

# ARCHITETTURE ESOSOMATICHE

## Protensioni corporee dello spazio

Tesi di dottorato di Vincenzo Valentino  
Tutor Prof. Pasquale Miano



In copertina:  
Pierre Huyghe, *Exomind (Deep water)*, 2017

ARCHITETTURE ESOSOMATICHE  
Protensioni corporee dello spazio

TESI DI DOTTORATO DI VINCENZO VALENTINO

*Dottorando:* Vincenzo Valentino  
*Tutor:* prof. Pasquale Miano

Università degli Studi di Napoli "Federico II"  
DiARC Dipartimento di Architettura  
Dottorato in Architettura – Il progetto di architettura per la città, il paesaggio e l'ambiente  
XXXIV ciclo – 2018/2022  
*Coordinatore:* prof. Fabio Mangone

# Indice

10	Presentazione
13	Introduzione
13	Definizione del campo di indagine
18	Ipotesi
21	Obiettivi e strumenti
24	Sviluppo e articolazione
31	<b>1. LA CITTÀ DEI CORPI</b>
35	<b>1.1. Reazioni immunitarie</b>
36	Macchine terapeutiche
41	Coazioni a ripetere
47	Immersioni
55	<b>1.2. Nuove alleanze</b>
56	Luoghi (del) corpo
62	Tensioni nello spazio singolare plurale
68	Supporti mobili
77	<b>1.3. L'estensione del dominio della vita</b>
78	La catena del vivente
85	Anatomogeografia
91	Assemblaggi interspecifici
101	<b>2. ESOSOMATOLOGIE</b>
105	<b>2.1. Materia e spazio come protensione</b>
106	Forme-di-vita
111	Antropo-tecnogenesi
116	Quasi-oggetti
125	<b>2.2. Protesi</b>
126	Protesi analogiche
133	Protesi empatiche
139	Protesi organiche

149 2.3. Escritture modali

153 Trascrizioni

159 Riverberazioni

166 Mescolanze

177 3. *TÉCHNE* DEI CORPI. DISPOSITIVI PROGETTUALI  
ESOSOMATICI

185 3.1. Respiri. Artifici selvatici

187 Nature estreme

191 Rinaturalizzazioni

195 Condensatori multispecifici

203 3.2. Memorie. Spettrografie

206 Tramature di tracce

209 Frammenti di *transfert*

214 Amnesie

221 3.3. Movimenti. Ritmi sincopati

223 Perturbare i flussi

228 Campi di forze evenemenziali

232 Soglie incoative

239 3.4. Metamorfosi. *Bricolage* anatomici

242 Indeterminazioni

247 Esercizi performativi

252 Anticorpi

259 *Bodyscape*. Note conclusive

260 Micro-cosmi

263 Atmosfere

270 Bibliografia



a Loredana Piscitelli (1966-2017)

*in memoriam*

*Una volta mollata l'anima, tutto segue con assoluta certezza,  
anche nel pieno del caos.*

Henry Miller

*Vagare in un paesaggio senza origine né fine  
non significa essere perduti.  
Non significa nemmeno trovare un altro fine.  
Significa altro, ancora, ostinatamente, altro.*

Jean-Luc Nancy

*Preferite sempre la vita e affermate senza posa la sopravvivenza.*

Jacques Derrida

# Presentazione

Pasquale Miano

La ricerca di Vincenzo Valentino propone di collocare al centro dei processi di spazializzazione il corpo umano inteso in una dimensione post-antropocentrica. I corpi vengono assunti come tramite attraverso cui il progetto manipola lo spazio. Seguendo un approccio trans-disciplinare la ricerca si muove nelle pieghe della relazione tra corpi e spazi tentando di ripensare, simultaneamente, gli statuti contemporanei di entrambi. L'ipotesi di ricerca avanzata, facendo seguito a tali assunti, fa riferimento alla possibilità di intendere l'architettura come esito metastabile di un processo di esosomatizzazione, ovvero dentro una dinamica protensionale del corpo vivente in azione. Si vuole guardare, sostanzialmente, alla possibilità di mettere in campo una relazione archeologica, quasi arcaica, attraverso la quale legare il vivente umano ai suoi artefatti. Da questo specifico angolo di visuale e con l'individuazione di una serie di dispositivi progettuali, Valentino propone di ampliare il campo semantico e di azione del concetto di spazio protesico, sondando nuove potenzialità trasformative e interpretative del ruolo della corporeità in architettura e nella costruzione degli spazi urbani.

Lo sviluppo delle argomentazioni, orientate a dimostrare la validità dell'ipotesi in relazione agli obiettivi, non ha un andamento lineare e non configura un sistema chiuso e perfettamente omogeneo. Deduzioni e induzioni si mescolano e si scambiano continuamente di posto. Il *corpus* della ricerca è articolato in tre capitoli che individuano tre fasi e articolazioni della ricerca e che si rimandano in maniera sempre più serrata con l'avanzare delle argomentazioni. Queste ultime vengono sviluppate attraverso continui riferimenti incrociati tra uno sguardo interno alla cultura del progetto e uno rivolto verso differenti campi disciplinari, come l'antropologia, l'arte contemporanea, le scienze naturali, la psicoanalisi e più in particolare la filosofia.

La tesi si presenta impostata con grande attenzione, supportata da consistenti studi di base e ben inquadrata, come continuazione e sviluppo della ricerca Prin 2015 “La città come cura e la cura della città” dalla quale è inizialmente derivata. La ricerca di Vincenzo Valentino si configura come un eccellente contributo, significativo, ampio e aggiornato sulla relazione tra corpo e progetto di architettura, con notevoli livelli di innovatività nelle argomentazioni e originalità nei contenuti e nelle modalità di presentazione della ricerca, compresa la coerente impostazione della bibliografia.

È infine importante sottolineare il notevole impegno e capacità per la ricerca di Vincenzo Valentino, non solo per la qualificata partecipazione a convegni e per gli interessanti scritti, ma per la continua applicazione su temi di grande complessità e attualità.



# Introduzione

«Vi è più ragione nel tuo corpo che nella  
tua migliore sapienza»  
(F. Nietzsche, 1883)

A. Gormley, *Bodies  
in space V*, 2002

## *Definizione del campo di indagine*

In un quadro epistemologico sempre più segnato da una letteratura in “stile” antropocene, il progetto contemporaneo di architettura appare come attraversato dalla necessità di ridefinire i suoi scopi e il suo campo d’azione a partire da un ripensamento radicale del rapporto soggetto-mondo che sta attraversando trasversalmente tutti i saperi. «Abbiamo bisogno di un nuovo contratto spaziale»<sup>1</sup>, scrive Hashim Sarkis, curatore della XVII Biennale di Architettura di Venezia.

L’avvento di una nuova era geologica<sup>2</sup>, in cui l’essere umano, quasi in preda ad una sorta di narcisismo negativo, sarebbe l’unica specie ad avere la forza di alterare gli equilibri del pianeta e quindi, implicitamente, anche le capacità per salvarlo dal disastro, ci ha messo di fronte ad almeno due evidenze, tra loro correlate. La prima riguarda l’impossibilità di poter pensare allo spazio in termini di “habitat”, come ci ha insegnato l’ecologia. La Terra non è la nostra casa, ma uno spazio che plasmiamo e modifichiamo insieme ad una moltitudine di altri agenti<sup>3</sup>. «Bisogna riconoscere», scrive in-

1 H. Sarkis, *How will we live together?*, in AA. VV., *How will we live together?*, catalogo della XVII Biennale di Architettura, Graficart, Resana 2021, p. 24.

2 Il termine è stato coniato nei primi anni Ottanta dall’ecologo dell’Università del Michigan Eugene Stoermer. Quest’ultimo lo introdusse per indicare le prove sempre più evidenti degli effetti trasformativi causati dalle attività umane sulla Terra. La parola Antropocene fece la sua comparsa nella cultura di massa, quando il vincitore del Premio Nobel Paul Crutzen – un chimico dell’atmosfera olandese – si è unito a Stoermer nel sostenere l’idea che le attività umane siano state di una tale rilevanza da meritare l’adozione di un nuovo termine geologico per una nuova era destinata a soppiantare l’Olocene, cominciato alla fine dell’ultima era glaciale – o alla fine del Pleistocene – circa dodicimila anni fa. Cfr. P. J. Crutzen, *Benvenuti nell’Antropocene. L’uomo ha cambiato il clima. La Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano 2015.

3 Cfr. B. Latour, *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018. In particolare il paragrafo: *Un mondo composto da oggetti non ha la stessa resistenza di un mondo composto da agenti*, pp. 97-102.

fatti Emanuele Coccia, «che c'è dell'*inabitabile* in essa, che lo spazio non potrà essere mai davvero definitivamente abitato. Si attraversa o si penetra uno spazio, ci si può mescolare al mondo, ma non si potrà mai stabilirvisi». L'abitazione «non è che l'estremità di un dispositivo di congiunzione della terra al cielo». <sup>4</sup> La seconda evidenza invece è relativa all'inadeguatezza gnoseologica della scissione tra natura e cultura <sup>5</sup>, caposaldo della «costituzione moderna» <sup>6</sup>. Se osserviamo infatti l'attenzione che oggi la filosofia, l'antropologia e l'arte contemporanea, ovvero le cosiddette scienze umane, rivolgono alla biologia, all'etologia, e quindi in generale alle scienze naturali, risulta evidente una tendenza del pensiero rivolta ad indagare una nozione sempre più "estesa" di vita e sempre più orientata ad oltrepassare tale scissione. In questo quadro, sembra si possa continuare a parlare, di "io", di "soggetto", di "umano" solo se questi termini vengono pensati come immersi nell'intera catena del vivente, attraverso una sorta di nuova «antropologia espansa» <sup>7</sup>.

In questo processo che attraversa i differenti campi disciplinari trapela in filigrana, sottotraccia un particolare aspetto: la rinnovata attenzione al "multiverso" corpo che siamo, ovvero quella che si potrebbe definire come una più o meno latente "somatologia" <sup>8</sup> applicata in diverse modalità e declinazioni. Uno sguardo nuovo sulla corporeità, sulla sostanza visibile con cui la vita dispiega le sue forme, che consente di operare proprio all'interno del processo di dislocazione che interessa la categoria metafisica di Soggetto, conducendo quest'ultima in una dimensione post-antropocentrica, dimensione con cui questa ricerca vuole provare a confrontarsi.

Svaniti i sogni trascendentali e metafisici, sembra che di quel Soggetto "moderno" non resti che il corpo, «la nudità del mondo, senza origine né fine, che si espone interamente a se stessa» <sup>9</sup>. L'uomo non è più al centro del sistema, ma ne

4 E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018, p. 110.

5 Cfr. P. Descola, *Oltre natura e cultura*, N. Breda (a cura di), Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

6 B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, (1991), elèuthera, Milano 2009, p. 27.

7 N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmedia, Milano, 2020, p. 15.

8 Cfr. M. T. Catena, *Breve storia del corpo*, Mimesis, Milano 2020.

9 J.L. Nancy, *Indizi sul corpo*, ANANKE, Torino 2009, p. 66.

costituisce semplicemente una parte, immerso all'interno di una moltitudine di relazioni, in una rete di "inter-dipendenze": «contro la solitudine del cogito concentrato attorno al proprio principio interiore, il sapere del corpo si rivela strumento di connessione, tramite di socievolezza, potenza aggregante»<sup>10</sup>. Quel corpo "liquido" che, secondo Bauman, è in bilico tra dinamiche che manifestano le contraddizioni insanabili del nostro tempo: da un lato si smaterializza all'interno della dimensione virtuale, annullando la dimensione temporale alla velocità istantanea della rete, dall'altro la materia viene esaltata nella sua sola componente estetica e di consumo, ancora un volta però dilatando il tempo, in modo da vivere un eterno presente e annullare le tracce che la vita incide sulla pelle<sup>11</sup>.

È come se la corporeità, la relazione tra i corpi, riuscisse a determinare un sistema di riferimento comune, un piano unico e immanente in cui convergono i diversi saperi e attraverso cui interrogare, ma soprattutto forzare, una serie di antinomie, come naturale/artificiale, organico/inorganico, umano/non umano.

La cultura del progetto, o almeno una parte di essa, prova a confrontarsi con questo scenario in mutamento. Tra processi di "medicalizzazione"<sup>12</sup> e narrazioni trans o post-umaniste, tra ricerche di coabitazioni tra specie per nuovi possibili "contratti naturali"<sup>13</sup> e mappature di uno spazio pubblico inteso come supporto mobile e dinamico di pratiche plurali che ne riplasmano continuamente forma e significato<sup>14</sup>, sembra delinearci un «ritorno del corpo in ar-

10 R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014, p. 83.

11 Cfr. Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari 2014. In particolare il paragrafo: *Il corpo che consuma*, pp. 57-64.

12 Cfr. G. Borasi, M. Zardini (a cura di), *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2012. Sempre sulla relazione architettura, ambiente e salute, si segnala la ricerca Prin (call 2015), dal titolo *CuraCittà. La città come cura e la cura della città*, che vede collaborare unità di ricerca dell'Università Sapienza di Roma (coordinamento), Università luav di Venezia e Università di Napoli Federico II. La ricerca ha prodotto numerose pubblicazioni sul tema, tra cui si segnala: P. Miano (a cura di), *Healthscape. Nodi di salubrità, attrattori urbani, architetture per la cura*, Quodlibet, Macerata 2021.

13 SYLVA. *Ripensare la «selva»*. *Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità* è il titolo della ricerca nazionale Prin (call 2017) che vede collaborare unità di ricerca dell'Università Roma Tre (coordinamento), Università luav di Venezia, Università di Genova e Università di Padova.

14 Cfr. G. Pasqui, *La città, i saperi, le pratiche*, Donzelli, Roma 2018.

chitettura»<sup>15</sup>. Secondo Sara Marini infatti, «in ogni caso appare necessaria una revisione dell'idea di corpo, sia che lo si ponga ulteriormente al centro, sia che lo si metta in secondo piano rispetto ad altre forme di vita»<sup>16</sup>.

Alla fine degli anni 90' Cynthia Davidson proponeva di riflettere su come la post-modernità intendeva far fronte ai cambiamenti che investivano lo statuto e la visione culturale della corporeità. «L'uomo Vitruviano, la Sezione Aurea e il *Modulor*, sono stati formalmente proposti come icone idealizzate del rapporto antropomorfo del corpo con l'architettura [...]. Ma la pratica diffusa della psicoanalisi, lo sviluppo dell'ingegneria genetica e l'aumento della consapevolezza del corpo femminile hanno cambiato non solo il "corpo" tradizionale, ma anche il modo in cui abitiamo un corpo [...]. In che modo questa nuova comprensione del corpo è collegata allo spazio? [...] Qual è l'effetto somatico dell'architettura oggi?»<sup>17</sup>.

Questi quesiti, a cui il progetto di architettura ha dato solo sporadiche ed episodiche risposte, oggi sembrano ancora più impellenti e, anzi, andrebbero riformulati all'interno di un quadro ancor più complesso.

Dal corpo come "microcosmo" e misura di tutte le cose dell'architettura classica, passando per il corpo "proprio" della fenomenologia alla base delle teorie percettivo-sensoriali, sino al corpo "meccanico" ma, allo stesso tempo, organicamente sistematizzato del movimento moderno, esso è sempre collocato al centro dello spazio tridimensionale, sintetizzato in immagini unitarie e olistiche attraverso cui fissare sottili relazioni morfologiche oppure esatte tipologie. Oggi emerge la necessità di una ridefinizione che sappia far fronte ai nuovi usi dello spazio, alle dinamiche e ai materiali urbani in costante modificazione, alle trasformazioni del pensiero e alla ri-concettualizzazione del vivente umano immerso in una relazione di continuità e mescolanza con il mondo. Non appare infatti più possibile inquadrare il corpo

15 S. Marini, *Salubria. Il ritorno del corpo in architettura*, in P. Miano (a cura di), *Healthscape*, cit., p. 111.

16 Ivi, p. 112.

17 C. Davidson, *The Idealized Body*, in Id. (a cura di), *Anybody*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1997, p. 15. Il libro raccoglie gli atti di un convegno internazionale di studi tenutosi a Buenos Aires nel 1996. Tra i numerosi partecipanti: Ignasi de Solà-Morales, Paulo Mendes da Rocha, Elizabeth Diller, Frederic Jameson, Arata Isozaki, Greg Lynn, Beatriz Colomina, Peter Eisenman, Renato Rizzi, Ben van Berkel.

in una visione stabile che lo vedrebbe come una presenza a sé, autonoma e autocostruita; di conseguenza, viene meno la possibilità di poterlo considerare il centro stabile di un sistema, unità attraverso cui normare e stabilizzare lo spazio. Eppure, nella sua instabilità e precarietà, immerso in un processo di dislocazione radicale, esso sembra circoscrivere nuove potenziali linee di tensione con lo spazio.

In questo quadro si avanza un primo assunto ipotetico. Esso consente di circoscrivere l'ambito della ricerca, di perimetrare un campo di indagine, anche se dai confini porosi e sfrangiati. Questa ricerca propone di partire dal ripensamento simultaneo degli statuti contemporanei del corpo e del progetto, ipotizzando che dentro le pieghe della loro relazione si nascondano nuovi scenari per la cultura del progetto che potrebbero rivelarsi attraverso uno studio specifico. Si ritiene che il progetto possa ripartire dai corpi per cercare di comprendere e agire in una serie di processi che interessano l'architettura e lo spazio urbano contemporanei. Quindi partire dai corpi e non arrivare i corpi come invece, alla prova dei fatti, si tende a fare nella prassi progettuale. Si propone infatti di mettersi nella seguente prospettiva di pensiero: non è lo spazio ad "involucrare" i corpi, ma sono i corpi che "fanno spazio", che sono all'origine della spazializzazione. È un angolo visuale con un campo largo, che esclude, quasi implicitamente, di avere come punto di partenza uno specifico materiale urbano, o un argomento interno e già assimilato nei codici disciplinari da sottoporre ad indagine.

Attraverso questo assunto viene, dunque, individuato l'ambito tematico dentro il quale formulare l'ipotesi della ricerca. Se, come sostiene Massimo Cacciari, «resiste quel luogo assolutamente primo che è il nostro corpo» nonostante la «filosofia del territorio post-metropolitano sembra esigere la nostra metamorfosi in pure anime, o in pura dynamis, energia intellettuale»<sup>18</sup>, allora forse anche l'architettura può pensare di riflettere sui suoi limiti, sul suo farsi, a partire dalla "tramatura di tracce", visibili e invisibili, innescate dai corpi che, nonostante la loro precarietà, la loro oggettiva frammentazione che non rinvia più a un tutto, ancora concepiscono e abitano lo spazio.

## *Ipotesi*

«Il corpo è “canale di transito” tra lo spazio e il progetto: il tramite con il quale il progetto manipola lo spazio»<sup>19</sup>. Secondo Cristina Bianchetti, la teoria urbana potrebbe tentare «di ripesare la latitudine e la forza del suo progetto», a partire da un «ragionamento *intorno al corpo*»<sup>20</sup>. Il progetto ha provato ad individuare strumenti e materiali, concentrandosi su nozioni come contesto, palinsesto, suolo, ritrovandosi, oggi, in una fase di stallo e incapacità di misurarsi «con i grandi temi che il presente ci pone di fronte: salute e malattia, invecchiamento, ambiente, pluralità delle pratiche e politiche dello spazio»<sup>21</sup>. Bisognerebbe accettare seriamente l'idea che «lo spazio», come ricorda Malvina Borgherini, «è spazio dei corpi e delle loro relazioni, non esiste indipendentemente da questi»<sup>22</sup>. Diventa, pertanto, di «fondamentale importanza l'individuazione di un approccio inedito – elaborato e condiviso con altre discipline e rami del sapere [...] – a un'idea di corpo in relazione ad altri corpi»<sup>23</sup>.

Beatriz Colomina e Mark Wigley, in un saggio che condensa i risultati della Biennale di Design di Istanbul del 2016, osservano come il progetto, in tutte le sue forme e scale, assume una connotazione “spettrale”, perché in realtà è sempre un “riflesso” di quello che siamo, vorremmo o crediamo di essere. Nel tentativo di isolare la categoria degli artefatti in uno statuto autonomo con le sue leggi, spesso ci dimentichiamo che «la storia del design è [...] la storia dell'evoluzione del concetto di umano. Parlare di design è parlare dello statuto della nostra specie»<sup>24</sup>.

Questi studi recenti evidenziano che c'è una relazione molto intima e profonda tra il vivente umano e i suoi prodotti. Immergendosi in essa, questa analisi propone la costruzione di una visione che consenta di individuare nuove chiavi interpretative, possibili dispositivi e strategie per il progetto da innescare a seguito del “contatto” corpo-spazio. Nell'ambito di indagine così circoscritto e sulla base di que-

19 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis, Milano 2020, p. 13.

20 Ivi, p. 19.

21 Ivi, p. 18.

22 M. Borgherini, *Materia corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 7.

23 Ivi, p. 8.

24 B. Colomina, M. Wigley, *Are we human? Notes on an archaeology of design*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2016, p. 9.

sti presupposti, l'ipotesi che si intende sviluppare attraverso la presente ricerca fa riferimento alla possibilità di intendere l'architettura come esito metastabile di un processo di *esosomatizzazione*, ovvero come una forma di *scrittura modale* del corpo vivente in azione.

