persone per l'attività Qui gong e fanno esercizi lenti, sono per lo più adulti e c'è una donna che conduce le attività

Gli artisti non sono molti e pincipalmente sono collegati ai pannelli riflettenti.

Nella zona filtro tra i due spazi principali c'è il mercato. Un banco formaggi, un banco del pane, uno che vende semi ecc, uno di carne e uno di verdure

Sotto la court Aubervilliers c'è un collettivo di architetti che sta montando una installazione.

incontri

Barista
lavora nel bar tabacchi all'angolo tra rue Aubervillier e rue Riquet
in data 17 Ottobre 2016

Jacqueline
abitante del quartiere e assidua frequentatrice
in data 17 Ottobre 2016

Ta Ha
gestore del Camion pizza foodtruck
in data 25 Ottobre 2016

Direttrice boutique Emmanus
in data 26 Ottobre 2016

Fabrice
pratica spontanea
in data 27 Ottobre 2016

Agente di vigilanza
in data 13 Dicembre 2016

Gruppo di lavoratori del quartiere
in data 24 Febbraio 2017

Anziano
abitante del quartiere e assiduo frequentatore
in data 24 Gennaio 2017

Fabrice
pratica spontanea giocoliere
in data 26 Gennaio 2017

Coppia adulta
pubblico attività commercializzazione
in data 26 Gennaio 2017

Emanuela
pratica spontanea ballerina
in data 26 Gennaio 2017

Fotografo amatoriale e abitante del quartiere
in data 28 Febbraio 2017

Felice
abitante del quartiere e pratica spontanea
in data 01 Marzo 2017

Ragazzi
abitanti del quartiere e pratiche spontanee
in data 01 Marzo 2017

Nabil
Agente di vigilanza
in data 04 Marzo 2017

Didyfly
pratica spontanea ballerino
in data 04 Marzo 2017

interviste

Fabrice
pratique spontané comico e clown
in data 02 Novembre 2016

Nicole Roux
direttrice Maison des Petits
in data 16 Novembre 2016

Ada Duran
stagista Emmaus
in data 17 Novembre 2016

Delphine Marcadet
direttrice LeCinq
in data 17 Novembre 2016

Marie Debuysscher
servizio al pubblico
in data 23 Novembre 2016

Lya Garcia
agents d'accueil
in data 12 Dicembre 2016

Jean Bourbon
direttore des publics
in data 17 Dicembre 2016, 01 Febbraio 2017, 23 Febbraio 2017, 23 Marzo 2017

Nicola Delon
architetto fondatore Encore Hereux Architects
in data 19 Dicembre 2016,

Ricardo Basualdo
pilota del progetto Centquatre
in data 03 Gennaio 2017

Katrin Doppler
pratique spontanée studentessa erasmus
in data 27 Gennaio 2017

Jacques Pajot
architetto associato dello studio Atelier Novembre
in data 04 Febbraio 2017

José-Manuel Goncalves
direttore Centquatre-Paris
in data

elenchi

USI/UTENTI

Pratiche Spontanee
Teatro principalmente a gruppi di 2 persone (fin'ora mai visti a 1 persona)
Danza gruppi individuali (solitamente davanti ad una superficie riflettente)
Danza gruppi di 2 (nessuna nota particolare)
Danza gruppi più numéros 4-5 (con una persona che coordina la coreografia)
Teatro-danza gruppi (oggi 6 persone)
Giocolieri molte prove individuali o a 2-3 persone della stessa disciplina.

*un **artista** che **ritrae** con il croquis*
*io che **scrivo** a computer*
*persone che **attraversano** lo spazio non identificabili*

*volume importante presente per il salone, l'**abbigliamento è elegante** giacche cravatte tacchi e cappotti, insieme a giovanissimi presenti lì per il salone.*

*c'è un ragazzo seduto sui gradini solo che **legge** un libro. Ci sono **due signori anziani seduti sulla panchina al margine che guardano** .*

*Altre persone che **riprendono** con una telecamera professionali, accanto a loro c'è un **addetto alla sorveglianza**. Sembra accompagnarle.*
***I bambini corrono, si arrampicano** e si appropriano come vogliono dello*

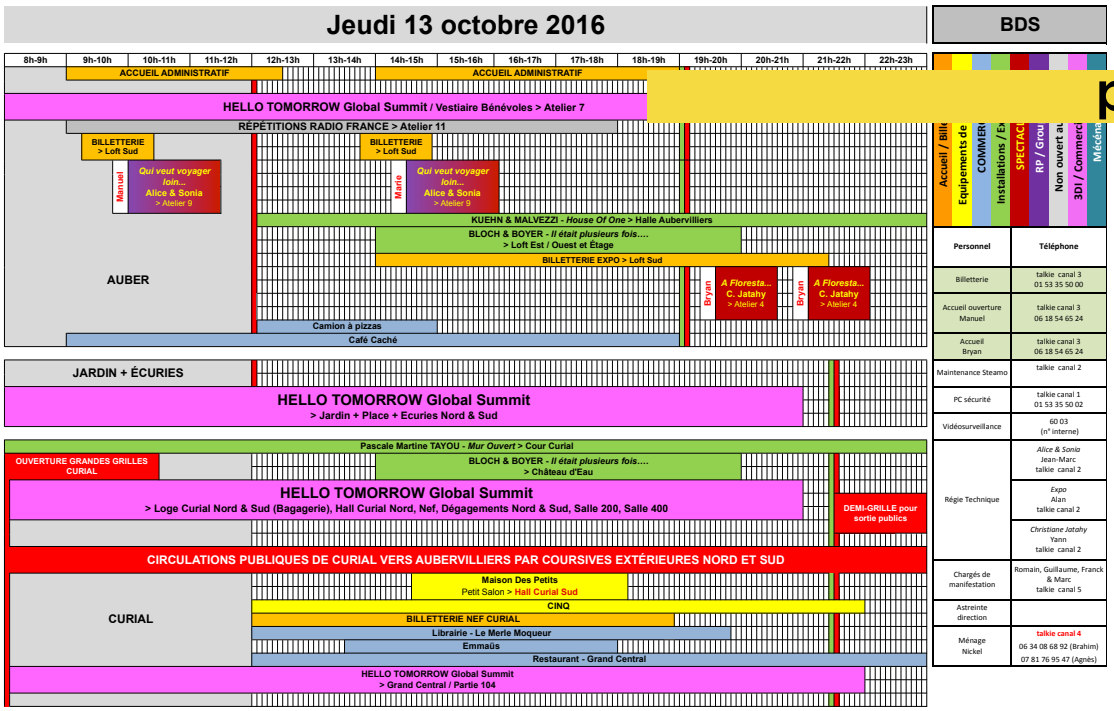
SPAZIO/ARREDO

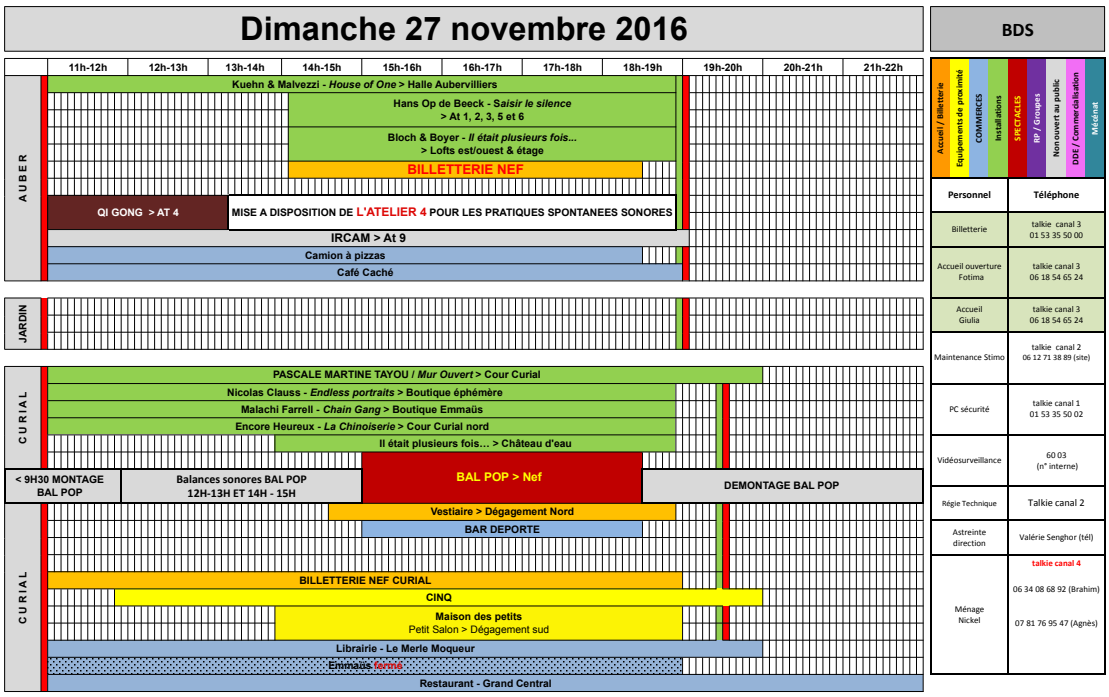
Elementi presenti fisici:

Fissi:
Pavimentazione, quadrati per impianti (alcuni sono sollevati), parapetti, scale, rampe,

Mobili:
Cestini spazzatura, sdraio, (oggi questo spazio è allestito con la porzione della mostra circulations per bambini e prevede: tavolo basso grande, due panchine lunghe, cavalletti alti per esporre le foto)

*Le **petit salon**: lo spazio bambini è pieno. di uno spazio quadrato: Su 1 lato continuo sono disposte delle sedute alternate da elementi contenitori dei giochi, a seguire un lato è composto da piani lavagne il lato a seguire è linearmente lavagna (composta da più elementi smontabili) il 4 lato è quello di accesso allo spazio quindi lasciato libero ad eccezione di un armadio. Al centro dello spazio c'è le petit salon che è un elemento appoggiato dalla forma dodecagonale un lato è di circa 60 cm, ad ogni vertice c'è un elemento verticale, la larghezza insieme agli elementi verticale agevolano l'attività che i bambini svolgono lì perchè si aiutano a salire sullo spazio (h circa 20 cm). Su questo*