Per processo esosomatico<sup>25</sup> si intende una dimensione archeologica della tecnica, ovvero intesa come *téchne* (arte della vita), che, agendo all'interno del "dislivello prometeico"<sup>26</sup>, tenta di porre in una relazione di coappartenenza e coevoluzione il vivente umano e le sue esteriorizzazioni. Questo sguardo rivolto ad un passato lontano non vuole porsi nella prospettiva di una "decrescita" tecnologica. Vuole invece ritrovare nel momento dell'antropo-tecnogenesi il senso profondo che lega la vita al suo estrinsecarsi negli artefatti. Questa ipotesi di ricerca non va però nemmeno interpretata in chiave "vitalistica" o "immanentista", proprio perché la tecnica, l'artefatto, il sostituto protesico, vengono intesi come inscritti nell'atto della vita stessa<sup>27</sup>. Materia e spazio vengono concepiti, infatti, dentro un movimento di spinta protensionale del corpo in azione verso il mondo. Questo movimento, però, conforma i corpi stessi, li fa esistere: il soggetto non pre-esiste a questo movimento, è il movimento stesso.

Si proverà a dimostrare come in questa dinamica a collassare sia la contrapposizione dialettica soggetto/oggetto. Gli artefatti architettonici, se pensati a parire da questa prospettiva, non saranno infatti più annoverabili nella categoria logica di "oggetti", con le loro leggi intrinseche. In quanto *forme-di-vita*<sup>28</sup>, essi individueranno una categoria ibrida "nonmoderna", che, con Latour, definiremo categoria dei *quasi-oggetti*<sup>29</sup>.

Nella tradizione architettonica è possibile individuare una specifica categoria di *quasi-oggetti* esosomatici: quelli

25 Il concetto è ripreso dal filosofo francese Bernard Stiegler. Cfr. B. Stiegler, *The Neganthropocene*, D. Ross (a cura di), Open Humanities Press, Londra 2018. Stiegler a sua volta riprende i concetti di esosomatizzazione e di evoluzione esosomatica dal fisico e biologo Alfred Lotka e dalle analisi bioeconomiche di Nicholas Georgescu-Roegen.

26 G. Agamben, *Sulla tecnica e l'arte*, in «Laboratorio archeologia filosofica», 2020, (<https://www.archeologiafilosofica.it/sulla-tecnica-e-larte/>).

27 Cfr. I. Pelgreffi, *Filosofia dell'automatismo. Verso un'etica della corporeità*, Orthotes, Napoli 2018.

28 Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 267.

29 Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, (1991), elèuthera, Milano 2009.

prodotti dall'idea di spazio protesico<sup>30</sup>. Quest'ultimo è ritenuto nello sviluppo delle argomentazioni come il quadro di pensiero prevalente attraverso cui la teoria del progetto ha provato a ragionare su una possibile dimensione esosomatica dell'architettura. Dopo aver analizzato criticamente limiti e potenzialità dello spazio protesico, si tenterà di smarcarsi da tale visione. Le *protesi* agiscono attraverso due livelli paralleli e simultanei. Da un lato, in quanto forma di "organo-proiezione", configurano appunto una dinamica di proiezione extra anatomica di una parte del corpo organismo individuale in un rapporto perfettamente isomorfo. L'altra caratteristica è il loro farsi *medium*, ovvero materializzare e, dunque, veicolare significati, farsi macchina semiotica, luogo eminentemente rappresentativo<sup>31</sup>. Il corpo, per le protesi, è il centro stabile di un sistema. Sistema organico da sanare o potenziare, nel primo caso, sistema di segni e significati da veicolare, nel secondo.

Attraverso il concetto di *scrittura*<sup>32</sup> si proverà ad ampliare il campo semantico e di azione dello spazio protesico. Si proveranno a mettere in evidenza le modalità con cui l'*scrittura* riesce a determinare una dimensione concettuale capace di liberare il discorso sul corpo dall'anatomia dell'organismo, spostandolo verso un'anatomia degli *stati-di-corpo*, verso un'ontologia modale<sup>33</sup>. Il moto in "es" dell'*scrittura* orienta la materia plastica dello spaziamiento verso un movimento di protensione "dei" a "tra" i corpi. Essa non intende scrivere, appunto come la scrittura, "del o sul" corpo significandolo, ma, nell'esternalizzarne i modi, è tesa ad "estrofletterlo", esponendolo verso l'esterno. Si vedrà infatti come attraverso i "modi" del corpo in atto venga meno l'immagine unitaria dell'organismo, si perdano i contorni della figura e la centralità del "corpo proprio" fenomenologico, ma sarà possibile osservare più chiaramente le sue linee di congiunzione con il mondo, i suoi concatenamenti e interdipendenze con gli altri viventi e non viventi.

In questo quadro l'*scrittura* mette in campo una se-

30 Cfr. M. Wigley, *Prosthetic theory. The disciplining of architecture*, in «Assemblage», n. 15, 1991.

31 Cfr. C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

32 Il concetto di scrittura viene elaborato da Jean Luc Nancy. Cfr. J.L. Nancy, *Corpus*, A. Moscati (a cura di), Cronopio, Napoli 1995.

33 Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit. In particolare si veda il paragrafo n. 3 del secondo capitolo: *Per un'ontologia modale*, pp. 192-228.

rie di operatori progettuali che consentiranno di effettuare il passaggio dal concetto di protesi a quello di *dispositivo esosomatico*. Per dispositivo si intende qualcosa di molto distante da un sistema. Esso si innesta nella trama di relazione tra corpi e spazio come una “matassa”<sup>34</sup>, come un insieme non chiuso e non totalizzabile di regole di azione e interpretazione. Il progetto diventa “strategia” a-scalare, dis-positivo capace di oltrepassare i confini delle discipline e, soprattutto, entrare in una dimensione biopolitica<sup>35</sup>.

La posta in gioco messa in campo dai *dispositivi esosomatici* è molto ampia, si estende fino a smuovere le radici di ciò che intendiamo quando pronunciamo la parola “tecnica”. Essi tracciano una linea di congiunzione che dai corpi arriva allo spazio attraverso il progetto. In questa ipotesi il progetto di architettura è *téchne* dei corpi. I suoi confini disciplinari, le sue ragioni, il suo campo di azione, sono mutevoli, contingenti, metastabili. Se, come hanno dimostrato i paleoantropologi<sup>36</sup>, la *téchne* nasce e si mette in cammino proprio come processo esosomatico, allora quello che qui si intende proporre è proprio rivolgersi verso un passato lontanissimo, quasi arcaico. Un passato originario, talmente lontano, che sembra non essere mai stato presente. Dopo anni dedicati a costruire un “nuovo soggetto”, a leggere la città e gli oggetti che la compongono come fossero indipendenti dal mondo della vita che li ha generati, la possibilità di immaginare l'architettura prima di tutto come processo esosomatico delinea possibili traiettorie del tempo futuro orientate a ripercorrere antichi percorsi.

### *Obiettivi e strumenti*

Attraverso lo sviluppo dell'ipotesi di ricerca si vuole provare a sondare le potenzialità interpretative e trasformative innescate dall'idea di porre i corpi all'origine delle dinamiche di spazializzazione. Si intende indagare in che modo i corpi possono divenire i principali agenti nella sequenza delle ope-

34 Cfr. G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, (1989), Cronopio, Napoli 2007, pp. 11-12.

35 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo ?*, nottetempo, Roma 2006, pp. 21-22.

36 Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Vol. 1: Tecnica e linguaggio e Vol. 2: La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977.

razioni di produzione dello spazio, senza limitarsi all'applicazione di teorie mediche, fisiologiche, comportamentiste, o di natura percettivo-sensoriale, volte a stabilire norme per soddisfare i nuovi requisiti di comfort e sicurezza. Il progetto e il soggetto contemporaneo si trovano a muoversi su un "terreno mobile" che sembra non consentire più all'architettura di ri-comporre rapporti analogici con il corpo, derivando da essi principi compositivi stabili in grado di normare e stabilizzare lo spazio, oppure perimetrare confini di scenografie metafisiche su cui si stagliano le vicende umane. Non si tratta di evocare nuove metafore corporee, il tempo delle analogie organiche sembra giunto al termine, così come quello delle narrazioni e dei racconti. «Non si tratta più, cioè, di prendere visione o di affinare la vista del mondo, dell'essere o del senso, ma si tratta piuttosto di aprire uno spazio che inizialmente non è visibile, di aprire uno spazio per una vista, o uno spazio di vista, che non sarà più uno spazio dinanzi a uno sguardo»<sup>37</sup>. La nozione di corpo umano, il suo statuto culturale, ha subito sostanziali cambiamenti dovuti agli sviluppi in molteplici ambiti disciplinari. Le ricerche in ambito filosofico, antropologico, psicoanalitico, biologico, hanno profondamente revisionato l'idea di corpo con cui parte della tradizione architettonica ha provato a confrontarsi. Si assume quindi come obiettivo quello di assorbire, per quanto possibile, questi cambiamenti in corso attraverso un movimento transdisciplinare che dall'esterno converge verso l'interno, espandendo, o anche in qualche caso restringendo, i confini della disciplina del progetto.

Lo spazio protesico appare insufficiente per assolvere a questo scopo. Esso, pertanto, viene acquisito come una base teorico-operativa da sottoporre a verifica critica, con l'obiettivo di approdare ad una nuova visione di spazio protensionale: uno spazio che agisca sul piano delle condizioni di possibilità pluridimensionali dell'esperienza, che sappia relazionarsi con l'estensione del dominio della vita superando l'autismo di specie, che dispieghi la materialità dell'inconscio e i fantasmi di una mente non più solo ideale *res cogitans*, che si apra alla performatività delle pratiche di occupazione degli spazi. Uno spazio denso e opaco, ambivalente<sup>38</sup> e aporetico, vulnerabile, conflittuale, contingente e

37 J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. XI.

38 «Alla metafisica dell'equivalenza, con cui in Occidente si sono fatti circo-

programmaticamente indeterminato. Che si collochi, in definitiva, al di là, o forse meglio al di qua, di ogni dualismo, di ogni fenomenologia, di ogni funzionalismo e tipologia.

A partire da tali considerazioni è stato effettuato un sondaggio critico ed esplorativo attraverso lo specifico angolo di visuale dei corpi, al fine di raccogliere materiali nell'universo vasto del progetto contemporaneo e individuare tre potenziali linee strategiche: le *immersioni*, i *supporti mobili* e gli *assemblaggi interspecifici*. Per rendere operative queste linee strategiche si è ricercata una dimensione concettuale capace di mescolare insieme le condizioni sin qui poste. Il concetto di *scrittura* interviene per far fronte a questa necessità. Attraverso l'*scrittura* sono state individuate le matrici teoriche delle *architetture esosomatiche* con il fine di identificare gli ingranaggi che mettono in atto i *dispositivi esosomatici*. *Trascrizioni, riverberazioni e mescolanze*, sono le tre operazioni progettuali innescate dalla dinamica dell'*scrittura* e hanno come principale obiettivo quello di effettuare il passaggio dalle *protesi* ai *dispositivi esosomatici*. Questi ultimi, per divenire effettivamente operativi, devono essere connessi ai "modi" del corpo in atto, ovvero agli stati-di-corpo. I dispositivi infatti "seguono" i modi con la dinamica della *protensione*, mettendo in atto, nei casi specifici, il processo di *scrittura*. Pertanto, al fine di comprendere meglio il funzionamento e le caratteristiche, è risultato indispensabile individuare in primo luogo una tassonomia "modale", a cui poi "agganciare" i dispositivi: *respiri (artifici selvatici)*, *memorie (spettrografie)*, *movimenti (ritmi sincopati)*, *metamorfosi (bricolage anatomici)*.

Gli strumenti utilizzati per raggiungere gli obiettivi sono essenzialmente due: lo sconfinamento disciplinare e l'uso di casi dimostratori. I continui riferimenti incrociati tra differenti discipline, in particolare la filosofia, sono stati indispensabili sia alla formulazione che allo sviluppo dell'ipotesi di ricerca. Si è ritenuto, infatti, che la sola manipolazione dei codici considerati "interni" alla disciplina del progetto, sareb-

lare i corpi secondo quel preciso regime di iscrizione che di volta in volta li determinavano, e sulle cui determinazioni sono nati i vari campi del sapere, [...] il corpo può sostituire il *gioco dell'ambivalenza* con cui far circolare i codici col corredo delle loro iscrizioni, in un organizzazione simbolica in cui il potere perde la sua presa, perché la delimitazione dei campi, in cui da sempre si è esercitato, si è simbolicamente con-fusa. *Questa è la sfida del corpo*. U. Galimberti, *Il corpo*, (1983), Feltrinelli, Milano 2018, p. 577.

be stata totalmente inappropriata e inadeguata al conseguimento degli obiettivi. Il lessico della ricerca risente molto di queste influenze "esterne". Gli sconfinamenti sono in alcuni casi più estesi e articolati, in altri casi sono solo "schegge" di pensiero, in entrambi i casi sono esclusivamente funzionali allo sviluppo o alla dimostrazione della validità dell'ipotesi di ricerca. Il fatto che gli sconfinamenti vengano considerati "strumenti" consente anche di giustificare l'eventuale utilizzo poco ortodosso in qualche caso specifico di vocaboli o nozioni, e di guardarli nell'ottica degli scenari, dei quadri di pensieri e delle dimensioni concettuali che riescono a determinare. Lo strumento dei casi dimostratori è utilizzato per verificare le ipotesi con delle esperienze fattuali di modificazione della realtà. Per casi dimostratori non si intendono solo progetti architettonici e urbani, ma anche installazioni, performance, mostre e convegni. I casi individuati sono intesi come strumenti di verifica dell'ipotesi soprattutto nella misura in cui agiscono retroattivamente su di essa, attivando in tal modo una fase induttiva all'interno del processo metodologico.

### *Sviluppo e articolazione*

Lo sviluppo delle argomentazioni, orientate a dimostrare la validità dell'ipotesi in relazione agli obiettivi, non ha un andamento lineare e non configura un sistema chiuso e perfettamente omogeneo. Deduzioni e induzioni si mescolano e si scambiano continuamente di posto. Il *corpus* della ricerca è articolato in tre capitoli che individuano tre momenti della stessa che si rimandano in maniera sempre più serrata con l'avanzare delle argomentazioni.

Il *primo capitolo*, a carattere esplorativo, procede per "accumulo" di materiali raccolti attraverso l'indagine critica dei processi di trasformazione che investono la città contemporanea. Le tracce del cambiamento vengono ricercate nei processi in atto, con l'idea che il progetto di architettura possa avere un ruolo solo se agisce dentro, e non fuori o di lato, ma dentro questi processi. Questo capitolo ha, dunque, una carattere più induttivo e le conclusioni a cui perviene possono essere intese come delle intuizioni da verificare attraverso lo sviluppo dell'ipotesi. L'esplorazione effettuata è orientata da uno specifico punto di vista. I tre paragrafi

vogliono infatti affondare criticamente in tre grandi temi che interessano la città contemporanea attraverso l'angolo di visuale dei corpi. Si vuole capire se e in che modo, nel mutare del quadro concettuale e nell'insorgere di nuovi scenari e nuove condizioni per l'architettura e la città, vengono rimesse al centro del dibattito le trame di relazioni che vedono protagonista il "soggetto", non in senso metafisico o antropocentrico come si sottolineava in precedenza, ma nella sua condizione finita e contingente di corpo. I tre paragrafi – *reazioni immunitarie, nuove alleanze, l'estensione del dominio della vita* – mettono in evidenza tre specifiche linee di tensione che attraversano modi e materiali sparsi nell'universo vasto del progetto contemporaneo. Ognuna di esse è espressione di una specifica idea di corpo, introiettata più o meno esplicitamente nelle pratiche e nelle teorie del progetto. I tre paragrafi sono autonomi e "scissi" tra loro, la loro disposizione non segue un ordine logico. All'interno di ognuno di essi, la struttura, sempre tripartita, è invece in sequenza gerarchica poiché i passaggi in successione consentono di giungere progressivamente ad individuare delle potenziali linee strategiche che esplorano, attraverso una prima ricognizione, nuovi codici di assemblaggio dei materiali di progetto accumulati.

Nel *secondo capitolo* si passa a determinare una dimensione concettuale, delle matrici teoriche in grado di mettere in opera dei dispositivi che siano strumenti operativi ed interpretativi per il progetto, capaci cioè di rimescolare i materiali della *città dei corpi* e innestarsi all'interno delle sue dinamiche, rendendo operative le potenziali linee strategiche in essa individuate. Una *esosomatologia* è ciò che si vuole provare a tratteggiare. In questo caso i paragrafi sono in sequenza logica: per giungere alle tre forme di *scritture modali* – *trascrizioni, riverberazioni, mescolanze* – è necessario riflettere prima sull'idea di *materia e spazio come protensione*, passando poi per quella di *protesi*. Il primo paragrafo si rivolge verso un passato lontanissimo. Attraverso la nozione di *forme-di-vita*, cerca di ripercorrere archeologicamente il processo di *antropo-tecnogenesi*, al fine di individuare una nuova categoria di artefatti, pensati al di qua della scissione natura/cultura e soggetto/oggetto, denominati *quasi-oggetti esosomatici*. Le *protesi* sono considerate come una categoria specifica di questi ultimi. Le tre forme di *protesi* – *analogiche, empatiche, organiche* – raccontano di come esse

operino all'interno degli attuali modi del progetto e come ognuna di esse presenti rilevanti criticità, ma anche qualche potenziale aspetto da cui è possibile ripartire. Il concetto di *scrittura* viene adoperato per formulare lo "scarto" necessario per smarcarsi dall'idea di spazio protesico. Essa innesca tre indirizzi, tre operatori progettuali, individuati passando in rassegna le teorie e i progetti di diversi autori, che esplicitano le matrici teoriche delle *architetture esosomatiche* e dei dispositivi che le rendono possibili: le *trascrizioni* provano ad operare una trasposizione spazializzata dell'esperienza pluridimensionale dei corpi in azione attraverso nuovi sistemi di notazione e una trama spaziale intessuta di segni e tracce visibili e invisibili; le *riverberazioni* indagano la rete di azioni e retroazioni tra oggetti, spazi e corpi che si celano dietro le dinamiche quotidiane di occupazione e appropriazione dello stesso, in modo da poter liberare gli usi dalle norme e dai codici consolidati; le *mescolanze* individuano un regime di assemblaggio interspecifico oltre la composizione, la giustapposizione e la fusione, per negoziare coesistenze tra umani e non umani, tra una varietà infinita di corpi, storie ed esistenze mondane.

Nel *terzo capitolo* viene indagata specificamente la natura dei *dispositivi esosomatici*. Questi ultimi diventano effettivamente operativi nei singoli casi specifici attraverso i principi teorico-operativi individuati dalle tre forme di *scrittura* e solo se associati alle voci di una *tassonomia modale*. Come nel primo capitolo i paragrafi sono autonomi e rappresentano le voci di un catalogo aperto e ulteriormente estendibile. In questa ultima parte lo strumento del caso dimostratore si fa ancora più rilevante e diventa la modalità principale attraverso cui sondare le potenzialità progettuali dei dispositivi. Questi ultimi declinano e rendono materialmente operative le tre linee strategiche della *città dei corpi*. All'interno dei singoli paragrafi sono individuate delle sottosezioni che, attraverso una tematizzazione, specificano caso per caso come agiscono progettualmente i singoli dispositivi. Essi dispongono i "modi" con la dinamica della *protensione* attraverso le operazioni messe in campo dall'*scrittura*. I progetti presenti in questo capitolo restituiscono un quadro molto variegato ed eterogeneo. Non appartengono a nessuna precisa scuola di pensiero, oppure, al contrario, forse si potrebbe affermare che potenzialmente nell'*architettura esosomatica* ne condensano tante. Non è possibile individuare codici formali

che preesistono alla vita dei corpi, una simile operazione minerebbe l'ipotesi alla base. È possibile invece interrogarsi su possibili *forme-di-vita*, ovvero «una vita che non può mai essere separata dalla sua forma»<sup>39</sup>.

Non c'è nessun assicurante *arché*, nessun *telos* verso cui tendere, nessuna grande narrazione da scrivere, c'è solo la vita che dispiega le sue forme in una *téchne* dei corpi. «L'intervallo tra i corpi non ci riserva niente, niente se non quell'estensione che è la *res* stessa, la realtà areale secondo la quale accade che i corpi siano esposti fra loro. L'intervallo tra i corpi è il loro aver-luogo come immagini. Le immagini non sono delle sembianze, ancor meno dei fantasmi o delle illusioni. E il modo in cui i corpi si offrono tra loro, è la messa al mondo, la messa al bordo, là glorificazione del limite e della frantumazione. Un corpo è un'immagine offerta ad altri corpi, tutto un corpus di immagini tese di corpo in corpo, colori, ombre locali, frammenti, nei, areole, lunule, unghie, peli, tendini, crani, costole, pelvi, ventri, meati, schiume, lacrime, denti, salive, fessure, blocchi, lingue, sudori, liquidi, vene, pene e gioie, e me, e te»<sup>40</sup>.

39 G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 264.

40 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 98.



I.

La città dei corpi



# 1. La città dei corpi

«C'è stato il *cosmos*, il mondo degli spazi distribuiti,  
luoghi dati dagli dei e agli dei.  
C'è stata la *res extensa*, cartografia naturale degli spazi  
infiniti e del loro maestro, l'ingegnere *conquistador*,  
luogo-tenente degli dei scomparsi.  
Viene ora il *mundus corpus*, il mondo come  
popolazione proliferante dei luoghi (del corpo)»  
(J.L. Nancy, 1995)

Tra gli strati minerali inerti che compongono la geografia della città frutto prevalentemente delle leggi di quella che Bruno Latour ha definito Costituzione moderna<sup>1</sup>, si nasconde, quasi sottotraccia, come un suo doppio perturbante, un'altra città che con difficoltà cerca di sottostare a quelle stesse leggi. Questa città, che chiameremo città dei corpi, non è un'anti-città, non si oppone alla città minerale della Costituzione moderna, ma vive in essa, scuotendo e alterando alcuni suoi codici consolidati.

La città dei corpi rende inconsistenti le gerarchie topologiche dell'idea di spazio come pura estensione n-dimensionale a cui siamo abituati, operando attraverso due azioni correlate. La prima mette in discussione l'assunto che lo spazio sia un insieme logico di oggetti governati da una totalità metafisica di soggetti; la seconda spinge a riconsiderare uno dei principi dell'ecologia, ovvero quello secondo cui esisterebbe un primato ontologico dell'ambiente sui viventi.

In questo capitolo si proverà a mettere in evidenza come questa profonda dislocazione epistemologica venga messa in atto attraverso l'azione congiunta e simultanea di tre linee di tensione innestatesi proprio negli strati della città minerale. Queste tre linee di tensione interessano in profondità la cultura del progetto, aprono una serie di campi di indagine e, al contempo, una serie di potenziali strategie trasformative. Le prime due linee possono essere immaginate come delle linee di "fuga", la terza, invece, possiede più i caratteri di una linea di "congiunzione". Le tre linee si rendono visibili solo se i corpi vengono pensati come «*un punto di vita* (non solo *un punto di vista*) e ogni verità non è che il

1 Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit.

mondo nello spazio di mediazione del vivente. Non si potrà mai conoscere il mondo in quanto tale senza passare per la mediazione di un vivente. Per converso, incontrare, conoscere, enunciare significa sempre vivere secondo una certa forma, a partire da un certo stile. Per conoscere il mondo occorre scegliere a quale grado di vita, a quale altezza e a partire da quale forma vogliamo osservarlo e, dunque, viverlo»<sup>2</sup>.

La prima linea si esplicita attraverso una serie di *reazioni immunitarie* che agiscono all'interno di una tendenza della cultura architettonica orientata a determinare una diretta inter-connessione tra salute, ambiente e progetto dentro un generale processo di medicalizzazione che sta investendo sfere sempre più ampie della vita umana, processo che la pandemia di Sars-Cov-2 ha notevolmente accelerato. *Nuove alleanze* tra corpi tracciano la seconda linea di fuga attraversando la configurazione di quello che comunemente chiamiamo spazio pubblico, entità difficilissima da definire e mappare perché non è mai realmente data ma è sempre in gioco. *L'estensione del dominio della vita* segna invece una linea di congiunzione che lega il vivente umano ai non umani, iscrivendo lo spazio in un regime interspecifico di coesistenza multiple.

Nell'agire simultaneo di queste tre linee di tensione la città riscopre una serie di caratteristiche che nel tempo ha preferito rimuovere. Si riscopre fragile e vulnerabile, contingente e nomadica, virale e selvatica. Scopre, soprattutto, che «questo mondo – il nostro – è il mondo dei corpi perché ha, anzi è, *la densità stessa dello spaziamiento* o la densità e l'intensità del *luogo*. Questa densità lo distingue sia da un universo della distribuzione (atomi, strutture, placche, spazi pubblici privi di pubblico), che da un'economia della lacerazione (anime, destini, bisogni, spazi pubblici privi di spazio). La distribuzione e la lacerazione sembrano le forme riconosciute, e peraltro combinate, della concatenazione umana in generale [...]. Queste forme lambiscono e attraversano il mondo denso dei corpi. In un certo senso, esso appartiene a queste forme; ma è anche ciò che resta per loro inappropriabile, inafferrabile, invisibile, inviolabile»<sup>3</sup>. Questa stessa relazione ambivalente di appartenenza e inappropriabilità sussiste tra la città dei corpi e la città minerale, le quali si ri-

2 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., pp. 28-29.

3 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 35-36.

trovano a coesistere l'una dentro l'altra in un «moltiplicarsi di presenze e zone», in un «terreno accidentato [che] racconta della fine di lineari certezze e del perenne conflitto-sodalizio tra le parti, tra un contenitore che si vorrebbe teatro perenne e un contenuto (sempre il corpo) che viene ospitato, citato, evocato e invocato»<sup>4</sup>.

4 S. Marini, *Corporalia. Occupazioni, traslati, anticorpi in architettura*, in M. Borgherini (a cura di), *Materia corpo*, cit., p. 135.

Why are you so scared? We live in a health-obsessed society. Obesity is an epidemic. Is health an individual responsibility or a public concern? Do architectural types mirror the specialized needs of medicine? Urban environments pose ever-increasing challenges to our health. Is healthism our new religion? Do we all share the same ideas about health and illness? Designed landscapes heal damage from industrial pollution. Could you live in a society where you were exposed to risk on a daily basis?



## 1.1. Reazioni immunitarie

A. Byers,  
*Installation view  
 with Chicken.  
 Imperfect Health:  
 The medicalization  
 of architecture  
 (CCA), 2012*

Le reazioni immunitarie giungono all'architettura e alla città attraverso i corpi, innescandosi quasi come una retroazione irriflessa alle nuove sfide che il presente ci pone di fronte. La medicalizzazione di sfere sempre più ampie della vita umana rischia però di ridurre drasticamente la portata e il raggio di influenza dell'azione immunitaria. Le nuove *macchine terapeutiche* prodotte dall'*health design* contemporaneo, certamente più sofisticate di quelle del passato, rimettono al centro il corpo nella sola veste di organismo da sanare, orientando il progetto, attraverso un meccanismo freudiano di *coazione a ripetere*, verso vecchi paradigmi.

Strette dentro la dimensione concettuale medica, le *healing machine* sembra non riescano a mettere chiaramente a fuoco una questione determinante: la relazione tra corpi e ciò che l'ecologia chiama ambiente.

Il corpo, ogni corpo, può essere pensato solo nella dimensione della "moltitudine" e quindi implica un allargamento di veduta: «il corpo umano», scriveva Spinoza, «per conservarsi, ha bisogno di moltissimi altri corpi»<sup>1</sup>. La mescolanza e l'azione collettiva di questa moltitudine non si inverano in un ambiente, ma sono l'ambiente stesso: la relazione è di continuità non di giustapposizione o dialettica. Il concetto di *immersività* sembra allora configurarsi come una possibilità, un nuovo paradigma, che riparte dai corpi per demedicalizzare "Salubria". Una possibilità che guarda alla vulnerabilità come nuova condizione per il progetto. La fragilità è un dato materiale e immateriale da acquisire nello spazio e nel tempo. Nel libro *The Mushroom at the End of the World*, l'antropologa Anna Lowenhaupt Tsing afferma come il tempo che seguirà l'Antropocene sarà un tempo all'inse-

1 B. Spinoza, *Etica*, in Id., *Etica e Trattato di teologia-politica*, Utet, Torino 1972, p. 142.

gna della precarietà. «La precarietà è la condizione di essere vulnerabile agli altri. [...] Pensare la precarietà cambia l'analisi sociale. Un mondo precario è un mondo senza teleologia. L'indeterminatezza, la natura non pianificata del tempo, è spaventosa, ma pensare attraverso la precarietà rende evidente che l'indeterminatezza rende anche possibile la vita»<sup>2</sup>.

### *Macchine terapeutiche*

Nel 1954 Richard Neutra pubblicava il suo manifesto teorico *Survival through design*, dove le macchine per abitare del primo movimento moderno si tramutavano in vere e proprie macchine terapeutiche. Il progetto, nella visione di Neutra, operando nell'intersezione tra biologia e psicologia, poteva rivelarsi il più efficace strumento per difendere la specie umana dai dannosi effetti collaterali troppo spesso provocati dalla stessa cultura moderna<sup>3</sup>. Nel 2019 la XXII Triennale di Milano titola: *Broken nature. Design takes on human survival*. La mostra vuole indagare i legami che uniscono gli uomini all'ambiente naturale e soprattutto come questi nel corso degli anni siano stati profondamente compromessi, se non completamente distrutti<sup>4</sup>. A più di sessant'anni di distanza è ancora una volta una questione di "sopravvivenza". Questa volta però in pericolo non è solo l'uomo ma l'esistenza dell'intero pianeta.

L'avvento di una nuova era denominata Antropocene<sup>5</sup>, in cui l'essere umano avrebbe la "forza geologica" per modificare l'intero pianeta, consente forse per la prima volta di ripensare la sopravvivenza in senso "interspecifico". Come infatti sottolinea Nicolas Bourriaud l'antropocene sembra funzionare «come uno "stadio dello specchio" collettivo, sostituendo l'immagine di un universo finalmente integrale, fatto di legami vitali e di interdipendenze, a quella di un mondo dilaniato ed etichettato dalla produzione economica»<sup>6</sup>.

Indagando questo scenario in mutamento la ricerca

2 A. Tsing, *The mushroom at the end of the world. On the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, p. 20 [t.d.a].

3 Cfr. R. Neutra, *Progettare per sopravvivere*, Edizioni di Comunità, Milano 1956.

4 Cfr. *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, P. Antonelli, A. Tannir (a cura di), Electa, Milano 2019.

5 Cfr. P.J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene*, cit.

6 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit., p. 10.

E. Burtynsky,  
*Oil Bunkering*  
 #4, Niger Delta.  
*Anthropocene*  
 (MAST), 2019



*Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, condotta presso il CCA di Montréal e coordinata da Giovanna Borasi e Mirko Zardini, ha messo in luce con estrema lucidità come da una lato le azioni umane siano sempre più orientate alla ricerca di benessere e salute, ma, dall'altro, risulta essere proprio l'uomo il principale produttore di problemi a piccoli e grande scala. All'interno di tale contraddizione l'architettura prova a determinare una diretta interconnessione tra salute, ambiente e progetto nella speranza di contenere, attraverso azioni sullo spazio, l'insorgere di malattie: «Viviamo in uno stato di costante ansia. Crisi energetica, decrescita della biodiversità, uso delle risorse naturali [...]. Percepriamo i nostri corpi costantemente a rischio, da contaminazioni e malattie. [...] Questa crescente ossessione per la salute e il benessere, sta innescando un inevitabile processo di medicalizzazione dell'architettura, in cui tutti i problemi sono visti da un punto di vista medico e compresi attraverso una struttura concettuale medica»<sup>7</sup>. Gli esiti della ricerca condotta presso l'istituto canadese sono stati pubblicati nel 2012, eppure oggi risuonano ancora più attuali. È evidente però come la pandemia di Sars-Cov-2 abbia spostato i presupposti e le ragioni alla base del processo di medicalizzazione.

<sup>7</sup> G. Borasi, M. Zardini, *Demedicalize Architecture*, in G. Borasi, M. Zardini (a cura di), *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, cit., p. 15 [t.d.a].

Quest'ultimo infatti, oltre ad aver subito una sostanziale accelerazione, sembra ormai quasi inevitabile, in quanto non più determinato da un cambio interno alla cultura e ai costumi sociali ma scaturito da motivi di necessità, ovvero, di nuovo, da "questioni di sopravvivenza".

Recentemente Giorgio Agamben ha sottolineato come la scienza medica sia divenuta progressivamente una nuova forma di religione, convivendo alla pari con altri due sistemi di credenze: il cristianesimo ed il capitalismo. Secondo Agamben ciò che maggiormente interessa la cultura contemporanea è il concetto biologico di vita nella sua veste di nozione scientifica, interesse peraltro già sottolineato da Foucault nel descrivere l'affermarsi di pratiche di potere biopolitico<sup>8</sup>. La spesso inavvertita ma evidente avanzata dell'ideologia medico-scientifica ha condotto ad un uso crescente di «rappresentazioni pseudoscientifiche del corpo, della malattia e della salute e della "medicalizzazione" di sfere sempre più ampie della vita e dell'immaginazione individuale»<sup>9</sup>. Nei suoi studi Foucault aveva infatti già messo in evidenza come una certa idea di medicina avesse moralmente e ideologicamente giustificato un lavoro coercitivo sul corpo che aveva poi a sua volta determinato il carattere normalizzato e normalizzante degli spazi per la cura<sup>10</sup>. La medicalizzazione si esprime nell'istituzione di un potere terapeutico preposto ad «organizzare l'ordine nella forma della prevenzione»<sup>11</sup>, come rilevava Michel de Certeau.

Come quelle di Neutra, le macchine terapeutiche contemporanee agiscono sui corpi mosse da buone intenzioni<sup>12</sup>, ma, se pensate ancora una volta come dispositivi generati dalla banale relazione di causa-effetto tra spazio e patologia, rischiano di presentarsi come un sottoprodotto del processo di medicalizzazione della società. L'oggetto della medicina è il corpo organismo trattato come un com-

8 Secondo Foucault il biopotere è definibile come «l'insieme di meccanismi grazie ai quali i tratti biologici che caratterizzano la specie umana diventano oggetto di una politica, di una strategia politica, di una strategia generale di potere». M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 13.

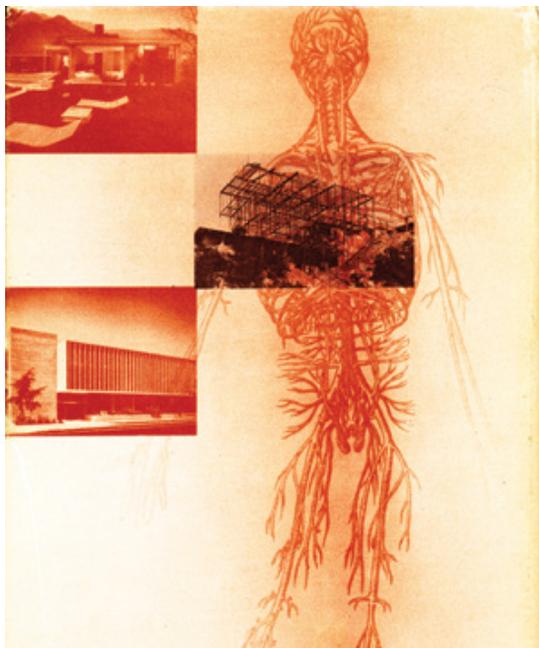
9 G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 267.

10 Cfr. M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, A. Fontana (a cura di), Einaudi, Torino 1969.

11 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 274.

12 Cfr. C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna 2005.

R. Neutra, *Survival through design*, 1954



plesso di informazioni. Analogamente, inseguendo la relazione di causa-effetto tra spazio e patologia, la città è considerata come un potenziale paziente da guarire, peraltro con un quadro clinico in costante mutazione. Tale criticità è stata evidenziata dagli studi condotti nell'ambito della ricerca PRIN 2015 *“La città come cura e la cura della città”*, la quale riflette sulla possibilità di “disaccoppiare” terapia e dispositivo medico, immaginando un’idea di cura con diffusione capillare all’interno dello spazio urbano e che guarda ad una relazione tra ambiente e corpi in maniera più complessa e olistica. Secondo Pasquale Miano assistiamo sempre più frequentemente ad azioni cosiddette di “rigenerazione” urbana, attuate «mediante nuove tecniche e procedure “mediche”. [...] Assimilando “verde”, l’ambiente costruito aspira a un corpo ideale, o almeno a un corpo in buona salute. In realtà le cose sono più complesse; basti pensare alla questione delle allergie e dell’asma. Oggi l’antagonismo tra purezza della natura e la contaminazione della città non assu-

me connotazioni nette»<sup>13</sup>. Nel ripercorre genealogicamente il rapporto tra architettura e salute, Beatriz Colomina infatti sottolinea come il XXI secolo sia caratterizzato da nuove forme di malattia rispetto al passato – disturbi neurologici, allergie, diabete – e «dal momento che l'ambiente è ormai completamente antropizzato, siamo diventati allergici a noi stessi, al nostro stesso corpo iper-esteso in una sorta di disturbo autoimmune»<sup>14</sup>. In un contesto del genere, l'architettura da soluzione può trasformarsi rapidamente in problema soprattutto quando tenta, con un approccio neo-positivistico, di provvedere direttamente al trattamento delle malattie che affliggono l'uomo e la città. «Paradossalmente, *Imperfect Health* racconta un inevitabile processo di sconfitta: l'incapacità dell'architettura di offrire una soluzione ottimale o permanente basata sulla promessa di parametri razionali»<sup>15</sup>. Nel frattempo la «*Healthy City* esplode e la medicalizzazione dello spazio guida professioni e politiche»<sup>16</sup>.

Quasi come una reazione immunitaria ad uno stato di malessere più o meno latente le macchine terapeutiche hanno il grande merito di rimettere al centro il corpo, determinando una relazione strettissima tra esso e lo spazio. La struttura di pensiero dentro cui si costituisce questa relazione sembra essere però esclusivamente quella sistemica dell'organismo. Verso quest'ultima idea di corpo tende la medicalizzazione. Anche nei tentativi di ricomporre una continuità soma-psiche l'analogia organica resta l'aspetto guida: la salute psicologica rientra all'interno di un delicato equilibrio fisiologico che lo spazio può contribuire a ripristinare. In questo senso le sperimentazioni condotte dal *therapeutic design*, il *neuro-urbanism* o il *preventive design*<sup>17</sup> non sembrano differire di molto dalle visioni proposte da Neutra negli anni 50'. In *Survival through design* l'architetto austriaco sostiene che il progetto debba concentrarsi sulla ricerca di una "spazio fisiologico" incentrato intorno ad una visione

13 P. Miano, *Il progetto di architettura per una città in salute*, in M. Vanore, M. Triches (a cura di), *Del prendersi cura. Abitare la città-paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 90.

14 B. Colomina, *X-Ray Architecture*, Lars Müller Publishers, Zürich 2019, p. 183 [t.d.a].

15 G. Borasi, M. Zardini, *Demedicalize Architecture*, cit., p. 17 [t.d.a].

16 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 34.

17 Sulla possibilità di un'urbanistica che agisce sulla sfera della prevenzione Cfr. E. Dorato, *Preventive urbanism. The role of Health in designing active cities*, Quodlibet, Macerata 2020.

estesa di benessere. Colomina infatti sottolinea come Casa Lovell sia di fatto un tentativo di applicare le teorie salutiste del dottor Philip Lovell, committente della casa, all'architettura: la casa era «organizzata attorno al regime completo di sole, aria, esercizio fisico, digiuno e strategie dietetiche. [...] La funzione della casa era quella di fornire non solo salute fisica, ma anche benessere psicologico. [...] In effetti, la sua teoria dell'architettura era in definitiva una teoria dei nervi, dell'intersezione tra corpo e cervello»<sup>18</sup>. L'organismo umano, con la sua fisiologia, costituisce il fulcro del processo progettuale delle macchine terapeutiche.

### *Coazioni a ripetere*

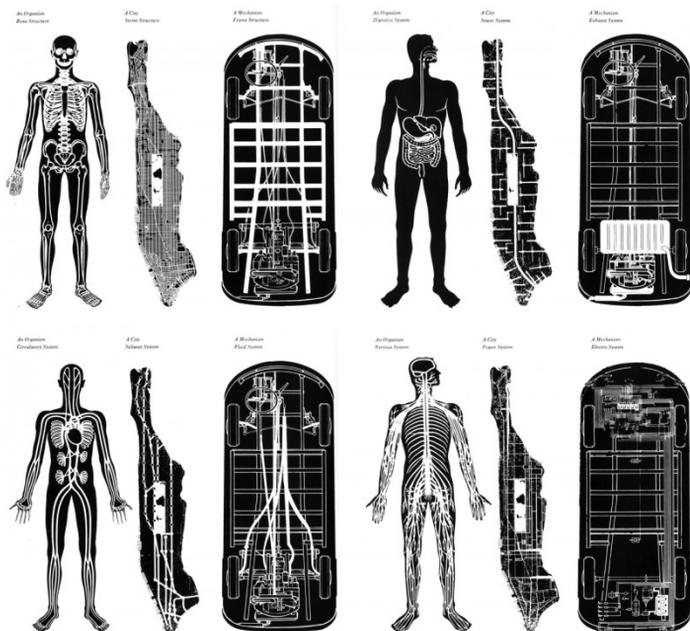
L'omologia tra le teorie del tardo modernismo di Neutra e le visioni della *Healthy City* contemporanea non sono casuali, ma sono quindi proprio da ricondurre alla visione organocistica innescata dalla medicalizzazione. Quest'ultima infatti, attraverso un meccanismo freudiano di "coazione a ripetere", sembra orientare il progetto verso vecchi paradigmi. Secondo Freud la coazione a ripetere è una manifestazione del principio di inerzia che caratterizza ogni espressione di vita organica e rappresenta una pulsione a ripristinare uno stato precedente a cui si è dovuti rinunciare<sup>19</sup>.

Tale processo in atto appare abbastanza evidente se si pensa al ritorno sulla scena negli ultimi anni di alcune visioni della città che si sono diffuse tra Ottocento e Novecento. L'idea che questa possa essere assimilata ad un organismo<sup>20</sup>, dove attraverso operazioni "chirurgiche" si rigenerano "tessuti" urbani ammalorati, si applicano nuove "pelli" più salubri e si innestano "polmoni" verdi, sembra infatti preconizzare l'avanzata di un neo-igienismo positivista con riflessi esclusivamente di tipo tecnico. In effetti i nuovi programmi funzionali, innescati dalla relazione diretta tra scelte progettuali e azioni terapeutiche, determinano spesso meccanicamen-

18 B. Colomina, *X-Ray Architecture*, cit., pp. 48-51 [t.d.a].

19 Cfr. U. Galimberti, *Nuovo Dizionario di Psicologia, Psichiatria, Psicoanalisi, Neuroscienze*, Feltrinelli, Milano 2019.

20 Sul paradigma della città concepita in analogia ad un organismo biologico si veda: R. Sennet, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, Norton & Co, New York 1996 e M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari 1973.