Jeudi 13 octobre 2016
BDS
planning
8h-9h
9h-10h
10h-11h
11h-12h
12h-13h
13h-14h
14h-15h
15h-16h
16h-17h
17h-18h
18h-19h
19h-20h
20h-21h
21h-22h
22h-23h
ACCUEIL ADMINISTRATIF
ACCUEIL ADMINISTRATIF
HELLO TOMORROW Global Summit / Vestiaire Bénévoles > Atelier 7
RÉPÉTITIONS RADIO FRANCE > Atelier 11
BILLETTERIE > Loft Sud
Manuel
Qui veut voyager loin... Alice & Sonia > Atelier 9
BILLETTERIE > Loft Sud
Marie
Qui veut voyager loin... Alice & Sonia > Atelier 9
KUEHN & MALVEZZI - House Of One > Halle Aubervilliers
BLOCH & BOYER - Il était plusieurs fois.... > Loft Est / Ouest et Étage
BILLETTERIE EXPO > Loft Sud
AUBER
Bryan
A Floresta... C. Jatahy > Atelier 4
Bryan
A Floresta... C. Jatahy > Atelier 4
Camion à pizzas
Café Caché
JARDIN + ÉCURIES
HELLO TOMORROW Global Summit
> Jardin + Place + Ecuries Nord & Sud
Pascale Martine TAYOU - Mur Ouvert > Cour Curial
OUVERTURE GRANDES GRILLES CURIAL
BLOCH & BOYER - Il était plusieurs fois.... > Château d'Eau
HELLO TOMORROW Global Summit
> Loge Curial Nord & Sud (Bagagerie), Hall Curial Nord, Nef, Dégagements Nord & Sud, Salle 200, Salle 400
DEMI-GRILLE pour sortie publics
CIRCULATIONS PUBLIQUES DE CURIAL VERS AUBERVILLIERS PAR COURSIVES EXTÉRIEURES NORD ET SUD
CURIAL
Maison Des Petits
Petit Salon > Hall Curial Sud
CINQ
BILLETTERIE NEF CURIAL
Librairie - Le Merle Moqueur
Emmaüs
Restaurant - Grand Central
HELLO TOMORROW Global Summit
> Grand Central / Partie 104
Accueil / Billetterie
Équipements de proximité
COMMERCES
Installations
SPECTACLES
RP / Groupes
Non ouvert au public
DDE / Commercialisation
Mécénat
Personnel
Téléphone
Billetterie
talkie canal 3
01 53 35 50 00
Accueil ouverture Manuel
talkie canal 3
06 18 54 65 24
Accueil Bryan
talkie canal 3
06 18 54 65 24
Maintenance Steamo
talkie canal 2
PC sécurité
talkie canal 1
01 53 35 50 02
Vidéosurveillance
60 03
(n° interne)
Régie Technique
Alice & Sonia
Jean-Marc
talkie canal 2
Expo
Alan
talkie canal 2
Christiane Jatahy
Yann
talkie canal 2
Chargés de manifestation
Romain, Guillaume, Franck & Marc
talkie canal 5
Astreinte direction
Ménage Nickel
talkie canal 4
06 34 08 68 92 (Brahim)
07 81 76 95 47 (Agnès)


Dimanche 27 novembre 2016
BDS
11h-12h
12h-13h
13h-14h
14h-15h
15h-16h
16h-17h
17h-18h
18h-19h
19h-20h
20h-21h
21h-22h
AUBER
Kuehn & Malvezzi - House of One > Halle Aubervilliers
Hans Op de Beeck - Saisir le silence
> At 1, 2, 3, 5 et 6
Bloch & Boyer - Il était plusieurs fois...
> Lofts est/ouest & étage
BILLETTERIE NEF
QI GONG > AT 4
MISE A DISPOSITION DE L'ATELIER 4 POUR LES PRATIQUES SPONTANEES SONORES
IRCAM > At 9
Camion à pizzas
Café Caché
JARDIN
CURIAL
PASCALE MARTINE TAYOU / Mur Ouvert > Cour Curial
Nicolas Clauss - Endless portraits > Boutique éphémère
Malachi Farrell - Chain Gang > Boutique Emmaüs
Encore Heureux - La Chinoiserie > Cour Curial nord
Il était plusieurs fois... > Château d'eau
< 9H30 MONTAGE BAL POP
Balances sonores BAL POP
12H-13H ET 14H - 15H
BAL POP > Nef
DEMONTAGE BAL POP
CURIAL
Vestiaire > Dégagement Nord
BAR DEPORTE
BILLETTERIE NEF CURIAL
CINQ
Maison des petits
Petit Salon > Dégagement sud
Librairie - Le Merle Moqueur
Emmaüs fermé
Restaurant - Grand Central
Accueil / Billetterie
Équipements de proximité
COMMERCES
Installations
SPECTACLES
RP / Groupes
Non ouvert au public
DDE / Commercialisation
Mécénat
Personnel
Téléphone
Billetterie
talkie canal 3
01 53 35 50 00
Accueil ouverture Fotima
talkie canal 3
06 18 54 65 24
Accueil Giulia
talkie canal 3
06 18 54 65 24
Maintenance Stimo
talkie canal 2
06 12 71 38 89 (site)
PC sécurité
talkie canal 1
01 53 35 50 02
Vidéosurveillance
60 03
(n° interne)
Régie Technique
Talkie canal 2
Astreinte direction
Valérie Senghor (tél)
Ménage Nickel
talkie canal 4
06 34 08 68 92 (Brahim)
07 81 76 95 47 (Agnès)

Subject: Bilan du mercredi 8 février 2017

report quotidiani

Bonsoir,

Les chiffres du jour :

- La Chinoiserie : ----
- Nicolas Clauss : environ **170**
- Petit Chantier de construction : **100**
- Lire au 104 : **25**
- ENACR : **420**
- Il était plusieurs fois : **62** (chiffre billetterie)
    - Loft : 51
    - Château d'eau : 42
- Circulation(s) : **290** (chiffre billetterie)
    - Little Circulation(s) : 187
    - Atelier 0 : 185
    - Atelier 2 : 209
    - Ateliers 1, 3, 5 : 332
    - Halle Aubervilliers : 680

Sent: sabato 11 marzo 2017 0.08
To: bilan
Subject: Bilan du vendredi 10 mars 2017

Bonsoir,

Un chiffre d'hier et ceux du jour :

- Meetup Sonic Solveig (hier soir jeudi) : **25**
- La Chinoiserie : environ **30**
- Nicolas Clauss : environ **25**
- Barbara Carlotti : **95**

La journée s'ouvre à 8h avec l'arrivée de l'équipe d'encadrants du Lab PLACE, dans les écuries nord.
Ils sont rejoints avant 9h par la cinquantaine de migrants et réfugiés qui participent au projet.
Le PC avait été prévenu en amont pour faciliter l'accès au lieu à ce public.
Après une réunion de l'ensemble des encadrants et participants pour définir des objectifs à partir de l'idée fil ro
laboratoire : « Désigner un problème, et lui trouver une solution qui n'existe pas encore », le tout en anglais, la
commune à ces personnes aux origines diverses, de petits groupes se forment pour constituer des ateliers.

Rappresen-tazioni:

CRONOCARTA
CONFIGURAZIONI
    SPAZIO
    CIRCOLAZIONI
FRAMES
SITUAZIONI
FAMIGLIE TEMATICHE

La Cronocarta

SETTIMANA 1

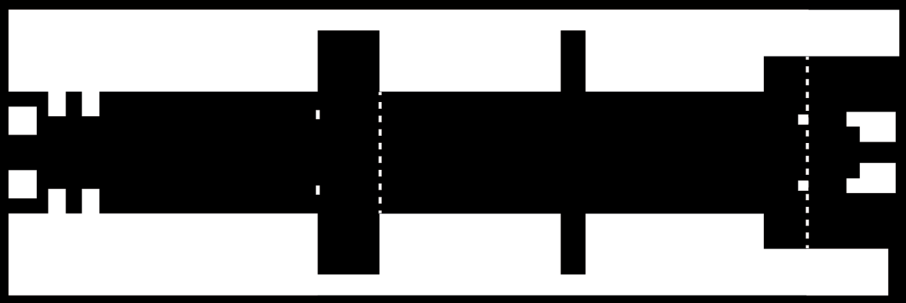
27 MARZO 2017
02 APRILE 2017

SETTIMANA 2

20 FEBBRAIO 2017
27 FEBBRAIO 2017

CENTQUATRE-PARIS

LA CRONOCARTA



Bibliografia

Sul caso studio

104 Centquatre-Paris. (2018). *Apercu de saison 2017/2018*. Paris.

104 Centquatre-Paris. (2017). *Apercu de saison 2016/2017*. Paris.

104 Centquatre-Paris. (2015). *Bilan d'activité 2015*. Paris.

Agence France-Presse. (2010, May 31). Paris: "le 104 est un échec." *Le Figaro*.

APUR. (2016). *Les quartiers parisiens de la politique de la Ville. Contrat de ville 2015-20. Principles et données de l'Observatoire des quartiers prioritaires.* Paris.

APUR. (2001). *Paris et ses quartiers. 19e arrondissement.* Paris.

APUR. (2010). *La politique de la ville à Paris. Observatoir des quartiers prioritaires. Rapport 2010*. Paris.

APUR. (2000). *Reconversion des batiments municipaux. Eclairage complémentaire sur les besoins en locaux de répétition et préparation de spectacle*. Paris.

APUR. (2000). *Reconversion des bâtiments municipaux. Rapport d'étape. 104-108 rue d'Aubervilliers.* Paris.

Association des scènes Nationales. (2012). *Les scènes battent la campagne. Faire de la création une question publique. Colloque organisé au Centquatre 26 et 27 mars 2012*. Paris.

Atelier Novembre. (2009). *104. Reconversion des anciennes pompes funèbres de Paris en centre de création artistique, le 104.* (Archives d'Architecture Moderne, Ed.). Bruxelles.

Bellanger, E. (2008). *La Mort une affaire publique. Hystoire du sindacat intercommunal funeraire de la règion parisienne.* France: Les Éditions de l' Atelier.

Bertherat, B. (2017). « L'usune du deuil». Les pompes funèbres à Paris (1874-1998). In *L'orchestration de la mort: Les funérailles, des temps modernes à l'époque contemporaine*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septention.

Bertherat, B., & Chevandier, C. (2008). *Paris dernier voyage. Histoire des pompes funèbre*. Paris: Éditions La Découverte.

Cantarella, R., & Fisbach, F. (2009). *L'Anti-musée*. Paris: Nouveaux Débats Publics.

Carpentier, L. (2013, August 25). Comment Gonçalvès à sauvé le Centquatre. *Le Monde*. Retrieved from http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/25/l-homme-qui-a-mis-le-centquatre-sur-la-carte_3466145_3246.html#qUto8T9mEffc2gv4.99

Centquatre-paris, 104. (2015). *Bilan d'activité 2015*. Paris.

Coignac, A. (2015). Ma journée au Centquatre. *Théâtre(s)*, 3, 94,100.

Conrod, D. (2010, May 8). Centquatre et cent reproches. *Télérama.fr*.

DIV Délégation Interministérielle à la Ville, & DGUHC Direction Générale de l'Urbanisme de l'Habitat et de la Contruction. (2002). *Marchés de définition une démarche de projet urbain*. Paris: les éditions de la DIV.

Fevre, A.-M. (2010). CentQuatre occupé: <un cas d'école>. *Libération*.

Fèvre, A.-M. (2010). Au CentQuatre parisien, les polémiques font le spectacle. *Liberation*. Retrieved from http://next.liberation.fr/culture/2010/04/23/au-centquatre-parisien-les-polemi-

ques-font-le-spectacle_622531

Fourcaut, A. (2012). *Agrandir Paris (1860 - 1970)*. Paris: Publications de la Sorbonne.

Generale, I. (2010). *No Synthese du compte-rendu de la mission d'appui à l'EPCC Le Centquatre*. Paris.

Goncalvès, J.-M. (2013). Quand l'expérience du CENTQUATRE-PARIS interroge les politiques culturelles. In *Séminaire Création*. Paris: École de Paris du management.