O. M. Ungers, *City Metaphors*, 1982

te specifici caratteri spaziali e formali organizzati sulla base di indicatori, parametri normativi e buone pratiche. Come già sottolineava Aldo Rossi, funzionalismo e organicismo, le due correnti principali che hanno percorso l'architettura moderna, hanno in alcuni casi rivelato una radice comune: un concetto di funzione che, «improntato alla fisiologia, assimila la forma ad un organo per cui le funzioni sono quelle che giustificano la sua formazione e il suo sviluppo e le alterazioni delle funzioni implicano una alterazione della forma»<sup>21</sup>. In quanto forma di tardo umanesimo strettamente relazionata alla produzione tecnologica, «il funzionalismo», secondo Peter Eisenman, «può essere riconosciuto come una sorta di positivismo, ma, come il positivismo, si può far derivare dai termini di una visione idealistica della realtà. Infatti il funzionalismo, indipendentemente dalle sue dichiarazioni, continuava l'ambizione idealistica di costruire l'architettura come una sorta di creazione di modelli eticamente fondati»<sup>22</sup>. A tal

21 A. Rossi, *L'architettura della città*, (1966), il Saggiatore, Milano 2018, pp. 38-39.

22 P. Eisenman, *Post-funzionalismo*, in «Oppositions», n. 6, 1976, ora in Id., *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 143.

proposito Gianni Vattimo aveva messo in discussione quella visione che vedrebbe il trionfo della civiltà tecnica come la causa di una crisi dell'umanesimo. «Che la tecnica si presenti come una minaccia per la metafisica e per l'umanesimo è solo un'apparenza, derivata dal fatto che, nell'essenza della tecnica, si svelano i tratti proprio della metafisica e dell'umanesimo che essi avevano sempre mantenuti nascosti»<sup>23</sup>.

Ammantando il progetto di un'aura moralistica si rincorrono nuove rassicuranti "riduzioni" inquadrate dentro una dimensione tecnocratica tendente alla quantificazione dei fenomeni sociali. Non a caso Cristina Bianchetti rileva come la riduzione funzionalista in atto è rintracciabile nei fenomeni di «riduzione della densità dello spazio e dei processi» e, soprattutto, «nella negazione dell'individualità del soggetto e dell'azione»<sup>24</sup>. La medicalizzazione come nuovo funzionalismo genera quel ribaltamento, quella "sustruzione" di cui parlava Husserl nella *Crisi delle scienze europee*, per cui il mondo-della-vita (*Lebenswelt*) non è più il fondamento delle scienze positive e oggettive, ma esattamente il contrario<sup>25</sup>. «La scienza è pur sempre un'ideazione che l'umanità ha prodotto nel corso della sua storia», ricorda Husserl, «sarebbe perciò assurdo se l'uomo decidesse di lasciarsi definitivamente giudicare da una sola delle sue ideazioni»<sup>26</sup>.

Alcune sperimentazioni, anche se molto interessanti, rischiano di cadere nella riduzione funzionalista determinata dall'equazione spazio-patologia. È il caso ad esempio di quei progetti che lavorano con i materiali di quella "seconda natura" ormai compromessa e contaminata dalla presenza umana. Nel progetto *Breathing Room* di Kayt Brumder, una grande facciata, quasi un monumento continuo all'antropocene, assorbe le polveri inquinate depurando l'area. Oppure il progetto *Dustylrelief F/B-mu* di R&Sie(n) architects in cui il Museo per l'arte contemporanea di Bangkok co-evolve,

23 G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1991, p. 49.

24 C. Bianchetti, *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*, Donzelli, Roma 2016, p. 14.

25 È opportuno sottolineare come per Husserl il mondo della vita sia il campo d'azione della fenomenologia nella sua dimensione trascendentale e non in quella empirica. E' in questo senso che le azioni, le ipotesi, le teorie scientifiche non possono essere mai separate dai soggetti che le compiono. Cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, (1936), il Saggiatore, Milano 1972.

26 Ivi, p. 147.



Da sinistra:  
R&Sie(n)  
architects,  
*Dustyrelief F/B-mu*,  
2002; K. Brumder,  
*Breathing Room*,  
2009

come i sistemi autopoietici descritti da Maturana e Varela<sup>27</sup>, con l'ambiente, mutando le sua forma insieme al paesaggio urbano inquinato, abbattendo di quest'ultimo la quantità di CO2 presente nell'aria e al contempo agendo come raccogliatore di biomasse.

Entrambi i progetti<sup>28</sup>, macchine terapeutiche altamente sofisticate dal punto di vista tecnico, agiscono direttamente sullo specifico problema dell'inquinamento atmosferico e da esso derivano i principali caratteri spaziali e formali. La tecnologia si trasforma in biotecnologia e nell'interazione dinamica tra quest'ultima e l'ambiente il progetto entra in una dimensione terapeutica migliorando la qualità dell'aria che respiriamo. Ancora una volta il corpo è inteso come organismo e lo sguardo è rivolto ai parametri che fissano la sua "normale" e sana fisiologia.

Un ulteriore approccio riduzionistico è rintracciato ancora da Bianchetti in quelle pratiche molte frequenti dove la ricerca spasmodica di una "cura" si risolve nella redazione di atlanti di buone pratiche più o meno sane, più o meno terapeutiche, imbrigliando e de-soggettivizzando i corpi che attraversano lo spazio, oppure ancora "traducendoli" in dati e informazioni: «la colonizzazione dell'individuo da parte della patologia è una forma di de-soggettivazione radicale. Così come lo è riassumere l'abitare nel muoversi in bicicletta. L'individuo non può essere ridotto a un'azione e le sue scelte a un bilanciamento tra costi e tempi»<sup>29</sup>.

In *Cities for People* Jan Gehl afferma la necessità di

27 Cfr. H.R. Maturana, F.J. Varela, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985.

28 I due progetti sono stati esposti nella mostra *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture* tenutasi dal 25 ottobre 2011 al 15 aprile 2012 presso il CCA di Montreal e sono poi stati ripresi nell'omonima pubblicazione.

29 C. Bianchetti, *Spazi che contano*, cit., p. 13.

J. Gehl, D. Sim, *Soft City*, 2019



ripensare lo spazio pubblico a partire dalla modalità e dalle azioni dello stare in pubblico, ponendo come fondamento della prassi progettuale «l'incorporazione della dimensione umana nell'urbanistica»<sup>30</sup>. Quello che però emerge spesso, soprattutto quando si fa riferimento ad un catalogo di azioni possibili da favorire, è una dimensione comportamentista che cerca di orientare e condizionare scelte e stili di vita. La tipizzazione quantitativa delle azioni umane e in particolare la ricerca di una relazione tra le dinamiche spaziali e le dinamiche sociali apre un comodo varco al ripristino di quelle teorie, molto battute nella metà del secolo scorso, che cercavano di applicare i principi dello strutturalismo all'architettura<sup>31</sup>. Come sottolinea Federico Bilò «i caratteri determinanti dello strutturalismo architettonico sono due e sono strettamente integrati tra loro: uno è operativo e riguarda i peculiari modi configurativi degli edifici strutturalisti; l'altro è ideologico e postula una corrispondenza tra strutture sociali e strutture costruite»<sup>32</sup>. È proprio in continuità con la ricerca di questa corrispondenza che sembra immaginata la città nella visione di Jan Gehl, anche se gli obiettivi alla base

30 J. Gehl, *City for people*, Island press, Washington 2010, p. 229 [t.d.a].

31 Lo strutturalismo è una corrente filosofica che ha avuto ampia diffusione negli anni 60' in numerose discipline come l'antropologia, la sociologia, la psicoanalisi, ma anche nella critica letteraria. In architettura "strutturaliste" possono dirsi alcune fasi del lavoro di Jakob Bakema, Aldo Van Eyck, Ralph Erskine e degli Smithson.

32 F. Bilò, *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 70.

sono diversi: una «città viva, sicura, sostenibile e sana»<sup>33</sup>. Secondo Bianchetti il principale errore di questa sorta di nuovo umanesimo «è la vista corta: voler mettere al centro l'uomo, ma al contempo ridurlo alla sua parodia»<sup>34</sup>.

Parlare quindi di coazione a ripetere, come si è visto, significa inquadrare il processo di medicalizzazione dell'architettura e della città contemporanea dentro una dimensione di ricorsività storica. Restando in quest'ottica se si osserva la crescita delle grandi città europee tra 800' e 900' risulta evidente come il potere terapeutico già mostrasse in sé il suo doppio<sup>35</sup>, la sua natura ambivalente. Anthony Vidler evidenzia come le *Grosstadt*, pensate come «il luogo dei corpi in piena salute, presumibilmente perfetti dal punto di vista aerobico», siano diventate in breve tempo «il territorio privilegiato per la raccolta di malattie attribuite direttamente alle condizioni spaziali»<sup>36</sup>. Non a caso gli studi in ambito psicanalitico ebbero grande diffusione in quegli anni ponendo grande attenzione proprio alle forme di psicopatologia legate allo spazio urbano. Secondo Vidler la cultura moderna ha dovuto rendersi conto che se lo spazio viene inteso come proiezione del soggetto, allora esso è il depositario di tutte le «nevrosi e fobie di quello stesso soggetto. In questo senso, lo spazio non è vuoto, ma pieno di oggetti e forme disturbanti, comprese le forme architettoniche e urbanex»<sup>37</sup>. Lo spazio terapeutico ha ripiegato nel suo rovescio dimostrando come troppo spesso la soglia tra normale e patologico, salute e malattia sia imprecisa e indeterminata. Georges Canguilhem ha insistito su questo aspetto cercando di evidenziare come lo sguardo oggettivante delle scienze mediche non sia in grado di confrontarsi con una idea di malattia che «entra ed esce dall'uomo come da una porta» e che essa «non è soltanto squilibrio o disarmonia: è anche e soprattutto sforzo della natura nell'uomo per ottenere un nuovo equilibrio»<sup>38</sup>. Secondo Canguilhem «l'uomo detto sano non è dunque sano. La sua salute è un equilibrio che egli riacquista su frat-

33 J. Gehl, *City for people*, cit., p. 61[t.d.a].

34 C. Bianchetti, *Spazi che contano*, cit., p. 71.

35 Sulla doppia natura dell'approccio terapeutico Cfr., M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit. In particolare il paragrafo *Il potere terapeutico e il suo doppio*, pp. 273-275.

36 A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia, Milano 2009, pp. 29-49.

37 Ivi, p. 8.

38 G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino 1998, pp. 15-16.

ture incoative. La minaccia della malattia è una delle componenti costitutive della salute»<sup>39</sup>. Da questa prospettiva si comprende la perentorietà con cui Elizabeth Grosz afferma che «non esiste un ambiente naturale o ideale per il corpo, giudicato in termini di salute e benessere del corpo»<sup>40</sup>.

L'ambivalenza della malattia è forse un riflesso dell'ambivalenza del corpo, quel corpo rimesso al centro dalle macchine terapeutiche, ma nella sola veste di organismo da sanare.

### *Immersioni*

È stato messo in evidenza come le macchine terapeutiche per trasformare lo spazio partano dal corpo, una precisa idea di corpo che è quella dell'organismo, e giungano al corpo: esso è l'inizio e la fine del processo con in mezzo una serie di azioni che guardano alla crescente necessità e richiesta di salute e benessere. È una dimensione che il progetto assume volta a coniugare «corpo e spazio. Dice, con lo spazio, la presenza del corpo»<sup>41</sup>. Come però suggerisce Cristina Bianchetti la dimensione concettuale medica che pervade l'architettura non riesce a cogliere a pieno le tensioni e le implicazioni di questa presenza, «riducendo la sua ambivalenza entro vecchi e nuovi protocolli»<sup>42</sup> e non comprendendo che i problemi di cura, protezione e salute spingono ad interrogarsi in profondità sul senso del progetto. Se si accetta l'idea di «una salute imperfetta», sottolinea Miano, «non risultano allora più sufficienti le concezioni legate all'igiene, ma anche quelle legate alla semplice compensazione delle problematiche ambientali. Il progetto di architettura, deve, pertanto, come spesso è accaduto, riflettere sulla propria specificità, per poter dare una contributo al radicamento di una nuova idea di cura»<sup>43</sup>.

Alla Biennale di Architettura di Venezia del 2021 lo stu-

39 Ivi, p. 239.

40 E. Grosz, *Bodies-Cities*, in H.J. Nast, S. Pile (a cura di), *Places Through the Bodies*, Routledge, Londra 1998, p. 249 [t.d.a].

41 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 35.

42 *Ibidem*.

43 P. Miano, *L'architettura come cura: i nodi di salubrità nella costruzione dello spazio pubblico contemporaneo*, in id. (a cura di), *Healthscape. Nodi di salubrità, attrattori urbani, architetture per la cura*, cit., p. 25.

dio OMA presenta *Hospital of the Future*. Vengono messe in discussione, non tanto la tipologia e i caratteri spaziali degli ospedali, ma le ragioni e i processi che li determinano. La macchina terapeutica per eccellenza vive un momento di profonda crisi dovuta al mutare rapidissimo degli stessi concetti di salute, benessere e malattia. OMA «si chiede quale sia il ruolo delle istituzioni sanitarie che gli esseri umani hanno messo in atto per promuovere una vita sana e che aspetto avranno in futuro»<sup>44</sup>. L'ospedale del futuro per OMA sarà più simile ad un'infrastruttura che ad un edificio. Sarà in continuo mutamento utilizzando i propri rifiuti come risorsa per ricostruirsi continuamente e autoprodurrà i farmaci necessari. Soprattutto si configurerà come una condizione urbana onnipresente: grandi centri di distribuzione saranno in connessione con reti di cura diffuse pensate in stretta relazione con il tessuto urbano. Questa "ubiquità" dell'istituzione sanitaria mette in crisi l'idea di ospedale come *healing machine*, cioè come tipo altamente specializzato autonomo, intercluso e indipendente dal tessuto urbano.

L'ospedale del futuro indagato da OMA sembra immaginato per *Salubria*, ovvero una visione di città sempre più auspicata e in cui, secondo Sara Marini, condensano «una serie di aspirazioni che interessano sia il singolo corpo che l'intero pianeta e la doverosa tensione a tradurre le stesse aspirazioni in immagini, spazi, luoghi»<sup>45</sup>. La ricerca di una nozione di "cura" capace di coinvolgere culturalmente e in profondità il progetto di architettura, senza che questo si limiti all'applicazione di teorie mediche, fisiologiche, comportamentiste, o di natura percettivo-sensoriale, trova proprio nelle pieghe delle relazioni tra spazio e corpo alcune delle linee di sviluppo più interessanti.

*Salubria* rimette al centro del dibattito, quasi forzatamente, la trama di relazioni che vede protagonista il soggetto, non in senso "metafisico", ma nella sua condizione finita e contingente di corpo. Nella sua instabilità e precarietà, nella sua condizione di liquidità in quanto «corpo del consumatore/che consuma»<sup>46</sup>, esso sembra, in maniera più o meno esplicita, circoscrivere nuove potenziali linee di tensione con lo spazio. Queste ultime, però, risultano "appiattite" dentro le

44 AA. VV., *How will we live together ?*, catalogo della XVII Biennale di Architettura, cit., p. 193.

45 S. Marini, *Salubria*, cit., p. 111.

46 Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari 2014, p. 59.

OMA, *The Hospital of the Future*, 2019



«maglie di un nuovo funzionalismo» che «non riesce a trattare il corpo come canale di transito, operatore di relazioni complesse con lo spazio»<sup>47</sup>. Nuove potenziali declinazioni del rapporto tra corpo, architettura e spazio urbano, che potrebbero avere interessanti ripercussioni sulla cultura del progetto contemporaneo, appaiono, dunque, confinate entro posizioni riduzionistiche.

Mettendosi dall' «angolo di visuale del corpo»<sup>48</sup> si può tentare di ampliare lo sguardo contrastando il riduzionismo della medicalizzazione. Un processo contrario di demedicalizzazione<sup>49</sup> dello spazio è ipotizzabile sotto una prospettiva che riparte dal corpo, quello stesso corpo che le macchine terapeutiche guardano concentrandosi sulla singolarità dell'organismo, agendo direttamente sulla sua fisiologia.

Pensare *Salubria* fuori dalla struttura concettuale medica significa concentrarsi su quella «complessa galassia di ambizioni, nostalgie, necessità, ambientazioni dove coltiva-

47 C. Bianchetti, *Spazi che contano*, cit., pp. 6-16.

48 R. Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. VIII.

49 Come affermano Borasi e Zardini, «il processo di demedicalizzazione, se applicato all'architettura, potrebbe consentire alla disciplina di sfuggire all'ambiguità e al moralismo delle idee contemporanee di salute [...]; partecipare al dibattito rinunciando alle presunte soluzioni razionali e scientifiche prescritte da un'idea medica di salute». G. Borasi, M. Zardini, *Demedicalize Architecture*, cit., p. 13 [t.d.a].

re e mediare il rapporto del corpo con il contesto»<sup>50</sup>.

Quel che si può allora ipotizzare è proprio ripartire dal rapporto corpo-contesto per tentare di ripensarlo. «La salubrità è sempre associata ad un ambiente, ad un insieme di fattori solitamente trovati in un contesto»<sup>51</sup>. La nozione di ambiente come “contesto” rimanda ad una idea di natura esterna a noi, uno sfondo dinamico e autoreferenziale e quindi separato da noi e da cui possiamo trarne beneficio ma anche alterarne gli equilibri. Questa relazione basata su un distacco, una separazione originaria consente, secondo Emanuele Coccia, di «misurare i limiti delle nozioni di mondo o ambiente che continuano a rappresentare la relazione tra il vivente e il mondo esclusivamente sotto l’aspetto della *contiguità* e della *giustapposizione* spaziali, e si possono pensare mondo e ambiente come ontologicamente e formalmente autonomi dall’organismo vivente che li abita. Se ogni vivente è un essere nel mondo, ogni ambiente è un essere-nei-viventi. Mondo e vivente non sono altro che un alone, un’eco della relazione che li lega. [...] Noi non potremo mai essere materialmente separati dalla materia del mondo: ogni vivente si costruisce a partire da questa materia, la stessa che disegna le montagne e le nuvole»<sup>52</sup>. Come sottolinea Bourriaud «l’antropocene implica nuovi parametri, una rivalutazione del nostro modo di rapportarci con la totalità delle forze con le quali coabitiamo»<sup>53</sup>. La stessa idea veicolata spesso dall’ecologia per cui esisterebbe un ecosistema esterno a noi che non dobbiamo alterare o contaminare va ripensata, semplicemente perché noi siamo immersi in esso. Questo cambio di paradigma potrebbe rivelarsi fondamentale per demedicalizzare *Salubria*.

Nell’anatomia medica dell’organismo le parti sono in funzione del tutto, i singoli elementi e l’intero si implicano circolarmente dentro un sistema chiuso. Esiste però un’altra anatomia che Federico Leoni nelle sue note genealogiche di *Habeas corpus* chiama “anatomia effimera” riprendendo una espressione di Martin Heidegger. Il filosofo tedesco infatti rilevava come gli animaletti protoplasmatici siano privi

50 S. Marini, *Salubria*, cit., p. 114.

51 S. Marini, *Salubrità e architettura*, in A. Criconia, I. Cortesi, A. Giovannelli (a cura di), *40 Parole per la cura della città. Lessico dei paesaggi della salute*, Quodlibet, Macerata 2021. p. 217.

52 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., p. 47.

53 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit., p. 25.

di forma e struttura. Essi fanno e disfano continuamente i loro organi. Secondo Leoni l'effimero consente di ripensare l'anatomia e il concetto di organo e organismo in una dimensione che va oltre la finalità, l'utilità e quindi oltre la sintesi e il sistema.

L'effimero ci mostra come ogni organo si ponga sempre «al di fuori dell'opposizione tra dentro e fuori, tra la parte e il tutto, [...] tra il vivente e il suo mondo. Ogni organo è la curvatura della vita in atto in questo o in quell'organo, e dispone la convessità dell'organismo nella concavità dell'ambiente intrecciandole tra loro nell'evento di una totalità né convessa né curva, né appartenente all'organismo né all'ambiente»<sup>54</sup>. Tra organo, organismo e mondo non c'è una relazione dialettica oppositiva del tipo soggetto/oggetto ma una interazione immersiva e perciò effimera. «Vivente è la totalità del "mondo", vivente è l'evento del "mondo" che il vivente disegna intorno a sé disegnandovisi di contro. [...] L'anatomia effimera dell'organismo è, così, ogni volta e allo stesso tempo, una cosmologia effimera»<sup>55</sup>.

L'altra anatomia su cui riflette Leoni non è quella delle scienze mediche e ripensa gli organi come espressione e manifestazione di una immersività corpo-ambiente. Gli organi non sono un dato, qualcosa di fisso, ma la materia visibile del dispiegamento di questa immersività. «L'immersione» afferma infatti Coccia «è, prima di tutto, un'azione di compenetrazione reciproca tra soggetto e ambiente, tra corpo e spazio, tra vita e *milieu*. Essere immersi significa trovarsi nell'impossibilità di distinguerli fisicamente e spazialmente: perché vi sia immersione, soggetto e ambiente devono *penetrarsi attivamente l'un l'altro*; in caso contrario, si parlerà di sola giustapposizione o contiguità tra due corpi che si toccano alle estremità. Il soggetto e l'ambiente agiscono l'uno sull'altro e si definiscono a partire da quest'azione reciproca»<sup>56</sup>. Bisogna concentrare gli sforzi su questa azione reciproca e ripensarla.

Lo Studio Paola Viganò ha, presentato sempre alla Biennale di Architettura di Venezia del 2021, un'installazione composta da quattro "episodi" in cui si ipotizza la «ridefini-

54 F. Leoni, *Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Mondadori, Milano 2008, p. 40.

55 Ivi, p. 41.

56 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., p. 46.



P. Viganò, *The Biopolitical Garden*.  
XXVII Biennale  
Architettura 2021,  
2021

zione del moderno progetto biopolitico»<sup>57</sup>. Se quest'ultimo produceva soprattutto strumenti coercitivi e apparati di controlli sugli umani e non umani, *Il Giardino Biopolitico* è invece pensato come «spazio di convivenza e riguarda luoghi di convivenza: oggetti, vite, desideri e pratiche che si modellano e interagiscono nello spazio»<sup>58</sup>.

Se, come ha tentato di dimostrare Foucault, la medicalizzazione è da considerarsi come un prodotto del progetto biopolitico moderno, allora la sua revisione proposta dal gruppo di ricerca coordinato da Paola Viganò può essere considerata come un'interessante ipotesi per immaginare *Salubria* demedicalizzata. Quest'ultima si radica infatti su «un'idea di salubrità fondata consapevolmente sulla precarietà per rievocare e rimettere in uso quanto prima era stato cancellato e normalizzato, ovvero il fragile e l'avventuroso. [...] "Abitare" equivale a conquistare uno spazio che è solo temporaneamente occupato, le figure dell'architettura non sono per questo rinunciarie, anzi si adoperano per proteggere e per offrire paesaggi dell'artificio fondati su una nuova alleanza con la terra»<sup>59</sup>. I quattro episodi pensati per illustrare il *Giardino Biopolitico – Prototypes of Transition, Utopia for our Time, Design a Horizontal Metropolis* e *Towards am*

57 AA. VV., *How will we live together ?*, catalogo della XVII Biennale di Architettura, cit., p. 293.

58 *Ibidem*.

59 S. Marini, *Salubrità e architettura*, cit., p. 221.

*Urbanism of the Living Soil* – sembrano ampiamente in linea con queste ipotesi.



## 1.2. Nuove alleanze

S. Tunick, *Sidney Opera House*, 2010

Come in un'opera di Spencer Tunick una moltitudine di corpi, delle forze latenti nell'atto di risvegliare le proprie energie, si alleano ed invadono la scena. Quelli negli immaginari fotografici onirici e laconici di Tunick sono corpi spogliati dai loro tratti identitari e finanche della loro qualità di figure riconoscibili. Le masse corporee formano un insieme vivente impossibile da scindere dal paesaggio urbano e lo spazio si denuncia per la sua capacità di "supportare" azioni collettive ed essere occupato. Non si tratta di ricercare diverse forme di rappresentazione dei corpi o della città e del paesaggio ma di ricercare una coestensione tra la vita e le forme. I corpi non sono figure su uno sfondo, ma tutto è allo stesso tempo figura e sfondo.

Nella città dei corpi accade che questa coestensività, che non vuol dire necessariamente continuità, tra vita e forma, destabilizza i tratti identitari e comunitari legati al concetto tradizionale di "luogo". Per provare ad immaginare luoghi altri, *luoghi (del) corpo*, sembra allora necessario formulare nuove mappe dello spazio pubblico. Uno spazio sempre mobile ed instabile della coesistenza, corpo a corpo, intesa come un'ontologia dell'essere-con. "Con", afferma Nancy, «è la spartizione dello spazio-tempo, è allo stesso-tempo-nello-stesso-luogo in quanto esso stesso, in sé stesso, scartato. È un principio di identità istantaneamente demoltiplicato: l'essere è allo stesso tempo nello stesso luogo, nella spaziatura di una pluralità indefinita di singolarità»<sup>1</sup>. Se lo spazio è spazio dei corpi e delle loro relazioni e non esiste indipendentemente da queste, allora «la città è le forze che l'attraversano, supporto mobile di pratiche che ne riplasmano continuamente la forma e il significato»<sup>2</sup>. La cit-

1 J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 50.

2 G. Pasqui, *La città, i saperi, le pratiche*, cit., p. 18.

tà dei corpi è sempre, necessariamente, un luogo di *tensioni nello spazio singolare plurale*, un luogo di conflitti non pacificabili. La scena fissa appare allora come perturbata da un livello metamorfico molteplice e nomade, ma anche fragile e vulnerabile. Un *supporto mobile* performativo per l'accadere dell'azione collettiva.

### *Luoghi (del) corpo*

*Flash and Stone* è un esperimento di ricostruzione genealogica della città occidentale proposto da Richard Sennett. Da un lato l'organizzazione fisica e l'ordinamento dei materiali urbani, dall'altro il flusso dei corpi e delle carni. Il testo «è una storia della città raccontata attraverso l'esperienza corporea delle persone»<sup>3</sup>. Una delle questioni centrali secondo Sennett è cercare di comprendere cause ed effetti del lungo processo di deprivazione sensoriale evidente negli spazi della città moderna, il quale ha però «cause più grandi e origini storiche più profonde»<sup>4</sup>.

Per Cristina Bianchetti se si indaga attentamente circa i modi con cui il progetto urbano ha guardato ai corpi si scopre che la posta in gioco è più ampia di quella evidenziata da Sennett e va molto oltre gli aspetti percettivi e sensoriali. Bianchetti infatti sottolinea come il progetto urbano si sia spesso interrogato a partire dalla nozione di luogo. «Luogo come *contesto* (Vittorio Gregotti), *palinsesto* (André Corboz), *statuto dei luoghi* (Alberto Magnaghi), *suolo* (Bernardo Secchi), *incolto* (Lucius Burckhardt), *site* (Sebastien Marot). [...] Nozioni che trasmettono il carattere pesante, visibile, fermo delle cose»<sup>5</sup>.

A tal proposito è interessante notare come il paradigma dei "non-luoghi" teorizzati da Marc Augé<sup>6</sup> sia divenuto un concetto guida per interrogarsi sulla crisi innescata dal processo di dislocazione dei luoghi consolidati della città tradizionale, sostanzialmente confermando la tesi della

3 R. Sennet, *Flesh and Stone*, cit., p. 15 [t.d.a].

4 Ivi, p. 16.

5 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., pp. 17-18.

6 Secondo Augé la vocazione principale dei non-luoghi, in opposizione ai luoghi della città tradizionale, non è quella «di creare identità individuali, relazioni simboliche [...] ma piuttosto di facilitare la circolazione in un mondo di dimensioni planetarie». M. Augé, *Tra i confini*, Mondadori, Milano 2007, p. VII.

Bianchetti. In molti casi infatti il progetto, nel contrapporsi alla deriva atopica e muovendosi nella dialettica luogo/nonluogo innescata dalle riflessioni di Augé, ha sondato la possibilità di ripensare gli spazi prodotti dalla surmodernità come “luoghi”, ovvero come nuove centralità urbane che siano identitarie, relazionali e storiche, guardando nostalgicamente alle città del passato. Come suggerisce lo stesso Augé, a quasi vent’anni di distanza dalla prima formulazione, le due categorie sono diventate polarità sfuggenti, sempre più tese a riversarsi l’una nell’altra: «non esistono luoghi o nonluoghi in senso assoluto. Il luogo degli uni può essere il nonluogo degli altri e viceversa»<sup>7</sup>. Ogni spazio è potenzialmente e simultaneamente luogo e nonluogo semplicemente perché i luoghi della città del passato non esistono più.

Come suggerisce Anthony Vidler, negli spazi urbani contemporanei ciò che è «domestico e nostalgico deve misurarsi con la minaccia costante, l’invasione insistente e spesso sovversiva dei suoi opposti»<sup>8</sup>. Eppure l’esperienza perturbante dello straniamento, della destabilizzazione, del decentramento, potrebbe rappresentare un’opportunità, un orientamento per la ricomposizione di una nuova “identità problematica” attuata attraverso un processo capace di includere l’alterità. Non a caso Stefano Boeri rileva come nei territori dell’*Anticittà* siano proprio i vecchi non-luoghi a fungere da «sostituti dello spazio pubblico delle piazze e delle strade urbane»<sup>9</sup>. Essi divengono teatro di nuove narrazioni, memorie, desideri, alleanze. Questo perché, come ipotizza sempre Bianchetti, “annidata” dentro le categorie legate al concetto di luogo, esiste una lettura implicita di quest’ultimo «come luogo del corpo e, come tale, molteplice, mobile, vulnerabile, volubile, tenace, potente e fragile come lo sono i corpi»<sup>10</sup>. Una dimensione, sempre sottotraccia, che però spesso sembra riemergere con forza in superficie e ci pone di fronte ad una chiara evidenza: lo spazio è spazio dei corpi e delle loro relazioni e non esiste indipendentemente da questi. Le azioni volte alla sua manipolazione non possono prescindere da questa evidenza. Giorgio Agamben sottoli-

7 M. Augé, *I nuovi confini dei nonluoghi*, in «Corriere della Sera», 12 luglio 2010, p. 29.

8 A. Vidler, *Il perturbante dell’architettura. Saggi sul disagio nell’età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 15.

9 S. Boeri, *L’Anticittà*, Laterza, Bari 2011, p. 37.

10 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., pp. 17-18.

nea infatti come «le scienze umane, la sociologia, l'urbanistica, l'architettura cercano oggi di pensare e organizzare lo spazio pubblico delle città del mondo, senza avere chiara consapevolezza che al proprio centro (pur trasformata e resa apparentemente più umana) sta ancora quella nuda vita che definiva la biopolitica dei grandi stati totalitari del novecento»<sup>11</sup>.

Porsi nell'ottica di una coestensività tra corpi e territorio, tra anatomia e geografia, significa ipotizzare di tracciare nuove mappe dello spazio pubblico. Mappe che descrivono nuove potenziali linee di tensione tra corpi e città. Cartografie "incarnate" segnate dalla vitale occupazione corporea dello spazio e perciò ambivalenti, dense, opache. Secondo Massimo Giberti si può parlare di spazio e di architettura a partire proprio dalle sequenze di operazioni che sottendono l'occupazione dello stesso. Si può discutere di architettura senza necessariamente riferirsi a stili, linguaggi e forme pre-costituite. Gli strumenti di indagine possono invece riferirsi «allo studio delle capacità espressive e relazionali del corpo umano e delle modalità d'uso dello spazio architettonico», analizzando le caratteristiche «qualitative dello spazio: apertura, chiusura, inclusività, esclusività, dinamismo, staticità, dilatazione, compressione»<sup>12</sup>. Come sottolinea Giacomo Marramao una «coestensione tra corpo e territorio» è infatti possibile solo attraverso una «ontologia del contingente» attraverso cui possiamo «ripensare allo spazio delle nostre città come ad uno spazio fatto di circolazione, di interdipendenze, di scambi e conflitti reticolari. In una parola: di localizzazioni multiple»<sup>13</sup>.

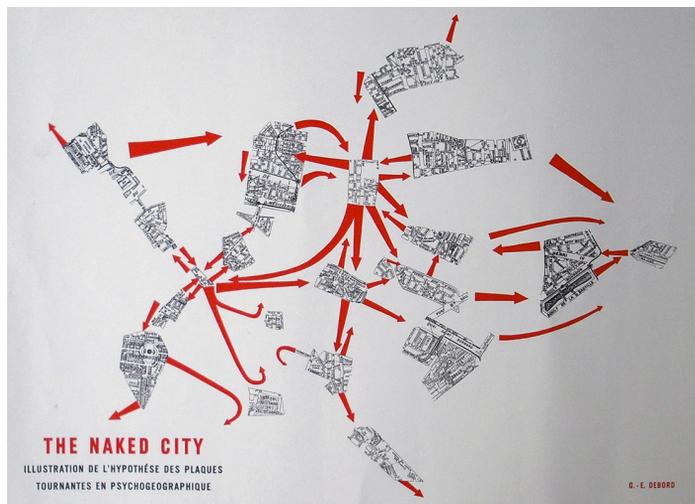
Per questo motivo sono mappe che rinunciano ad analizzare e controllare il territorio come fosse un soggetto autonomo descrivibile attraverso parametri topologici, morfologici, o come composizione e stratificazione articolata di figure. In quest'ultimo caso, in particolare, dei sistemi semiotici propongono quadri d'insieme con le stesse modalità con cui il dispositivo antropogenico del linguaggio ha determinato una scissione tra una "soggettività" trascendentale e

11 G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, p. 202.

12 M. Giberti, *Compendio di anatomia per progettisti*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 8.

13 G. Marramao, *Il globo, i luoghi, le identità*, in A. Criconia (a cura di), *Corpi dell'architettura della città*, Palombi, Roma 2004, pp. 73-74.

G. Debord,  
*Psychogéographique*,  
 1958



il mondo della vita. Secondo Felice Cimatti «prendere la parola non significa altro che prendere distanza dal corpo e dal mondo. [...] Il corpo che dice “io” sta letteralmente dividendosi in due parti: una che agisce e vive la vita di ogni corpo vivente, e un'altra che dall'esterno lo osserva e lo giudica»<sup>14</sup>. È per questo che «il corpo appare, allora, come l'inciampo del senso, quando la parola gira a vuoto, non parla più». Per Cimatti si può agire dentro questa frattura, dentro questo iato profondo, se «il linguaggio smette di essere segno, e diventa gesto, carne»<sup>15</sup>. C'è un'eccedenza, un “resto” che «il linguaggio non riesce a significantizzare, è ciò che resiste e blocca l'ingranaggio semiotico; ecco, si tratta di attenersi strettamente a quel resto perché è lì la verità del corpo»<sup>16</sup>. Le mappe dei luoghi (del) corpo non sono mappe alternative a quelle tradizionali<sup>17</sup> ma possono essere pensate come mappe che lavorano dentro questo “scarto” aperto dalla presenza del flusso vitale dei corpi.

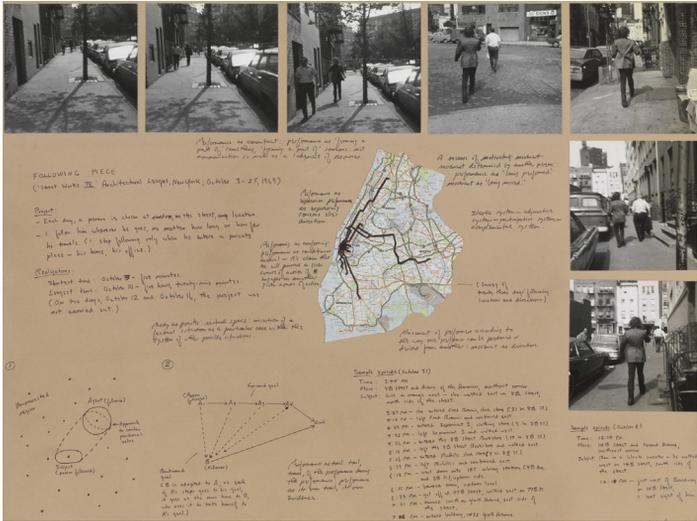
Le esplorazioni psicogeografiche di Guy Debord, uno dei principali esponenti dell'Internazionale Situazionista,

14 F. Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli 2018, p. 99.

15 F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Bari 2013, pp. 174-182.

16 Ivi, p. 188.

17 «Una Terra senza scale, cioè senza spazio, non riusciamo, almeno per il momento, a pensarla». F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, p. 179.



V. Acconci, *Following Piece*, 1969

non furono, per esempio, pensate come un'alternativa alla geografia classica, ma come un valore aggiunto a quest'ultima, concentrandosi sugli aspetti non quantitativi dello spazio. Attraverso la teoria della "deriva" i Situazionisti ricercavano una correlazione di contingenza tra psiche e ambiente, in cui il luogo non conserva e veicola significati ma è appunto una "situazione", uno spazio riempito di possibilità di azioni e di ri-creazioni. Queste ultime possono emergere a partire da una visione non più oggettuale dell'architettura, ma, come suggerisce Félix Guattari, da una visione aperta a «un processo di *événementiation*, ossia di arricchimento storico e di risingularizzazione del desiderio e dei valori»<sup>18</sup>. I situazionisti elaborarono vere e proprie mappe-collage di Parigi ricercando luoghi relazioni spaziali funzionali alla possibilità di «costruire situazioni» e «interazione fra eventi»<sup>19</sup>.

A questo filone di pensiero sembra rifarsi l'opera di Vito Acconci. Come spesso sottolinea, quando nel suo atelier si sviluppano i progetti si pensa «allo spazio come occasione per le azioni delle persone; non una forma ma piuttosto un luogo in grado di accogliere svariate trasformazioni di uso e

18 F. Guattari, *Cartografia schizoanalitica*, in Id., *Architettura della sparizione*, Mimesis, Milano 2013, p. 44.  
 19 G. Debord, *Définitions*, in «Internationale situationniste», 1958, n. 1, p. 13.

P. Di Bello, *La disparition*, 1995



significato sociale. [...] Il nostro punto d'inizio è spesso il concetto di attività e trasformazione il quale porta con sé la consapevolezza di passato e futuro. Molte delle nostre opere si rivelano attraverso azioni come: sbucciare, torcere, capovolgere, invertire interno ed esterno, dispiegare»<sup>20</sup>. La materia che compone l'architettura e lo spazio in generale ha senso per Acconci solo nell'ottica di essere manipolata, erosa, consumata da chi, anche solo per un istante, se ne appropria. Come ha dimostrato l'esperimento *Following Piece* (1969), l'artista e architetto americano è interessato ad indagare le relazioni transindividuali che si determinano in determinati contesti e a seguito di determinate azioni. L'artista decise di seguire per un mese una persona a caso ogni giorno fino a quando questa entrava in un luogo a lui inaccessibile. Una mappa di New York, ibridata dalla registrazione dei vari percorsi e delle differenti reazioni, descrive questo lavoro basato sull'incontro. Come rileva Vidler, «lavorando gradualmente fuori dal suo corpo (l'unico riparo su cui potesse contare) Acconci sviluppa gli strumenti di sopravvivenza attraverso un processo di svestimento e denudamento, di appropriazione e rinominazione», sfidando «i tradizionali luoghi comuni dell'architettura, sia nel campo della costruzione dell'area domestica che nella progettazione dello spazio pubblico»<sup>21</sup>.

20 V. Acconci, *Intervista*, E. Carlini (a cura di), in «Arch'it. Rivista digitale di architettura», 2002 (<http://architettura.it/artland/20020624/index.htm>).

21 A. Vidler, *La deformazione dello spazio*, cit., p. 112.

La presenza dei corpi è al centro dell'opera *La disparition* (1995) di Paola Di Bello. In questo caso la mappa della metropolitana di Parigi è ricostruita attraverso un *collage* delle singole mappe esposte nelle stazioni dove gli utenti posano il dito sul qui ed ora consumando la carta e mentalmente proiettandosi altrove. La rappresentazione cartografica è ibridata dalle tracce fisiche e dalle psicogeografie erratiche dei suoi utenti. La nuova mappa rappresenta una rete di percorsi obbligati in cui i punti delle singole fermate risultano erosi, consumanti, riverberando la loro presenza nello spazio urbano.

### *Tensioni nello spazio singolare plurale*

Nella città dei corpi accade qualcosa che conserva solo pochissimi tratti dei concetti di luogo, identità, comunità, così come vengono normalmente intesi. Come sottolinea Georges Teyssot, «una volta riconosciuta l'attuale perdita di spazi pubblici tradizionali, sarà necessario ridisegnare il confine tra il regno pubblico e quello privato. La domanda oggi è se si possa immaginare uno spazio pubblico fondato sulla pluralità, cioè uno spazio pubblico concepito non come luogo unico, ma all'interno di una molteplicità»<sup>22</sup>.

Pluralità che può essere pensata come originariamente inscritta in ogni forma di singolarità possibile. Secondo Nancy infatti «l'ontologia dell'esser-con è un'ontologia dei corpi, di tutti i corpi, inanimati, animati, sententi, parlanti, pensanti, pesanti. "Corpo" vuol dire infatti per prima cosa: ciò che è fuori, in quanto fuori, accanto, contro, presso, con un (altro) corpo, nel corpo a corpo, nella dis-posizione»<sup>23</sup>. Per Gabriele Pasqui, nei cui scritti traspare spesso una volontà di confronto con il pensiero di Nancy, «proprio i corpi inquieti costituiscono il terreno di sperimentazione di un progetto urbanistico non pacificato»<sup>24</sup>. Quei corpi che non esprimono un fondamento, un insieme di qualità date, una sostanza originaria. Riprendendo Agamben, il corpo «non è possesso, ma limite; non presupposto, ma esposizione»<sup>25</sup>.

22 G. Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), p. 251 [t.d.a].

23 J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., pp. 113-114.

24 G. Pasqui, *La città, i saperi, le pratiche*, cit., p. 23.

25 G. Agamben, *La Comunità Che Viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 69.

La città viene infatti descritta da Nancy come una sostanza in estensione che, nel suo costante delocalizzarsi, fa vacillare tutte le “chiusure”, tracciandosi come spaziatura<sup>26</sup> aperta all’evento. Essa è «arte del movimento, [...] dei passaggi, delle direzioni e delle erranze; è un’arte dei corpi, è un’arte dell’estensione e dell’esposizione che fa i corpi»<sup>27</sup>. Nel contatto tra i corpi e lo spazio si dà «un’arte della città»<sup>28</sup>. In continuità con tali riflessioni, secondo Cristina Bianchetti si può mettere in discussione «l’unitarietà stessa del concetto di pubblico» attraverso le categorie di *intimité*, «lo spazio dello stare da soli» e *extimité*<sup>29</sup>, «esibire il proprio sé, costruire legami densi con soggetti che pensiamo condividano i nostri stessi valori e pertanto identifichiamo attraverso noi stessi»<sup>30</sup>. Attraverso queste categorie mobili del corpo è «possibile indagare l’oscillazione continua tra movimenti di sottrazione ed esposizione, che trasformano lo spazio pubblico nella scena nella quale si dispongono storie, relazioni, linguaggi»<sup>31</sup>. In quest’ottica riferirsi a dicotomie quali interno/esterno, pubblico/privato appare inadeguato: «è la presenza del corpo a impedire la pacificazione dello spazio»<sup>32</sup>. Spazi che si definiscono invece negli “interstizi” tra interno/esterno e pubblico/privato, spazi «eterogenei, cavi, abrasivi, frammentari: cade la pretesa di uno spazio pubblico compatto e levigato»<sup>33</sup>.