Hernandez, B. (2017). Centquatre: "Nous repérons les talents de demain, quel que soit le genre". Il se passe toujours quelque chose au Centquatre à Paris. Le directeur José-Manuel Gonçalvès nous parle de ce haut-fourneau culturel. Retrieved July 25, 2017, from http://www.lepoint.fr/arts/centquatre-nous-reperons-les-talents-de-demain-quel-que-soit-le-genre-24-03-2017-2114519_36.php

Jacques Chirac. (1983). L'aménagement de l'Est de Paris. *Paris Projet*, *27.28*(L'aménagement de l'Est de Paris).

LAA Laboratoire Architecture Anthropologie, & De Biase, A. (2004). *Questionner les malentendus*. Paris.

LAA Laboratoire Architecture Anthropologie, & Lucas, J. M. (2004). *Les <chambres de contradiction>. Note d'évaluation sur les positions institutionnelles lors des ateliers du 104*. Paris.

LAA Laboratoire Architecture Anthropologie, Petiteau, J.-Y., & Cherel, E. (2004). *Les territoires du 104. Analyse du projet 104 rue d'Aubervilliers à partir de six itinéraires contrastés*. Paris.

LAA Laboratoire Architecture Anthropologie, & Ralaimongo, F. (2004). *Un itinéraire de proche en proche. Réseaux et dynamiques culturels sur le Nord du XIXe arrondissement*. Paris.

Lafitte, P. (2010, October 12). José Manuel Gonçalves, l'homme qui doit sauver le 104. *France24*. Retrieved from http://www.france24.com/fr/20100707-jose-manuel-goncalves-sauver-104-culture-paris-aubervilliers-ferme-buisson-lhasa-royal-luxe

Langlois, G.-A. (2007). *Le bassin de la Villette*. Paris: Somogy éditions d'art.

Lartigue, A. (2010, May 15). Le Centquatre à la recherche d'une nouvelle direction. *Les InRocks*.

Le104 CENTQUATRE, & Mairie de Paris. (2008). *A Paris le 104. Ouverture octobre 2008*. Paris.

M.le Préfet de la Seine. (1851). *Rapport sur le Service des Pompes Funébres dans la Ville de Paris*. Paris.

Mairie de Paris. (2004). *Conference de presse. Projet de rénovation du 104, rue d'Aubervilliers (anciennes pompes funèbres)*. Paris.

Mairie de Paris, & Le 104 CENTQUATRE. (2008). *Dossier de presse du CENTQUATRE*. Paris.

Marie de Paris. (2010). *Synthese du compte-rendu de la mission d'appui a l'EPCC Le Centquatre (104)*. Paris.

Ministere de l'Interieur. (1997). *Le service extérieur des pompes funébres*. Paris.

Oppermann, C. A. (n.d.). Les Pompes funèbres de Paris. Retrieved July 26, 2017, from http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5575349z/f1.image

Oremiatzki, Y. (2016). L'avenir est dans la friche. *Télérama.fr*.

Paris, S. M. des P. F. de la V. de. (1933). Tarifs. Paris: Imprimerie Administrative Cen-

trake.

Paris. Délégation à l'action Artistique., & Jenn, J.-M. (1996). *Le XIXe arrondissement: une cité nouvelle.* Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris.

République Francaise. (n.d.). Ministère de la cohésion des territoires. Politique de la ville. Retrieved from www.ville.gouv.fr

Rouillé, A. (2010). Une autre politique pour un autre 104. *ParisArt*.

S.M.P.F. Service des Pompes Funèbres de la Ville de Paris. (1869). *Projet d'organisation 18 Octobre 1869*. Paris.

Taudière, H. (1906). *Les Pompes Funèbres à Paris*. Paris: V. Giard & E. Briére.

Ville de Paris. (1983). *Plan programme de l'Espt de Paris*. Paris.

Zetlaouil-Léger, J. (2002). Les marchés de définition simultanés: un succès à interroger. *Urbanisme, Julliet-Ao*, 14–17.

www.culture-epcc.fr. (2008).

www.culture.gouv.fr. (n.d.). Retrieved from http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/epcc/epcc.htm%0A

La Ferme du Buisson. (n.d.). Retrieved from http://www.lafermedubuisson.com/

Le 104 occupé. (n.d.). Retrieved from https://le104occupe.wordpress.com

CENTQUATRE. (n.d.). Retrieved from www.104.fr

APUR | Atelier Parisien d'Urbanisme. (n.d.). Retrieved from www.apur.org

http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/. (n.d.). Retrieved from http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/

www.youtube.com/user/centquatre/videos.

Bibliografia essenziale

a+t research group. (2012). Reclaim. Remediate, reuse, recycle. *39-40*.

a+t research group. (2014). *This is Hybrid. An analysis of mixed-use buildings*. Vitoria-Gasteiz: a+t architecture publisher.

AAVV. (2012). *Going Public. Public architecture, urbanism and interventions.* (Gestalten).

Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

Alexander, C. (1964). *Notes on the synthesis of form*. Harvard University Press.

Alexander, C., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (1977). *A pattern language*. Oxford University Press.

Amaturo, E., & Punziano, G. (2016). *I Mixed Methods nella ricerca sociale*. Roma: Carocci Editore.

Amin, A., & Thrift, N. (2017). *Seeing like a city*. Cambridge: Polity Press.

Amin, A. (2012). *Land of strangers*. Cambridge: Polity Press.

Amin, A., & Roberts, J. (2008). *Community, economic creativity, and organization*. Oxford University Press.

Amin, A., & Thrift, N. (2002). *Cities. Reimagining the Urban.* Cambridge: Polity Press.

APUR. (2010). *La politique de la ville à Paris. Observatoir des quartiers prioritaires. Rapport 2010*. Paris.

APUR. (2001). *Paris et ses quartiers. 19e arrondissement.* Paris.

APUR. (2016). *Les quartiers parisiens de la politique de la Ville. Contrat de ville 2015-20.*

Principles et données de l'Observatoire des quartiers prioritaires. Paris.