Quest’ultimo, dall’angolo di visuale del corpo, resiste ad ogni generalizzazione, non c’è sistema, struttura, categoria, sguardo sinottico che possa circoscriverne i tratti. Questo perché il corpo stesso «non sopporta la separazione dei concetti»<sup>34</sup>, pertanto “eccede” ogni categoria rendendola instabile e con la sua presenza genera un campo di forze differenziali, rivendicando l’irriducibilità di quelle differenze. Come affermava Roland Barthes «la differenza ha l’anda-

26 Nancy “eredita” il concetto di spaziatura dalle riflessioni di Jacques Derrida. Si veda: J. Derrida, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969.

27 J. L. Nancy, *Lontano la città*, Lithos, Roma 2016, p. 158.

28 Ivi, p. 147.

29 Il concetto di *extimité* è introdotto da Jacques Lacan nel corso del Seminario VII come «quel luogo centrale, quell’esteriorità intima», cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 2008, p. 165.

30 C. Bianchetti, *Spazi che contano*, cit., pp. 56-58.

31 *Ibidem*.

32 Ivi, p. 61.

33 *Ibidem*.

34 H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Vol. II, Moizzi, Milano 1976, p. 388.

mento di una polverizzazione, d'una dispersione, d'un bagliore: non si tratta più di ritrovare, nella lettura del mondo e del soggetto, delle opposizioni, ma dei traboccamenti, delle invasioni, delle fughe, degli scivolamenti, degli spostamenti, degli slittamenti»<sup>35</sup>.

Secondo Gabriele Pasqui bisogna riconoscere e lavorare dentro luoghi non pacificati, luoghi di conflitti e tensioni. Queste ultime vanno intese come strumento di progetto, come materiale che conforma lo spazio. Le forme di occupazione degli spazio urbani contemporanei fondano su nuove alleanze determinate dalla pluralizzazione delle forme di vita, da nomadismo e transitorietà. In questo quadro «le tensioni urbane, dunque, non solo accadono nello spazio urbano, ma sono lo spazio urbano, nel suo continuo processo di produzione di senso (in) comune». La tensione non va intesa però esclusivamente come «una forza che riplasma lo spazio, ma anche come un'energia che unisce lungo una faglia di separazione, che definisce le condizioni di possibilità di connessione e di continuità lungo una fessura [...]. Essa è anche la condizione di equilibri dinamici, instabili e parziali, continuamente rinegoziabili, che costituiscono la condizione di possibilità dello stare insieme in una situazione di pluralismo radicale delle pratiche, delle popolazioni, delle culture e delle forme di vita, che è il tratto proprio della città nella condizione contemporanea»<sup>36</sup>. Per tali ragioni bisogna revisionare in profondità le idee "autonome" e statiche di luogo, contesto, identità, riconoscendone gli evidenti limiti. Si tratta di pensare ad un «in-comune senza comunità» come «lo spazio nel quale si dà la possibilità dell'alterità radicale e insieme dell'infinita prossimità, indipendentemente dalla condivisione di un valore o di un fondamento. È lo spazio dei corpi, assumendo questi ultimi non nella prospettiva della sostanza, ma quella della relazione»<sup>37</sup>.

Anche la "città generica" descritta da Rem Koolhaas oltre vent'anni fa si era «liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità»<sup>38</sup>. In quella lettura le cause di tali fenomeni urbani possono essere ricondotte pre-

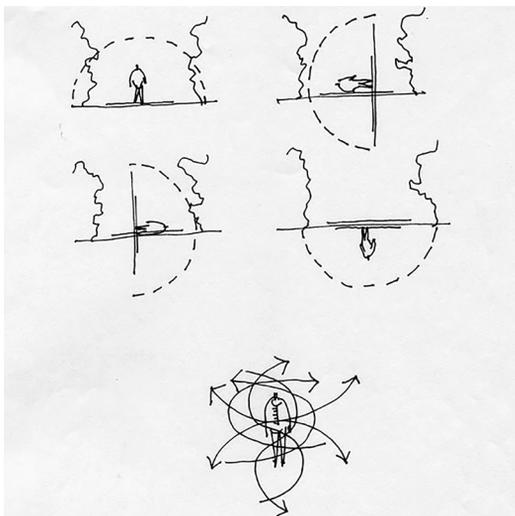
35 R. Barthes, *Barthes Di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980, p. 81.

36 G. Pasqui, *La città, i saperi, le pratiche*, cit., pp. 18-19.

37 Ivi, p. 37.

38 R. Koolhaas, *La Città Generica*, in Id., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, G. Mastrigli (a cura di), Quodlibet, Macerata 2006, p. 31.

G. De Carlo,  
*Schizzo autografo*,  
 in A. De Carlo, G.  
 Polin, *Giancarlo  
 De Carlo: schizzi  
 inediti*, Corraini,  
 Mantova 2014.



valentemente al radicale processo di “oikonomizzazione”<sup>39</sup> delle *polis* e dunque dell’urbano che renderebbe tutti i processi ingranaggi di meccanismi volti alla mercificazione e al consumo. Nella città dei corpi la posta in gioco è di natura diversa. Si tratta di guardare al di qua dei processi, ricercando nuove relazioni tra i segni e chi li usa, tra la configurazione di contenitori e le pratiche di chi li occupa, interpretando positivamente i conflitti e le tensioni che si generano in quell’inevitabile «urto tra la vita e la forma»<sup>40</sup> su cui rifletteva Georg Simmel nella prima metà del 900’. Il progetto urbano contemporaneo dovrebbe infatti lavorare, suggerisce Giancarlo Paba, su categorie d’approcci modulati sui «movimenti e l’intreccio caotico di traiettorie e aspirazioni della moltitudine di corpi urbani (umani e non umani) della città delle differenze»<sup>41</sup> riconoscendo «il conflitto come forza di trasformazione, come risorsa e modalità di sviluppo della vita individuale e collettiva», ma anche «la possibilità del conflitto come risultato della partecipazione»<sup>42</sup>.

Giancarlo De Carlo ha molto riflettuto sullo scarto che

39 Cfr. J.L. Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino 1993.

40 G. Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna*, (1918), SE, Milano 1999, p. 54.

41 G. Paba, *Corpi urbani. Differenze, interazioni, politiche*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 15.

42 Ivi, pp. 114-116.

si crea fra le logiche di produzione dello spazio abitato e le pratiche quotidiane di appropriazione che si celano nel suo uso effettivo, proponendo, nelle pieghe di questo scarto, una visione partecipativa del progetto tutt'altro che pacificatoria, consolatoria e accomodante. Nel tentativo di scardinare qualsiasi forma di riduzionismo della complessità dei fenomeni umani, De Carlo cercava di dimostrare l'inadeguatezza di quelle teorie afferenti all'idea di *existenzminimum* e di quegli approcci deterministici e meccanicistici, sintetizzati nell'equazione modernista forma-funzione. Quest'ultima, secondo De Carlo, «per quanto discutibile oggi possa sembrare, avrebbe potuto dare ben più di quanto ha dato, se il suo secondo termine non fosse stato limitato a una povera rappresentazione di comportamenti convenzionali e, al contrario, fosse stato dilatato fino a comprendere tutto l'insieme dei comportamenti sociali e l'intera gamma di contraddizioni e conflitti che li caratterizza»<sup>43</sup>.

La funzione può dilatare il suo campo d'azione e aprirsi a tutto il potenziale di complessità e tensioni che l'occupazione dello spazio inevitabilmente innesca. Il funzionalismo, attraverso la tipizzazione quantitativa delle azioni umane, stabilizza e normalizza le forme, con l'intento di depurarle da casualità e configurazioni arbitrarie. Contro ogni processo di de-soggettivazione dello spazio e riduzione della complessità delle dinamiche di occupazione, De Carlo pensava a differenti forme di interazione tra l'architettura e le presenze reali e vitali intorno alle quali i luoghi si dispiegano e acquisiscono senso. Per De Carlo infatti lo spazio si dispiega intorno al corpo che ne fa esperienza. Gli utenti, i corpi che abitano lo spazio, sono parte di un palinsesto frutto della contaminazione del progetto con il luogo<sup>44</sup>, variabili aleatorie generatrici di campi tensionali. Per tali ragioni la categoria entropica dell'uso, a cui spesso ha fatto riferimento De Carlo, può essere intesa come una dilatazione della meccanicistica "funzione" razionalista, in quanto lo spazio tridimensionale è pensato come «un vuoto che assume significato solo quando è esperito in confronto col corpo - con i corpi se i soggetti sono molteplici - e solo allora diventa "luogo", cioè intersezione continua e variabile di sfera di percezione che sono

43 G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, S. Marini (a cura di), Quodlibet, Macerata 2017, p. 57.

44 Cfr. S. Marini, *Scegliere la parte*, in G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit.

la proiezione privata e pubblica di sé stessi e degli altri. La qualità del luogo è proporzionale all'intensità dell'esperienza e questa è intensificata dalla memoria e dal movimento»<sup>45</sup>. I corpi, come sottolinea Henri Lefebvre, «si differenziano più di quanto non si somiglino», e attraverso la loro energia producono lo spazio, «ma non nel senso che l'occupazione "costruisce" la spazialità, bensì nel senso di un rapporto immediato fra il corpo e il suo spazio, fra il dispiegamento nello spazio e l'occupazione dello spazio»<sup>46</sup>. In questo quadro si comprende il motivo per cui Franco Purini rileva nei progetti di De Carlo «una vitale attitudine *situazionista*»<sup>47</sup>, come declinazione del tema della libertà: «da sempre nutrito dall'ideale anarchico egli ha creduto in tutta la sua vita che la libertà è la condizione prima della conoscenza, dell'agire artistico e dell'impegno a trasformare la società»<sup>48</sup>. Libertà che, secondo Federico Bilò, può inscrivere lo spazio in un registro antropologico allorché esso «smette di essere prescrittivo, cioè di imporre all'abitudine comportamenti prestabiliti, smette di veicolare codici di utenza convenzionali, e dove viceversa consente all'abitante di esperire lo spazio in maniera attiva, di appropriarsene, di estendere al proprio intorno un'influenza attiva e di entrare in consonanza ed eventualmente in conflitto, con gli altri abitanti e le loro attività»<sup>49</sup>.

Ripensare le configurazioni spaziali che determinano le condizioni per questo essere-con singolare plurale significa quindi introiettare nelle operazioni progettuali un campo tensionale che, come una forza metamorfica, genera equilibri metastabili. Lo spazio pubblico della città dei corpi non è il luogo proprio degli elementi primari stabili e fissi, dell'identità riferibile ad oggetti o al contesto. Tutto questo può essere pensato come lo strato minerale visibile di una lunga sedimentazione di tracce su cui immaginare di sovrapporre infrastrutture leggere, transitorie, instabili, determinate dall'uso sempre mutevole degli spazi, dalle forme di occupazione e dalle forze conflittuali generate degli attori che lo abitano.

45 G. De Carlo, *Corpo, memoria e fisco. A proposito di due recenti libri americani*, in «Spazio e società», n. 4, 1978, pp. 11-12.

46 H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., pp. 176-196.

47 F. Purini, *L'opera e il tema*, in F. Samassa (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, Il Poligrafo, Padova 2004, p. 86.

48 Ivi, p. 84.

49 F. Bilò, *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 102.



Le Corbusier, *Asilo flottante*, 1929

### *Supporti mobili*

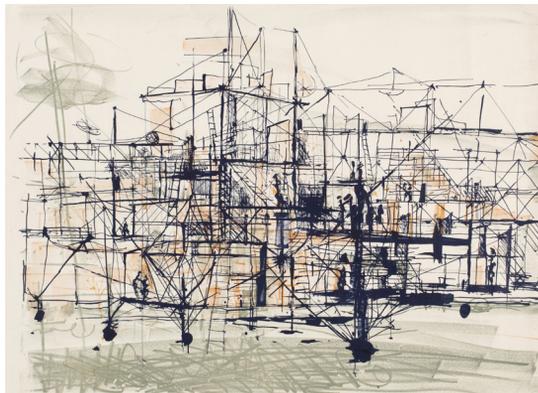
Ipotizzare una risemantizzazione della nozione di spazio pubblico tutta giocata sulle ragioni dei corpi ci pone davanti al problema di dover immaginare un rovesciamento della solidità apparente della “scena fissa” dei paesaggi urbani. Lo spazio, in generale, non è ciò che sta tra i pieni, non è un “vuoto” in grado di autocostruirsi come entità autonoma in sé. Secondo Martin Heidegger lo spazio trova la sua dimensione trascendentale nel “fare spazio”. In quella che potrebbe sembrare una tautologia afferma: «Cos’è dunque lo spazio in quanto spazio? Risposta: lo spazio fa spazio. “Fare spazio” significa sfoltire, render libero, liberare un che di libero, un che di aperto»<sup>50</sup>. “Fare spazio” con e ai corpi nello spazio singolare plurale vuol dire relazionarsi con l’idea di “aperto”. L’apertura sostanzia lo spazio, lo rende permeabile all’evento, alla contingenza, alla risignificazione continua di usi e pratiche.

Judith Butler sottolinea come lo spazio pubblico sia spesso implicitamente considerato come qualcosa di dato, come se «fosse già pubblico e riconosciuto come tale»<sup>51</sup>, quando invece il carattere “pubblico” dello spazio è sempre in gioco. Attraverso l’alleanza, concetto che la Butler pensa

50 M. Heidegger, *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, ed. e trad. italiana a cura di F. Bolino, il melangolo, Genova 1996, p. 31.

51 J. Butler, *L’alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell’azione collettiva*, nottetempo, Milano 2017, p. 66.

N. Costant, *New Babylon*, 1959-1974



in opposizione alle ideologie identitarie<sup>52</sup>, «i corpi, nella loro pluralità, rivendicano la sfera pubblica, trovando e producendo il pubblico attraverso l'occupazione e la riconfigurazione dell'ambiente materiale; e tale ambiente materiale è al contempo parte dell'azione, agendo esso stesso nel momento in cui offre il proprio supporto»<sup>53</sup>.

L'ambiente materiale come supporto è un concetto centrale nelle riflessioni della Butler, infatti, la piazza e la strada, «sono esse stesse parte integrante di qualunque tipo di azione pubblica corporea. L'azione umana dipende da molte forme di supporto – è sempre un'azione supportata»<sup>54</sup>. Non condividendo la tesi di Hannah Arendt, secondo cui «l'azione, nella sua libertà e nella sua potenza, deterrebbe la capacità esclusiva di dar vita a un luogo»<sup>55</sup>, per la Butler a determinare la possibilità per la nascita di quest'ultimo è invece l'interazione e la continuità tra supporti e azioni corporee. In questo senso lo spazio assume una dimensione

52 «Ciò che definisco "alleanza" non è solo una forma sociale futura. Essa, piuttosto, a volte è già latente; altre volte, invece, è quello che conferisce struttura alla formazione della nostra stessa soggettività, in tutti quei casi in cui è il singolo soggetto a essere un'alleanza: quando cioè è possibile dire "io stesso sono un'alleanza" [...]. Una prospettiva di questo tipo, che implica una relazionalità sociale già nella prima persona singolare, ci sfida pertanto a cogliere l'insufficienza delle ontologie identitarie per pensare il problema dell'alleanza. Il punto, infatti, non è che "io" sono una collezione di identità; "io", piuttosto, sono un'assemblea [*assembly*], un'assemblea generale, o un "assemblaggio" [*assemblage*]». Ivi, p. 64.

53 Ivi, p. 67.

54 Ivi, p. 68.

55 Ivi, p. 69.

“performativa”: non c’è nessuna essenza originario che lo fondi. Esso ha bisogno di essere continuamente ri-costruito e ri-negoziato; ed è proprio questa condizione metamorfica e mai data in maniera definitiva, secondo la Butler, a renderlo realmente “politico”.

Se lo spazio è prodotto del continuo farsi e disfarsi di pratiche, istituzioni, discorsi, se non c’è nulla al “fondo” che lo ancori e lo mantenga, allora tutto al suo interno è costitutivamente instabile: lo spazio è mobile, perché mobili sono i corpi, le relazioni e le pratiche. Quindi l’idea di ambiente materiale come supporto va inquadrata proprio dentro questa dimensione di mobilità. Secondo Michel de Certeau infatti «lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall’insieme dei movimenti che si verificano al suo interno. È spazio l’effetto delle operazioni che lo orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali e di prossimità contrattuali»<sup>56</sup>. Ancora una volta spazio come supporto mobile, dentro una dimensione quasi “nomadologica”<sup>57</sup>.

Si è messo in evidenza come nello spazio singolare plurale la dimensione mobile travalichi lo spazio in senso fenomenico e si estenda alla condivisione dei valori e all’identità. Secondo Pasqui «i dispositivi progettuali attraverso i quali il disegno urbano e la progettazione urbanistica possono corrispondere a questo contesto di senso, nella direzione della flessibilità, della reversibilità, della porosità e della contingenza delle forme spaziali, sono ancora in larga parte da sperimentare e delineano un terreno di ricerca a cui è importante cercare di corrispondere»<sup>58</sup>. Il campo di indagine è molto fertile e aperto a numerose possibilità di sviluppo e nuove chiavi di lettura. Allo stesso tempo, com’è noto, la letteratura sul tema dell’architettura mobile e nomade è molto ampia e stratificata<sup>59</sup>. Critiche alle forme urbane rigidamente definite e aperture alla possibilità di una “instabilità programmata” sono riscontrabili già ad inizio 900’ nel *Manifesto dell’architettura futurista* di Sant’Elia. Nell’ambito del modernismo troviamo invece il celebre *Asilo flottante* di

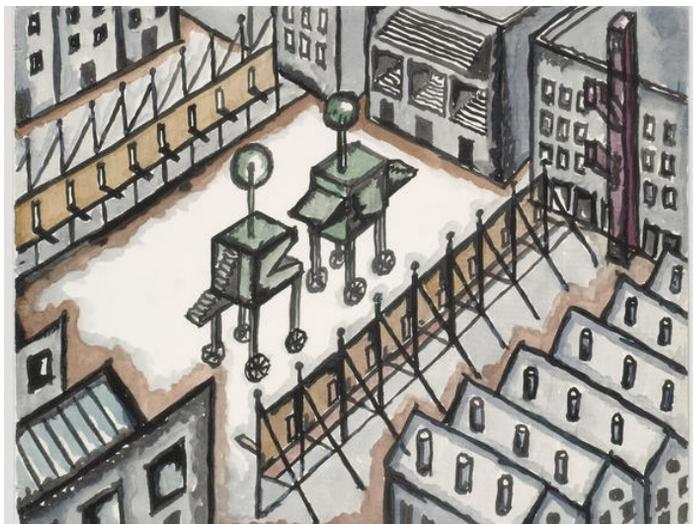
56 M. De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 176.

57 Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Nomadologia*, Castelvecchi, Roma 1995.

58 G. Pasqui, *La città, i saperi, le pratiche*, cit., p. 39.

59 Per una rapida e sintetica ricognizione bibliografica sul concetto di “architettura mobile” si veda: G. Corbellini, *exlibris. 16 parole chiave dell’architettura contemporanea*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.

J. Hejduk,  
Vladivostock, 1989



Le Corbusier e successivamente, nel dopoguerra, le sperimentazioni di Buckminster Fuller.

Negli anni 60' e 70' del 900' il tema della mobilità in contrapposizione alla monumentalità tradizionale acquisisce un'inedita centralità. E' la cosiddetta età delle megastrutture, delle ricerche sull'informale, sull'adattabilità e gli spazi "partecipati". Secondo Anthony Vidler le contraddizioni e i limiti di visioni utopiche come la New Babylon di Nieuwenhuys Constant e le città mobili di Archigram sono da rintracciare sostanzialmente in due fattori. Il primo è l'aver spostato la questione eccessivamente sugli aspetti tecnologici, affidando al progredire esponenziale di questi ultimi la possibilità di giungere ad «una architettura mobile nel senso letterale del termine»<sup>60</sup>. Il secondo è l'aver in molti casi banalizzato la forte spinta etica e sociale nell'atto di verificare «la risposta cerebrale di cittadini soggetti agli esperimenti comportamentisti dell'architetto», e quindi giungendo al paradosso di materializzare un'architettura «soggetta alle stesse implicazioni panottiche quanto quella che sembrava aver rimpiazzato»<sup>61</sup>.

Le architetture "vagabonde" di John Hejduk, con la loro intensa carica eversiva, onirica e perturbante, configurano,

60 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 234.

61 Ivi, pp. 234-235.

secondo Vidler, una prospettiva alternativa sul tema del mutevole e dell'instabile, che segna una netta distanza da falsi moralismi e dalla rincorsa di utopie tecnologiche. Sia nella serie delle *Victims* sia in *Vladivostock* la mobilità, in Hejduk, è un modo per sperimentare «un nuovo tipo di spazio, quello del nomade, nel momento in cui esso si interseca con lo spazio più statico dei domini urbani consolidati. Potremmo fare riferimento alla distinzione già tracciata da Deleuze e Guattari nel *Traité de nomadologie. La machine de guerre*, fra spazio “stanziale” e spazio “nomade”. A uno spazio sedentario, consapevolmente parcellizzato e chiuso, suddiviso dalle istituzioni di potere, si opporrebbe in tal modo lo spazio omogeneo, fluttuante e sconfinato del nomadismo: nei contesti occidentali il primo ha sempre cercato di ridurre il secondo sotto il proprio controllo»<sup>62</sup>.