Aureli, P. V. (2011). *The possibility of an absolute architecture*. Cambridge: MIT Press.

Bartoletti, R. (1998). *Tempo e lavoro nella società postindustriale. Le politiche del tempo tra autonomia individuale e integrazione sociale*. Milano: FrancoAngeli.

Bellanger, E. (2008). *La Mort une affaire publique. Hystoire du sindacat intercommunal funeraire de la règion parisienne.* France: Les Éditions de l' Atelier.

Benjamin, W. (1989). *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Les Éditions du Cerf.

Bergamaschi, M., Colleoni, M., & Martinelli, F. (2009). *La città: bisogni, desideri, diritti*. Angeli.

Bertacchini, E., & Santagata, W. (2012). *Atmosfera creativa. Un modello di sviluppo sostenibile per il Piemonte fondato su cultura e creatività.* Bologna: Il Mulino.

Bertherat, B., & Chevandier, C. (2008). *Paris dernier voyage. Histoire des pompes funèbre*. Paris: Éditions La Découverte.

Bianchetti, C. (2016). *Spazi che contano*. Roma: Donzelli.

Bianchetti, C. (2014). *Territori della condivisione*. Macerata: Quodlibet.

Bloch, E. (2000). L'Italia e la porosità. In E. Donaggio (Ed.), *Napoli*. Napoli: L'ancora del mediterraneo.

Bouchain, P. (2006). *Construire autrement. Comment faire?* Paris: Actes Sud.

Bourriaud, N. (2010). *Estetica Relazionale*. Milano: Postmedia Books.

Brenner, N., & Schmid, C. (2015). Toward a new epistemology of the urban? *City*, *19*(Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action), 151–182.

Burt, R. (2017). *Ungoverning dance. Contemporary European theatre dance and the commons.* Oxford: Oxford University Press.

Cacciari, M. (2004). *La città*. Rimini: P. G. Pazzini.

Cantarella, R., & Fisbach, F. (2009). *L'Anti-musée*. Paris: Nouveaux Débats Publics.

Cardano, M. (2011). *La ricerca qualitativa*. Bologna: Il Mulino.

Caudo, G., Hetman, J., & Metta, A. (2017). *Compresenze. Corpi, azioni e spazi ibridi nella città contemporanea.* Roma: RomaTrePress.

Cervio, A. L., & D'hers, V. (2014). Social Time, Bodies and the "Logic of Waiting" in the Configuration of Urban Sensibilities. *Current Urban Studies*, *2*, 49–56.

Chapin, F. S. (1974). *Human activity patterns in the city. Things people di in time and in space.* (Wiley-Inte). London, New York: John Wiley & Sons.

Chermayeff SergeAlexander, C. (1963). *Community and privacy*. Doubleday.

Chermayeff, S., & Tzonis, A. (1972). *La forma dell'ambiente collettivo.* Milano: Il Saggatore.

Corbetta, P. (2003). *La ricerca sociale: metodologia e tecniche. III. Le tecniche qualitative*. Bologna: Il Mulino.

Crang, M., & Thrift, N. (2000). *Thinking space*. London, New York: Routledge.

Cranz, G. (2016). *Ethnography for designers*. New York: Routledge.

Creamer, E. (2018). *An introduction to fully inte-*

grated Mixed Methods Research. London: SAGE.

Cupers, K. (2013). *Use matters: an alternative history of architecture*. New York: Routledge.

D'Autilia, R., & Hetman, J. (2018). Complex Buildings and Cellular Automata - A cellular automaton model for the Centquatre-Paris. *Urban Science*, *2*.

De Biase, A. (2013). Insistance urbaine. Ou comment aller à la rencontre des impondérables de la vie authentique. *ReDOBRA*, *12*.

De Biase, A. (2013). *Appréhender la ville. Vers une anthropologie de la transformation urbaine.* (Donnier Li). Paris.

De Carlo, G. (1997). Con i sensi e con la ragione: alberi e strutture. *Rassegna Di Architettura E Urbanistica*, *n. 92/93*(Lezione di architettura), 32–53.

Di Giovanni, A. (2010). *Spazi comuni. Progetto urbanistico e vita in pubblico nella città contemporanea* (Carocci). Roma.

Didi-Huberman, G. (2011). *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde.* (Edition de). Paris.

Dorre, K., Lessenich, S., & Rosa, H. (2015). *Sociology, Capitalism, Critique* (Verso). London.

Drevon, G., Gwiazdzinski, L., & Klein, O. (2017). *CHRONOTOPICS. Readings and Writings on a World in Movement.* Paris: Elya Editions.

Dubois-Taine, G. (2007). *La ville émergente. Rèsultat de recherches*. Paris: Certu, PUCA.

Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.

Esposito, R. (2014). *Le parole e le cose*. Torino: Einaudi.

Espuelas, F. (1999). *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*. Barcellona: Fundaciòn Caja de Arquitectos.

Evans, J., Karvonen, A., & Raven, R. (2016). *The experimental city.* New York: Routledge.

Foucault, M., & Vaccaro, S. (2001). *Spazi altri*. Milano: Mimesis.

Franck, K. A., & Stevens, Q. (2007). *Loose Space. Possibilities and diversity in urban life* (Routledge). New York.

Gardini, N. (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto* (Einaudi). Roma.

Gasparini, G. (2001). *Tempo e vita quotidiana* (Laterza). Roma.

Geertz, C. (1987). *Interpretazione di culture*. Il mulino.

Geertz, C. (1995). *Oltre i fatti*. Il mulino.

Geertz, C., & Leonini, L. (1988). *Antropologia interpretativa*. Il mulino.

Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture. The growth of a new tradition.* (Harvard Un). Cambridge.

Gobo, G. (2001). *Descrivere il mondo*. Carocci.

Goffman, E. (1977). *La vita quotidiana come rappresentazione*. *Biblioteca*.

Goffman, E. (1972). *Relations in public*. Harper & Row.

Goffman, E. (1975). *Frame analysis*. Penguin.

Gramaccia, G. (2015). La coprésence sociale : un objet émergent en communication des organisations. *Communiquer*, *13*.

Granovetter, M. S. (1973). Granovetter - 1973 - The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*. https://doi.

org/10.1037/a0018761

Guez, A. (2010). « L'« entre-temps » : una postura di progetto. In *La città e il Tempo : interpretazione e azione* (Maggioli, pp. 309–313). Milano.

Guez, A. (2013). Une interprétation chronotopique des enjeux de la ville adaptable. In *Saisons des villes* (pp. 20–22). Paris: Edition Donner Lieu.

Guez, A. (2013). Saisons des villes. In *Saisons des villes* (Éditions d). Paris.

Guez, A. (2007). T comme Temps. In *L'espace anthropologique* (pp. 148–151).

Guez, A., & Sotgia, A. (2015). Saisonnalités de la ville et des lieux habités. *CaMBo, Mai*.

Hall, E. T. (1984). *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécus*. Paris: Edition du Seuil.

Hall, E. T. (1959). *The silent language*. New York: Doubleday & Company.

Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension*. New York: ANCHOR BOOKS.

Han, B.-C. (2009). *Le parfum du temps. Essai philosophique sur l'art de s'attarder sur le choses.* Bielefeld: Verlag.

Hardt, M., & Negri, A. (2009). *Commonwealth*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Harvey, D. (1990). Between space and time: reflections on the geographical imagination. *Annals of Association of American Geographers*, *80*(3), 418–434.

Haumont, B. (2005). Préface. Entre public et privé: des espaces et des lieux toujours en chantier. In *La société des voisins* (Ministère). Paris.

Highmore, B. (2011). *Ordinary lives. Studies in the Everyday*. (Routledge, Ed.). London.

Karrholm, M. (2016). *Urban Squares: Spatio-temporal studies of design and everyday life in the Oresund region*. Lund: Nordic Academic Press.

Kärrholm, M. (2012). *Retailising space. Architecture, retail and the territorialisation of public space*. Burlington: Ashgate.

Kärrholm, M. (2013). Building type production and everydaylife: rethinking building types through actor-network theory and object oriented phylosophy. *Environment and Planning D: Society and Space*, *31*, 1109–1124.

Kärrholm, M., & Sandin, G. (2011). Waiting places as temporal interstices and agents of change. *Trans Internet-Zeitschrift Fur Kulturwissenschaften*, *18*.

Karvonen, A., & van Heur, B. (2014). Urban Laboratories: Experiments in Reworking Cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, *38.2*, 379–92.

Khatchikian, A. (2013). Art worlds and aesthetics. Relational Aesthetics in Tino Sehgal and Marina Abramovic. *Roots&Rutes. Research of Visual Cultures*.

Kim, H. J. (2012). *Researching Indoor Spaces Attributes: Enhanging the Interaction between Older Adults and Children*. North Caroline State University.

Koolhaas, R. (1994). *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan.* New York: The Monacelli Press.

Kracauer, S. (1995). *The mass ornament. Weimar essays.* Cambridge: Harvard University Press.

Kroll, L. (2012). Tout est paysage. Paris: Sens&Tonka.

La Cecla, F., & Zanini, P. (2012). *Una morale per la vita di tutti i giorni.* Milano: Elèuthera.

Langenberg, S., & Wesseling, H. (2016). Making sense of Weick's Organising. A philosophical exploration. *Philosophy of Management*, *15*, 221–240.

Lawson, B. (2001). *The language of space*. Oxford: Architectural Press.

Latour, B., & Yavena, A. (2008). Give me a gun and i will make all building move. In R. Gelser (Ed.), *Explorations in architecture. Teaching, design, research*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser.

Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Legeby, A. (2013). *Patterns of co-presence. Spatial configuration and social segregation*. KTH Royal Institute of Technology.

Léger, J.-M. (2012). *Usage*. Paris: Edition de La Villette.

Leveratto, J. (2015). *Città personali. Interni urbani a misura d'uomo*. Siracusa: LetteraVentidue.

Lombardi, F. (1993). *Roma, chiese e conventi. Progetto per un inventario 313 - 1925*. Roma: Edilstampa.

Lynch, K. (1977). *Il tempo dello spazio*. Milano: Il Saggiatore.

Madanipour, A. (2014). *Urban design, space and society*. Palgrave macmillian.

Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge.

Madanipour, A. (2015). *Urban Design and Public Space. International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (Vol. 24). https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.74049-9

Madanipour, A. (2001). The city in time and space. *International Journal of Urban and Regional Research*, 25(3), 690–692. https://doi.org/10.1037/13119-001

Malerba, F. (2000). *Economia dell'innovazione*. Roma: Carocci Editore.

Malerba, F., Caloghirou, Y., McKelvey, M., & Radosevic, S. (2016). *Dynamics of Knowledge-Intensive Entrepreneurship. Business strategy and public policy*. London, New York: Routledge.

Martì Arìs, C. (1996). *Le variazioni dell'identità.Il tipo di architettura*. Milano: Clup.

Massey, D. (2005). *For space*. London: SAGE.

Mathews, S. (2006). *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price* (Black dog). London.

May, J., & Thrift, N. (2001). *TIMESPACE. Geographies of temporality* (Routledge). London.

Mela, A. (2016). La dimensione spaziale del sociale: nuove prospettive. *Urbanistica 3, iQuaderni1*(Territorialità e territorializzazione. Confronti interdisciplinari).