La produzione architettonica di Hejduk mette in evidenza un'altra fondamentale caratteristica dei supporti mobili. Essi non solo devono determinare le condizioni di possibilità delle azioni collettive ma devono anche turbare, destabilizzare e mettere in discussione le istituzioni e gli ordini urbani consolidati, decostruendo la coppia dialettica pubblico/privato. Una declinazione contemporanea dello spazio nomadico di Hejduk la si può intravedere nella ricerca del collettivo Raumlaborberlin. In quest'ultima la carica eversiva e perturbante è però attenuata in favore di ragionamenti su questioni ecologiche legate all'uso delle risorse e sulla possibilità di intersecare il processo progettuale con le pratiche quotidiane e con azioni collettive multi-attore di trasformazione. Nella loro visione pragmatica<sup>63</sup> e anti-utopica, che si colloca all'intersezione tra architettura temporanea, allestimento e arti performative, tutto sembra poter divenire potenzialmente spazio pubblico. Anzi forse è la stessa distinzione tra pubblico e privato a non avere più senso, nell'atto, spesso adottato come strategia di azione, di cortocircuitare i regimi di uso del suolo. Raumlaborberlin prima ancora che ai processi sembrano infatti guardare a instaurare nuove e inaspettate alleanze tra gli attori che potrebbero

62 Ivi, p. 235.

63 «La *pragmatica* è il settore degli studi linguistici e semiotici che si occupa del rapporto fra i segni e i loro utenti, ovvero dell'uso dei segni, che ha sempre luogo in un contesto. Vedi definizione della linguistica pragmatica». Voce *Pragmatica* in *Enciclopedia Treccani* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/pragmatica\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pragmatica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)).

Raumlaborberlin,  
*Floating University*,  
2019



renderli possibili.

Nel progetto *Floating University* (2019) una grande piattaforma protesa su un bacino idrico costituito da acque superficiali e inquinate vicino all'ex aeroporto di Tempelhof accoglie dibattiti, mostre, seminari, eventi a cui sono inviati artisti, ricercatori, scienziati provenienti da università internazionali per discutere sulle trasformazioni degli spazi urbani e delle comunità che li abitano. Una costellazione di tubolari metallici, di assi di legno e materiali riciclati, assemblano un'ironica, ma questa volta concreta e non utopica, New Babylon che sembra fluttuare sull'acqua, in procinto di spostarsi altrove. L'opera è programmaticamente instabile: è pensata per essere modificata, alterata e anche smontata per scomparire se necessario. Essa restituisce l'immagine di un cantiere pensato per restare eternamente tale, un supporto mobile per l'azione che riflette sull'idea di architettura come "strumento": «architecture is a tool, in the search for a city of possibilities, the city of tomorrow»<sup>64</sup>.

Secondo Nancy il cantiere si fa portavoce dell'essere-città se questa viene intesa come insieme di «coesistenze non-totalizzabili»<sup>65</sup>. L'identità instabile e permeabile dello spazio pubblico nella città singolare plurale dei corpi non può essere veicolata e custodita esclusivamente dalla sta-

64 Dichiarazione programmatica degli architetti presente sul sito internet ufficiale del collettivo (<https://raumlabor.net/statement/>).

65 J. L. Nancy, *Lontano la città*, cit., p. 116.

ticità dei monumenti, ma necessita dell'intensità e della costitutiva apertura al mutevole incarnata dal cantiere. «Il cantiere, infatti, moltiplica l'esser-città della città e in qualche modo la esalta nello stesso istante in cui ne agita l'ordine [...]. La città ha iniziato con il cantiere ed essa non può vivere che per esso, perfino in esso. La città si costruisce decostruendosi. Mentre si decostruisce, essa si disassembla per assemblarsi in altro modo, per assemblare un'incessante alterità sempre trasformabile, sempre continuata, sempre rinnovata. Il cantiere rinvia l'equilibrio senza sosta metastabile dell'urbanità»<sup>66</sup>.

Se, come dicevamo, il carattere "pubblico" dello spazio è sempre in gioco allora i supporti mobili coestensivi all'azione che lo sostanziano devono essere aperti alla possibilità di fare spazio, affinché altro vi sia. Il "luogo" diventa allora veramente tale se qualcosa, e infinitamente altro ancora, vi può avere luogo. Come sottolinea Jaques Derrida, «cioè che rende possibile la comunità vivente delle generazioni che vivono e costruiscono la città, che si tendono in permanenza nella proiezione stessa di una città da de-ri-costruire, [...] è l'accettazione di quel che un logico chiamerebbe forse un assioma d'incompletezza. Una città è un insieme che deve restare indefinitamente, strutturalmente non saturabile, aperto alla propria trasformazione, a delle aggiunte che alterano e dislocano per quanto poco possibile la memoria del suo patrimonio. Un città deve essere aperta al fatto che essa sa che non sa ancora che cosa sarà»<sup>67</sup>.

66 Ivi, pp. 117-118.

67 J. Derrida, *Generazioni di una città: memoria, profezia, responsabilità*, in Id., *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, F. Vitale (a cura di), Mimesis, Milano 2018, p. 153.





### 1.3. L'estensione del dominio della vita

O. Eliasson,  
*Riverbed*, 2014

Il declino delle visioni antropocentriche attiva una serie indefinita di linee di congiunzione che permeano il piano di consistenza della città dei corpi. Il loro intersecarsi forma come una matassa, una specie di chiasma cosmologico, in cui si intravede la fitta rete di relazioni che legano il vivente umano ai non umani. Il "soggetto" si riscopre mescolato e confuso insieme a quello "sfondo" naturale da cui si era sempre pensato come dialetticamente contrapposto. Ritrova le sue tracce disseminate nella *catena del vivente*. Queste tracce, se ricomposte insieme, possono disegnare un nuovo atlante i cui segni sono segmenti di un tessuto vivente e le cui parti singole sono il risultato, sempre provvisorio, di un concatenamento<sup>1</sup> in atto o a venire: un'*anatomogeografia* tracciata da una moltitudine di agenti. Un atlante in cui tutti gli esseri viventi, come scrive Latour, sono «agenti che partecipano pienamente ai processi di genesi delle condizioni chimiche e anche, parzialmente, geologiche del pianeta. Se la composizione dell'aria che respiriamo dipende dagli esseri viventi, l'aria non è più l'ambiente nel quale viventi si collocano o in cui evolverebbero, ma, in parte, il risultato del loro agire. In altri termini, non ci sono da un lato gli organismi e dall'altro l'ambiente, ma una sovrapposizione di reciproci aggiustamenti. L'azione è redistributiva»<sup>2</sup>.

L'estensione del dominio della vita ci consente di mettere a fuoco l'idea che essere corpo significa essere sempre, costantemente a contatto con altri corpi. Il nostro corpo è il risultato metastabile di una relazione interspecifica. «Questa relazione», sottolinea infatti Coccia, «non è al di fuori dei nostri corpi. Riguarda la loro stessa fisiologia. [...] Nessuna *silhouette*, nessun *ethos*, nessun mondo può riassumere la

1 Sul concetto di concatenamento si veda: G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, (1980), Orthotes, Salerno 2017.

2 B. Latour, *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, cit., p. 99.

nostra vita. Tutto ciò che vive è la contrazione e il dispiegamento di una biodiversità anatomica, etica, ecologica, la cui metamorfosi è condizione di possibilità e storia»<sup>3</sup>. Ogni essere vivente è soggetto di questa contrazione-dispiegamento in cui nulla può essere considerato “naturale”, ma tutto può essere considerato una forma transitoria dentro una sequenza di “artificiosi” *assemblaggi interspecifici*.

### *La catena del vivente*

L'attenzione che oggi la filosofia, l'antropologia e l'arte contemporanea rivolgono alla biologia, all'etologia, in generale alle scienze naturali, mette in evidenza una tendenza del pensiero rivolta ad indagare una nozione sempre più “estesa” di vita in cui «nature, culture, soggetti e oggetti non pre-esistono ai loro mondeggiamenti intrecciati»<sup>4</sup>: *Homo sapiens* si riscopre immerso dentro concatenamenti e interdipendenze; scopre che «vivere è essenzialmente vivere della vita altrui: vivere nella e attraverso la vita che altri hanno saputo costruire o inventare»<sup>5</sup>. Dall'angolo visuale dei corpi questa riflessione di Coccia si denuncia in tutta la sua evidenza. Essi appaiono come il risultato sempre provvisorio di una pluralità di forme umane e non umane simultaneamente presenti. Il nostro corpo, scriveva Spinoza, è «composto da un gran numero di individui»<sup>6</sup>, è il dispiegarsi della vita in un regime di coesistenze multiple. Gilles Deleuze infatti insiste nel sottolineare come la filosofia di Spinoza non voglia tanto interrogarsi su “cosa sia un corpo” quanto su “cosa possa un corpo”. «La problematica centrale della sua filosofia [...], la sua sola questione, è: cosa può un corpo? Noi che sproloquiamo sull'anima e sullo spirito non sappiamo per niente cosa può un corpo. Il corpo è definito dall'insieme dei rapporti che lo compongono, o, stessa cosa, dal suo potere di essere affetto». Ciò che distingue i corpi non è tanto il genere, la specie, ma le differenti capacità di essere affetti. «Ogni composizione di corpi è un'affezione: l'*affectio* è la combina-

3 E. Coccia, *Métamorphoses*, Bibliothèque Rivages, Parigi 2020, p. 112 [t.d.a].

4 D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Edizioni, Roma 2019, p. 23.

5 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., p. 17.

6 B. Spinoza, *Etica dimostrata con metodo geometrico*, (1677), Editori Riuniti, Roma 2003, p. 139.

S.Dubiner,  
*Endosymbiosis:  
 Homage to Lynn  
 Margulis, 2012*



zione di due corpi, uno che agisce e l'altro che viene segnato dalla traccia del primo»<sup>7</sup>.

Corpo è l'esperienza di essere affetti, di essere esposti ad altri corpi, umani e non umani. In questo senso è un'esperienza del limite, della frontiera, del bordo. Il corpo è l'effetto della sua esposizione al fuori, non è un fondamento. «Il corpo è l'essere-esposto dell'essere», scrive Nancy, e aggiunge, «tutta la filosofia della natura è da rifare, se la natura deve essere pensata come esposizione dei corpi»<sup>8</sup>. Una natura che non può essere pensata né come sfondo o risorsa per l'intenzionalità dell'uomo, né come un sistema passivo e meccanico che si autoregola, esterno a noi. Bisogna ripensarla al di fuori della categoria dialettica dell'umanesimo soggetto-oggetto. Bisogna porsi, come suggerisce Roberto Esposito, nella prospettiva ermeneutica di una «mondanizzazione del soggetto». Secondo Esposito il passaggio necessario verso un pensiero che possa dirsi "vivente" è proprio la «decostruzione del carattere individualistico che la modernità ha attribuito allo statuto del soggetto moderno. Si è visto come questo si presupponesse appunto separandosi dal mondo [...] ridotto ad oggetto della propria conoscenza e iniziativa». Bisogna «sottrarsi alla dialettica, impositiva ed escludente, tra soggettivazione ed assoggettamento. Se la

7 G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona 2013, pp. 50-55.

8 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 30-32.



P. Huyghe, *Exomind (Deep Water)*, 2017

vita non va preposta, non va neanche presupposta, ai soggetti che, di volta in volta, la incarnano, ma pensata come sostanza viva delle loro infinite singolarità»<sup>9</sup>. La corporeità è la sostanza vitale attraverso cui misurare questo nuovo “soggetto mondanizzato”. Un soggetto post-metafisico che non scompare e non si “trans-umanizza”, ma ritrova le sue tracce disseminate nella catena del vivente, nel flusso vitale che transita di corpo in corpo.

Il corpo stesso configura la condizione di possibilità di questo fluire: «il corpo è l'aperto»<sup>10</sup>, scrive Nancy. In quanto apertura al mondo, in quanto zona di passaggio tra differenti forme di vita, «la sua rilevanza filosofica», sottolinea Esposito, «sta appunto nella capacità di forzare l'ordine binario della tradizione cartesiana, attraverso il riferimento a un'entità non riducibile alle categorie di soggetto e oggetto»<sup>11</sup>.

Il critico d'arte Nicolas Bourriaud rileva nelle pratiche artistiche contemporanee una spinta orientata a mettere profondamente in crisi queste categorie. Riferendosi in particolare alle opere di due artisti europei, Mark Leckey e Pierre Huyghe, Bourriaud riflette su come «pur partendo da postulati diversi, entrambi partecipano ad una tendenza fondamentale dell'arte di questo inizio secolo, che fa andare in mille pezzi la relazione soggetto-oggetto – e con essa la relazione tra fruitore e opera. Sono artisti dell'*immersione* nel mondo»<sup>12</sup>. L'attenzione infatti è rivolta ad indagare e manipo-

9 R. Esposito, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, pp. 250-265.

10 J.L. Nancy, *Dell'anima*, in Id., *Indizi sul corpo*, ANANKE, Torino 2009, p. 65.

11 R. Esposito, *Le persone le cose*, cit., p. 88.

12 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit, p. 62.

Da sinistra: C. Mosbach, *Inside/Outside*, 2016; G. Clement, *Terzo paesaggio per il tetto della Base sottomarina di Saint-Nazaire*, 2011



lare le strutture elementari del vivente, allargando lo sguardo al mondo non umano e esponendo il fruitore alla contingenza dei fenomeni naturali, immettendolo all'interno di flussi vegetali, animali e atmosferici. Per Bourriaud l'artista è paragonabile ad un antropologo "multispecista" che guarda alle «intersezione tra esseri, materie e organismi»<sup>13</sup>, svelandone i legami e le interdipendenze, e definisce "svolta molecolare" il processo di grande cambiamento che sta attraversando le pratiche artistiche. Il progetto artistico molecolare guarda allo «studio degli effetti, delle tracce e delle impronte umane nell'universo e l'interazione con i non umani. [...] Il Site specific riguarda oggi la catena del vivente» e «il corpo umano si trova così ad essere rappresentato come un luogo attraversato da delle forze, più che come un'istanza autonoma»<sup>14</sup>.

Le interazioni che attraversano da punto a punto la catena del vivente sono materiale di progetto. L'obiettivo non è solo svelarle, metterle in mostra, ma fare di esse esperienza attiva e immersiva. Nell'ambito della mostra *Architecture as art*, tenutasi in occasione della XXI Triennale di Milano presso il Pirelli HangarBicocca, la paesaggista francese Catherine Mosbach presenta un piccolo frammento di vita pensato a differenti scale. Una trama sovrapposta al pannello espositivo e al pavimento dell'Hangar "incanala" il flusso delle azioni vitali di sostanze organiche. L'installazione, nel suo costante modificarsi durante i sei mesi della mostra, deve la sua instabile configurazione alla contingenza degli eventi atmosferici che influenzano la proliferazione dei batteri e

<sup>13</sup> Ivi, p. 140.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 143-150-151.

delle muffe, veri soggetti di questo paesaggio microscopico. «Volevamo rendere visibili dei lavori invisibili», spiega Mosbach. «Come paesaggisti, i paesaggi su cui vogliamo lavorare sono un processo, è l'inizio di qualcosa, non la fine. Per produrre le muffe, i batteri hanno bisogno di nutrimento per fare il loro lavoro e trasformare l'aria e l'umidità dando loro nuove forme. Tra qualche mese vedremo cos'è successo nel canale che abbiamo predisposto. La luce ha lo scopo di rendere visibili gli effetti biologici del processo, dal momento che si tratta di paesaggi microscopici e molto sottili»<sup>15</sup>. L'opera di Mosbach sembra suggerire come la complessità e ricchezza non vanno cercate "altrove", ma sono radicate nel dispiegarsi delle infinite di forme viventi di ciò che chiamiamo natura. «Il paesaggista», secondo Mosbach, «non fa che creare la cornice, l'intelaiatura perché il progetto sia realizzato. È come una tela bianca, progettata con grande accuratezza, certo, ma solo per fare in modo che la vita faccia accadere delle cose»<sup>16</sup>.

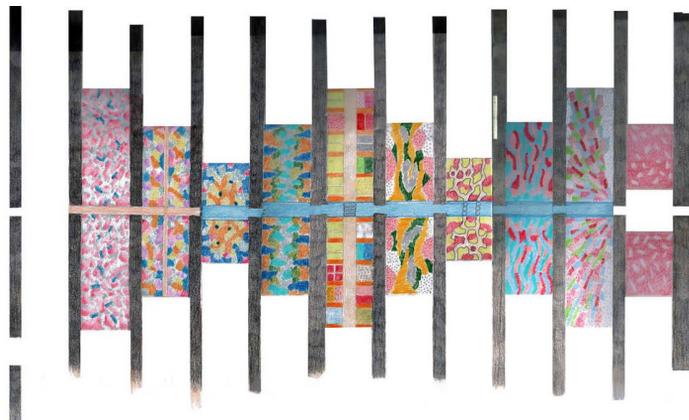
Donna Haraway chiama *Terrapolis* lo spazio n-dimensionale che accoglie il con-divenire del mondeggiare multi-specie. «Terrapolis non sta per postumano ma per *compost*. [...] Le specie compagne non fanno che con-divenire, incessantemente. Ed è proprio la categoria di specie compagne ad aiutarmi a rifiutare l'eccezionalismo umano senza ricorrere al postumanesimo. Le specie compagne partecipano al gioco della matassa in cui chi deve essere nel mondo e del mondo viene costituito nell'intra-azione e nell'inter-azione. I partner non esistono prima dei nodi; le specie di ogni tipo sono conseguenza delle connessioni terrene che danno forma ai soggetti e agli oggetti»<sup>17</sup>. *Terrapolis* non sembra poi così distante dall'immagine del "Giardino planetario" proposta da un altro paesaggista: Gilles Clément. Fondato sul principio di mescolanza che accomuna tutti i viventi, il Giardino planetario trova nelle specie nomadi e vagabonde le sue principali alleate. Queste ultime viaggiano, di luogo in luogo, attraverso le stagioni, rimodellando lo spazio, alterando continuamente le scale di percezione. Il Giardino planetario di Clément si oppone ad ogni forma di «*ambientalizzazione* della natura». Al contrario, «ne propone lo sfrut-

15 C. Mosbach, *Inside/Outside*, in «Lotus», n. 160, 2016, p. 84.

16 Ivi, p. 87.

17 D. Haraway, *Chthulucene*, cit., pp. 21-23.

G. Clément, *Terzo paesaggio per il tetto della Base sottomarina di Saint-Nazaire*, 2011



tamento – ciò giustifica il termine “giardino” – ma anche la garanzia di vita. Sfruttare non significa necessariamente distruggere. [...] Dietro il termine *vita* bisogna leggere *forza*, necessità di esistere al di là dei sistemi. Occorre leggere tentativi, esuberanze, eccessi e riassorbimenti, comparse-sparizioni, movimenti imprevedibili, invenzioni»<sup>18</sup>. Per Clément la natura non è un’entità pura da preservare, ma il frutto di un processo dinamico e mutevole determinato dalla molteplicità degli incontri, dalla diversità degli esseri e nel mescolamento dei flussi che rimodella identità e appartenenze.

Nel progetto del Terzo paesaggio per il tetto della Base sottomarina di Saint-Nazaire (2011) una mescolanza di specie compatibili con il clima e l’assenza di terreno della base, si sovrappone, giustapponendosi, all’ordine indicato dall’architettura in abbandono preesistente. Setti paralleli di cemento armato, resti dell’incompiuta camera di scoppio della base sottomarina, poggiano su uno spesso basamento, copertura della base sottomarina, e configurano la scansione di un ordine geometrico rigoroso che «si lascia attraversare dai lampi della vita»<sup>19</sup>. Il basamento diventa una piattaforma di biodiversità in cui si intrecciano strati minerali, vegetali e animali. «Quello che qui si propone e valorizzare le specie del Terzo paesaggio – una parte delle quali proveniente

18 G. Clément, *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010, p. 143.

19 G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, (2005), Quodlibet, Macerata 2014, p. 61.

dall'Estuario della Loira – disponendole in forma di boschetto (il Bosco dei Pioppi tremuli), di copertura vegetale (il Giardino dei Sedi) o senza disporle in ordine alcuno (il Giardino delle etichette) e lasciandole arrivare grazie al vento e agli uccelli»<sup>20</sup>.

Se il Terzo paesaggio ricerca scarti, lacerti di terra abbandonati come strato ideale per proliferare fuori dai codici della città minerale, Andrés Jaque indaga in che modo far coesistere in un "interno" architettonico forme di vita umane e non umane. Il *Landscape Condenser. Interpretive Center of the Landscape* (2010) di Yecla, è un edificio pubblico multifunzionale immaginato non come un paesaggio, ma come un produttore di paesaggi, ovvero come un condensatore di biomi e ecosistemi differenti. Jaque propone un'idea di architettura post-antropocentrica, che definisce "più che umana"<sup>21</sup>, attraverso cui rendere visibili, in quanti materiali di progetto, le relazioni tra specie e esseri appartenenti a diversi regni.