Mela, A. (2006). *Sociologia delle città*. Roma: Carocci Editore.

Medinilla, A. (2012). *Agile management. Leadership in an Agile Environment*. London: Springer.

Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: ESF éditeur.

Obrist, H. U. (2011). *Re:CP Cedric Price*. Siracusa: LetteraVentidue.

Olsen, D. J. (1987). *La città come opera d'arte. Londra. Parigi. Vienna*. Milano: Serra e Riva Editori.

Oremiatzki, Y. (2016). L'avenir est dans la friche. *Télérama.fr*.

Orillard, C. (2008). Gérer l'espace public. La fi-

gure francaise de l'<établissement public> face au néolibéralisme. *Labyrinthe*, *29*(Ce que le libéralisme promet).

Osti, G. (2015). Socio-spatial relations: an attempt to move space near society. *Poliarchie. Studi E Ricerche Del DiSPes*, *4*, 6–24.

Parkes, D., & Thrift, N. (1979). Time Spacemakers and Entrainment. In *Transactions of the Institute of British Geographers, Vol. 4, No. 3* (pp. 353–372). Royal Geography Society. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/622056

Perec, G. (1989). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri.

Piasere, L. (2002). *L' etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Roma-Bari: Laterza.

Pine II, J. B., & Gilmore, J. H. (1998). Welcome to the Experience Economy. *Harvard Business Review*, 94–105.

Pison, D. (1993). *Usage et architecture*. Paris: L'Harmattan.

Porta, S. (2002). *Dancing streets. Scena pubblica e vita sociale*. UNICOPLI.

Price, C. (2003). *Cedric Price: the square book*. West Sussex: Academy Editions.

Price, C. (1984). *Cedric Price* (Architectu). Longon.

Pulcini, E. (2009). *La cura del mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Raffin, F. (2007). *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation* (Paris). École-Polytechnique.

Rambert, F., Colombet, M., & Carboni, C. (Eds.). (2015). *Un bâtiment, combien de vies? La transformation comme acte de création*. Paris: Cité de l'architecture & du patrimoine.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rapoport, A. (2003). *Culture, architecture et design*. Paris: Infolio éditions.

Remotti, F. (1996). *Contro l'identità*. (Laterza, Ed.). Bari.

République Francaise. (n.d.). Ministère de la cohésion des territoires. Politique de la ville. Retrieved from www.ville.gouv.fr

Rieniets, T., Sigler, J., & Christiaanse, K. (2009). *Open city. Designing coexistence*. SUN.

Robain, A., & Trottin, D. (2011). *Kama Sutra. 50 rencontres entre architecture et espace public*. Paris: Maison de l'architecture en Île-de-France.

Rossi, U. (2017). *Cities in Global Capitalism*. Cambridge: Polity Press.

Saito, Y. (2007). *No Everyday aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar*. Oxford: Oxford University Press.

Sanders, T. I. (2008). Complex systems thinking and new urbanism. In T. Haas (Ed.), *New Urbanism and Beyound: designing cities for the future*. New York: Rizzoli.

Santagata, W. (2007). *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo.* Bologna: Il Mulino.

Schoonbrodt, R., & Maréchal, L. (2000). *La ville, même petite*. Castells Labor.

Schuurman, D. (2015). Living labs: a systematic literature review. In *ENoLL OpenLivingDays*.

Shaftoe, H. (2008). *Convivial urban spaces. Creating effective public spaces*. London: Earthscan.

Schmitt, B. (2011). Experience Marketing: Concepts, Frameworks and Consumer Insights. *Foundations and Trends in Marketing*, 5(2), 55–112.

Sloterdijk, P. (2005). *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*. Roma: Carocci.

Societé du Grand Paris. (2014). *Schéma directeur des actions culturelles*. Paris.

Spencer, D. (2016). The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance. London: Bloomsbury.

Spirito, G. (2015). *In-between places*. Macerata: Quodlibet.

Stavrides, S. (2016). *Common space: the city as commons*. London: Zed Books.

Tagliagambe, S. (2008). *Lo spazio intermedio. Rete, individuo e comunità* (Università). Milano.

Taudière, H. (1906). *Les Pompes Funèbres à Paris*. Paris: V. Giard & E. Briére.

Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Till, J. (2009). *Architecture depends* (MIT Press). Cambridge.

Till, J., Awan, N., & Schneider, T. (2011). *Spatial Agency other ways of doing architecture* (Routledge). London.

Tschumi, B. (2001). *The Manhattan Transcripts. Perfect acts of architecture*.

Tschumi, B. (1994). *Architecture and disjunction* (MIT Press). Cambridge.

Tschumi, B. (2000). *Event-Cities 2* (MIT Press). London.

Vazquez Pizzi, D. (2015). *La fine della città post-moderna* (Mimesis). Sesto San Giovanni.

Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in Architecture. New York*. New York: The Museum of Modern Art. https://doi.org/10.1080/10464883.2012.714912

Weick, K. E. (1998). Improvisation as a mindset for organizational analysis. *Organization Science*, 9(Jazz improvisation and organizing), 543–555.

Whyte, W. H. (1980). *The social life of small urban spaces*. New York: Project for public spaces.

Yaneva, A. (2010). The "Architectural" as a Type of Connector: a realist approach to architecture. *Perspecta*, 42, 141–145.

Zhao, S. (2003). Toward a Taxonomy of Copresence. *Presence*, 12, n°5, 445–455.

APUR | Atelier Parisien d'Urbanisme. (n.d.). Retrieved from www.apur.org

La Ferme du Buisson. (n.d.). Retrieved from http://www.lafermedubuisson.com/

http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/. (n.d.). Retrieved from http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/

Grand Paris Express. (n.d.). Retrieved from www.societedugrandparis.fr