Progettare con e dentro la catena del vivente significa progettare con i corpi, umani e non umani. Guardando il mondo con gli occhi degli altri viventi non annulliamo i nostri, anzi forse «potremmo dire», con Coccia, «che è sempre osservando il non umano che l'umanità (così come ogni altra specie) ha potuto e potrà comprendere se stessa»<sup>22</sup>. L'architettura può essere intesa come un potentissimo dispositivo capace di ribaltare l'angolatura dello sguardo, di rendere visibili legami invisibili. Come scriveva Foucault, «oggi possiamo pensare soltanto entro il vuoto dell'uomo scomparso. Questo vuoto infatti non costituisce una mancanza; non prescrive una lacuna da colmare. Non è né più né meno che l'apertura d'uno spazio in cui finalmente è di nuovo possibile pensare»<sup>23</sup>.

20 Ivi, p. 76.

21 Cfr. A. Jaque, M. O. Verzier, L. Pietroiusti, (a cura di), *More-than-Human*, Het Nieuwe Instituut, Serpentine Galleries, Manifesta Foundation, Rotterdam 2021.

22 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 127 [t.d.a].

23 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, (1967), Rizzoli, Milano 2018, p. 366.

## Anatomogeografia

L'estensione del dominio della vita proietta la cultura del progetto dentro la rete di intra-azione e inter-azione che intessono la catena del vivente. I corpi, umani e non umani, sono la sostanza con cui essa può dispiegarsi nello spazio, conformandolo, in maniera mai stabile e fissa. Questa prospettiva è possibile solo ponendosi, come si è visto, nell'ottica di un superamento della contrapposizione dialettica soggetto/oggetto, ma anche, quasi come conseguenza, della coppia oppositiva natura/cultura. Per mettere in crisi queste antinomie è appunto necessario, come suggeriscono Dario Gentili e Federica Giardini, indagare «un approccio all'umano – alla civiltà, alla cultura, alla società civile, alle istituzioni pubbliche – che non ne stabilisce lo statuto in contrapposizione a un'alterità cosiddetta "naturale", ma lo individua attraverso la dinamica della *soglia*: una dimensione di costante relazione, contatto e contaminazione»<sup>24</sup>. Il corpo può essere pensato come il luogo in cui questa "dinamica della *soglia*" si materializza. Fare esperienza del corpo vale a dire fare esperienza del limite. «Il termine esistere ha due significati, e due soltanto: si esiste come cosa o si esiste come coscienza. Per contro, l'esperienza del corpo proprio ci rivela un modo di esistenza ambiguo»<sup>25</sup>, scriveva Merleau-Ponty. L'esperienza del corpo fa perdere completamente di senso all'antinomia natura/cultura.

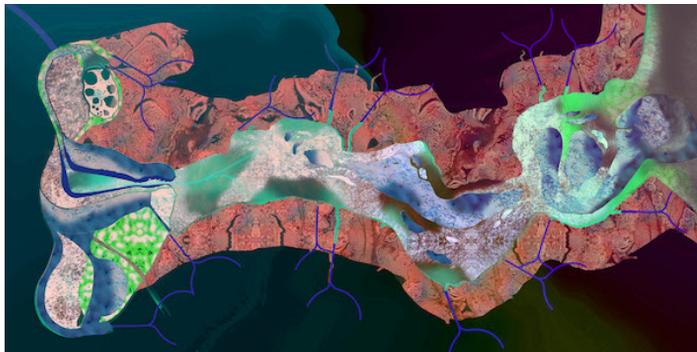
Secondo Emanuele Coccia «qualsiasi paesaggio, qualunque esso sia "naturale" o "artificiale" è solo un archivio a cielo aperto dei nostri corpi passati e futuri»<sup>26</sup>. Pertanto, ciò che chiamiamo «*natura* non designa quel che precede l'attività dello spirito umano, né ciò che si oppone alla cultura», e «il mondo non è l'insieme logico di tutti gli oggetti, né una totalità metafisica di esseri, ma la forza fisica che attraversa tutto ciò che si genera e si trasforma. Non c'è nessuna separazione tra la materia e l'immateriale, la storia e la fisica»<sup>27</sup>. In questa prospettiva la natura non ha nulla di "naturale", ma è il nome che diamo a quell'artefatto cosmico, sempre in

24 D. Gentili, F. Giardini, *Selva e stato di natura: variazioni cinestetiche per il contemporaneo*, in «Vesper», n. 3, 2020, p. 78.

25 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, (1945), il Saggiatore, Milano 1980, p. 270.

26 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 80 [t.d.a].

27 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., pp. 25-26.



P. Vilaplana de Miguel, *XIII Biennale di Shanghai. Bodies of Water*, 2021

modificazione, frutto di un grande laboratorio interspecifico a scala planetaria. La specie umana non può pensare di tirarsi fuori da questo laboratorio, in nome di una presunta superiorità. Come sottolinea Mario Perniola non si può più parlare «dell'uomo che sente il paesaggio, perché egli stesso fa parte di questo. [...] Dell'architettura fanno parte anche i corpi umani, allo stesso titolo delle case, dei boschi e delle montagne. [...] Il fatto che l'uomo va posto all'interno e non all'esterno del paesaggio è un dato che emerge dalla vita quotidiana prima che dall'architettura»<sup>28</sup>.

Alla XIII Biennale di Shanghai, dal titolo *Bodies of Water* (2021), si riflette sulla continuità corpi-ambiente e su come siano proprio le alleanze e gli intrecci tra specie e tra ecosistemi, e quindi tra corpi, a far sì che si possa parlare di ecologia e clima. «Proponiamo di riflettere sulla vita come conseguenza di flussi trans-scalari che superano la divisione tra esseri e ambiente. Come esseri viventi, non abitiamo ambienti, siamo l'ambiente»<sup>29</sup>, afferma l'architetto spagnolo Andrés Jaque, curatore della mostra. Le opere presentate denunciano fortemente la necessità di indagare in profondità le implicazioni di tale continuità.

Emanuele Coccia propone un'immagine molto efficace per cominciare a pensare tale continuità: quella di un grande atlante a cielo aperto popolato da un varietà di forme di vita, in cui non è possibile delineare né figura né sfondo,

28 M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994, pp. 112-113.

29 M. Petroni, *Intervista ad Andrés Jaque*, in «Domus web», 2021 (<https://www.domusweb.it/arte/gallery/2021/06/30/noi-non-abitiamo-ambienti-noi-siamo-ambiente-un-approfondimento-sulla-13esima-biennale-di-shanghai-curata-da-andrs-jaque.html>).

né contenuto né contenitore. Secondo Coccia «tutta la vita è un atlante che si dispiega: non abita un territorio, è nella sua carne la mappa del territorio. Lo spazio non è più il contenitore della vita, ma la vita stessa dispiega diverse forme e diversi mondi da un unico corpo che incarna al suo interno una cartografia differita e diacronica del cosmo. Ogni metamorfosi corrisponde all'obbligo della vita di fare di sé stessa un luogo, uno spazio abitato, un territorio da esplorare e da dispiegare: anatomia e geografia coincidono»<sup>30</sup>. La geografia nella città dei corpi diventa "anatomogeografia".

Geografia equivale a dire descrizione della terra. Franco Farinelli ricorda come «il primo dei due termini greci di cui il vocabolo "geografia" si compone, *Gé*, in latino equivale a *Gaia*, dunque alla Terra che brilla e splende alla luce. L'altro nome, il primo, con cui i greci indicavano la Terra era *Ctòn*, che in italiano sopravvive soltanto nell'aggettivo "ctonico" che significa sotterraneo, cavernoso [...] Tra *Gé* e *Ctòn* vi è un'opposizione sistematica: la prima si riferisce alla Terra come qualcosa di evidente cioè chiaro, superficiale, disposto secondo l'andamento orizzontale; la seconda, all'opposto, implica l'invisibilità cioè l'oscurità, l'interno e non l'esterno, la profondità e la verticalità e non l'orizzontalità. La geografia è la descrizione che corrisponde al primo modo, che è appunto quello della visione speculare. Non si tratta perciò dell'unico modo possibile, e nemmeno del più antico di cui si abbia memoria»<sup>31</sup>.

Nel suo *excursus* genealogico, Farinelli evidenzia come il mito greco dell'uccisione di Dioniso da parte dei Titani, e il suo ritorno in vita perché suo fratello Apollo (dio della misura) ne ricompone il corpo per volere di Zeus, narra la nascita della geografia che per millenni ha assimilato la terra ad una mappa bidimensionale: «la natura è la vita, è Dioniso prima dell'assalto dei Titani, così come la mappa è il suo corpo ricomposto da Apollo»<sup>32</sup>. Secondo Farinelli bisogna uscire dalla dimensione cartesiana che ha ridotto il carattere processuale della realtà a schema grafico inerte, appiattendolo il mondo della vita su una superficie continua, omogenea e isotropa. Bisogna «tornare a scoprire il carattere labirintico non della superficie terrestre ma del nostro

30 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 45 [t.d.a].

31 F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 9.

32 Ivi, p. 67.

pianeta, di quel che sta sopra e di quel che sta sotto, di Gé e insieme di Ctòn: che, se anche da troppo tempo l'abbiamo dimenticato, sono un'unica cosa»<sup>33</sup>.

L'anatomogeografia aspira a mettersi sulle tracce di Ctòn. Non ricerca ordini, relazioni tra segni e significati, non imita i processi naturali, non avrebbe senso imitare una cosa di cui facciamo parte. Aspira a riconoscere le relazioni tra la vita e il suo dispiegarsi attraverso forme. Riconosce che non c'è più nulla da raccontare, più nulla da "significare", è veramente la fine di ogni narrazione: c'è solo da fare spazio alla vita.

*The Flood* (2005) è uno studio coordinato da Michel Desvigne, condotto sull'area delta del Biesbosch nei Paesi Bassi. Il territorio, un polder agricolo arginato da dighe, risulta sempre più frequentemente interessato da fenomeni di allagamento. I segni che caratterizzano questo paesaggio agricolo sono intesi come l'esito visibile di un processo che interessa gli strati di un suolo "cavernoso". Quest'ultimo infatti non è tradotto in "superficie", ma inteso come tessuto vivente, un corpo vivo composto da una moltitudine di corpi. Per tali ragioni potremmo considerarlo come esempio di un possibile approccio "anatomogeografico". «È avvenuta», evidenzia Desvigne, «un'affascinante inversione del territorio: mentre i terreni agricoli, drenati continuamente per la coltivazione, sono sprofondati a un livello man mano inferiore, gli alvei sabbiosi dei canali sono rimasti al loro livello originario, emergendo come creste del paesaggio sprofondato»<sup>34</sup>. Si è determinato una sorta di calco geografico in negativo dove i solchi del fiume sono diventati alti crinali. Attraverso un lavoro di asportazione e aggiunte, il materiale di scavo viene utilizzato per esasperare il fenomeno di inversione. «Il progetto propone di completare questa inversione inondando le aree più basse e innalzando gli argini delle parte emerse, che sarebbero rese a loro volta coltivabili o edificabili»<sup>35</sup>. Queste insenature rialziate, infatti, "ricevono" pezzi di città attraverso un tessuto di piattaforme, su cui sarà possibile circolare e vivere. Questo progetto riflette sull'idea di architettura come natura intermedia<sup>36</sup>. Un'idea di architettura

33 Ivi, p. 166.

34 M. Desvigne, *Inverted Landscape*, in «Lotus», n. 155, 2014, p. 17.

35 Ivi, p. 16.

36 Cfr. M. Desvigne, *Intermediate Natures. The Landscapes of Michel Desvigne*, Birkhäuser, Basilea 2008.

M. Desvigne, *The Flood*, 2005



«alla scala del sito, alla scala geografica. [...] Queste nature intermedie sono l'architettura, l'architettura ruvida e temporanea in fase di sviluppo. [...] Penso che sia importante resistere ai luoghi comuni, giocare con la moltitudine, con le successioni. Non esiste un'immagine "bella", né dovrebbe esserci, se non per caso. [...] L'esposizione delle tracce non è sufficiente. Accontentarsi di questo sarebbe come fare un lavoro di restauro. Ma ordinare queste tracce, invertirle o distorcerle, ecco l'innovazione. Mi piacciono i pioppeti, i frutteti, i boschi piantati artificialmente. Mi piace percepire questi spazi il cui ordine convenzionale viene dimenticato in modo che siano solo densità, variazioni sulla densità. Né pieni né vuoti, questi spazi quadrati sono una sorta di setacci, in cui paradossalmente si muove la vita: trappole per una natura intermedia»<sup>37</sup>.

L'anatomogeografia non traccia singolarità (punti, linee, superfici) su un piano-sfondo, poi messe in relazione attraverso un sistema di riferimento. Studia con sguardo anatomico le tracce delle forme di vita, le quali preesistono a qualsiasi riferimento spaziale. Lavora in sezioni, con la stratigrafia del suolo, inteso anch'esso come tessuto vivente. Esplora i concatenamenti del mondo della vita. Il concatenamento, concetto sviluppato da Deleuze e Guattari, non è la risultante della somma di due elementi che sono distinti

37 M. Desvigne, *Intermediate Natures*, 2010, testo pubblicato sul sito ufficiale dello studio "MDP Michel Desvigne Paysagiste" (<http://micheldesvignepaysagiste.com/en/intermediate-natures-0>).

l'uno dall'altro posti in precedenza e poi legati dal concatenamento. Quest'ultimo deve essere letto a partire dal suo farsi, cioè dalla relazione che si instaura tra elementi eterogenei, che però non preesistono al concatenamento stesso. Ciò che conta nell'osservare il concatenamento è il modo in cui essi entrano in rapporto e quindi la linea nel suo essere tracciata e nel suo mettere in comunicazione qualcosa che prende forma nel farsi del concatenamento stesso e non prima. Quest'ultimo infatti, scrivono i due filosofi in *Mille piani*, «non comporta né infrastruttura e sovrastruttura né struttura profonda e struttura di superficie, ma appiattisce tutto queste dimensioni su uno stesso piano di consistenza dove giocano le presupposizioni reciproche e i mutui inserimenti»<sup>38</sup>. Come sottolinea Paolo Godani, «costruire un concatenamento significa, nello stesso tempo e nello stesso gesto, costruire il piano di composizione o di univocità di una molteplicità. [...] Il concetto di concatenamento è, in tal senso, l'operatore che costituisce la molteplicità»<sup>39</sup>. Perciò ogni singolarità sarà sempre il risultato provvisorio di un concatenamento e il nodo virtuale di un concatenamento a venire.

Il concatenamento è il più potente dispositivo di questa forma di "corporeismo topologico" che è l'anatomogeografia. Secondo Orsola Rignani, due testi molto importanti di Michel Serres, come *Les Cinq Sens* e *Variations sur le Corps*<sup>40</sup>, sono accomunati dalla ricerca di una forma di «corporeismo topologo, che va di singolarità in singolarità, che ha il senso dei bordi: il corpo-miscela si piega e si dispiega e si estende come un paesaggio»<sup>41</sup>. Quella di Serres è un'idea di corporeità metamorfica che accomuna tutti i viventi, e che, ancora una volta, mette in crisi la nozione di ambiente. Scrive Serres: «non mi piace definire "ambiente" il luogo dove vive il mio corpo, preferisco dire che le cose si confondono e che io non faccio eccezione, mi mescolo con il mondo che si mescola con me»<sup>42</sup>. Nel ricercare una continuità, una quasi-identità tra segni e vita, l'anatomogeografia

38 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 147.

39 P. Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, p. 164.

40 Cfr. M. Serres, *Les cinq sens*, Éditions Grasset, Parigi 1985; Cfr. Id., *Variations sur le corps*, Le Pommier, Parigi 1999.

41 O. Rignani, *Pagine di paesaggi. Su Michel Serres "paesaggista"*, Mattioli, Fidenza, p. 22.

42 M. Serres, *Les cinq sens*, cit., p. 82 [t.d.a].

può allora essere pensata come una forma di espressione di questa mescolanza tra corpi e mondo.

### *Assemblaggi interspecifici*

Secondo Emanuele Coccia la genetica può essere pensata come «una tettonica planetaria della vita», in quanto possiamo pensare il «nostro corpo [come] una porzione limitata e infinita della storia della Terra, della storia del pianeta, del suo suolo, della sua materia»<sup>43</sup>.

Numerose ricerche in ambito biologico hanno dimostrato come il concetto di “individuo” sia un concetto totalmente infondato da un punto di vista epigenetico, e bisognerebbe sostituirlo con quello di “con-dividuo”. Carlo Sini e Carlo Alberto Redi riflettono, usando la formula del dialogo, sulle implicazioni filosofiche, scientifiche ed epistemologiche, di tale dimensione “condividuale” aperta dalla biologia. «Il corpo individuale [...] va inteso nella sua relazione ecologica, cioè in base ad una relazione nel tempo e nello spazio di un soggetto la cui individualità è fluida nel tempo del suo manifestarsi sul pianeta [...]. Gli individui sono in realtà insieme eterogenei di organismi organizzati in base a relazioni di simbiosi. [...] Il cosiddetto individuo umano è composto da una molteplicità di organismi appartenenti alle specie e ai gruppi più diversi e per di più anche, in vari casi, lontani in termini evolutivi. Anche questo, mi pare, è molto importante: l'individuo non è solo una molteplicità, ma anche una molteplicità eterogenea nel tempo e nello spazio»<sup>44</sup>.

Queste scoperte in campo biologico stanno mettendo in crisi anche tutti quei modelli basati sui sistemi autopoietici e auto-organizzati, pensati come unità autonome e indipendenti, e che tendono al controllo centralizzato, all'omeostasi e alla prevedibilità. La biologa statunitense Lynn Margulis ha introdotto il termine “Simpoiesi”<sup>45</sup> per indicare che tutti i fenomeni e gli organismi, a qualsiasi scala, sono in realtà in una relazione di co-evoluzione, e gli individui non possono

43 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., pp. 17-93 [t.d.a].

44 C. Sini, C. A. Redi, *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può darsi umano?*, Jaca Book, Milano 2018, p. 18-19-20.

45 L. Margulis, *Symbiotic Planet. A new look at evolution*, Basic Books, New York 1999; L. Margulis, D. Sagan, *Microcosmos. Four billion years of evolution from our microbial ancestors*, University of California Press, Berkeley 1997.

dirsi individui, semplicemente perché non precedono questa relazione, ma si formano attraverso di essa. Donna Haraway, nel ricercare forme di pensiero che possano dirsi “simpoietiche”, riprende e sviluppa proprio un concetto introdotto dalla Margulis: quello di “olobionte”. «Come Margulis, uso la parola olobionte per indicare gli assemblaggi simbiotici, su qualsiasi scala spaziale o temporale, che assomigliano più a nodi di relazioni intra-attive diversificate all’interno di sistemi dinamici complessi piuttosto che a entità di una biologia composta da unità preesistenti legate tra loro (geni, cellule, organismi, ecc.), in interazioni che si possono concepire solo in forma di competizione o di cooperazione. Come quello di Margulis, il mio olobionte non designa l’ospite + i simbionti, perché tutti gli attori coinvolti sono simbionti l’uno per l’altro, attraverso diversi tipi di relazionalità e con diversi gradi di apertura all’attaccamento e all’assemblaggio reciproco»<sup>46</sup>.

Il fatto che qualsiasi essere vivente è al contempo soggetto e oggetto di un assemblaggio ecologico ci consente anche di comprendere che in natura non c’è nulla di veramente “naturale”, ma tutto è frutto di questo “artificioso” assemblaggio in cui tutto è, in un certo senso, il “costrutto” di una contaminazione. Secondo Felice Cimatti, «la posta in gioco è proprio quelli di liberarsi dall’idea di natura come un sistema in equilibrio che si autoregola»<sup>47</sup>. La natura, al contrario, è virale nel senso che è «puro e inarrestabile movimento/contatto da un corpo all’altro, da una specie all’altra, da un ecosistema all’altro»<sup>48</sup>. Se in passato la natura è entrata all’interno delle dinamiche urbane come uno sfondo pittoresco, oppure come un dispositivo terapeutico, oggi forse potremmo cominciare a pensarla come un grande laboratorio per sperimentare assemblaggi interspecifici. Le città minerali e monospecifiche infatti «alimentano l’illusione dell’autonomia del corpo umano»<sup>49</sup>. Che appunto è solo un’illusione perché si è visto come esso sia in realtà biologicamente il risultato di una relazione interspecifica di tipo simpoietica.

All’interno della XVII Biennale Internazionale di Architettura di Venezia, negli spazi dell’Arsenale viene allestita la mostra *Among diverse beings*. Ci si chiede: «in che modo l’ar-

46 D. Haraway, *Chthulucene*, cit., p. 74.

47 F. Cimatti, *Il postanimale. La natura dopo l’Antropocene*, DeriveApprodi, Roma 2021, p. 67.

48 Ivi, pp. 19-20.

49 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 113 [t.d.a].

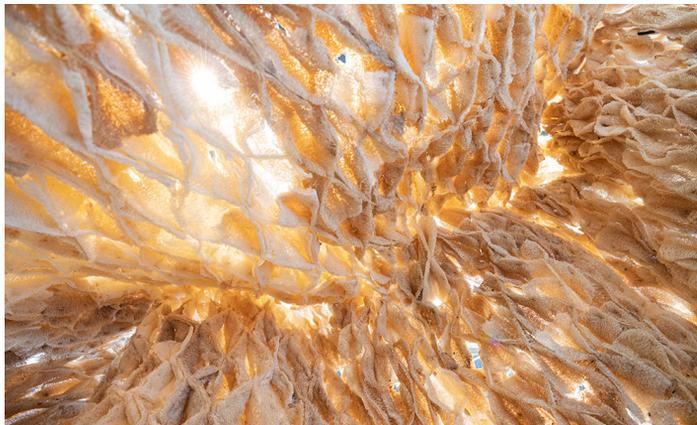
Studio Ossidiana,  
*Variations on a  
 Bird Cage*, 2021



chitettura ci riconosce, ci rappresenta e ci aiuta a convivere con gli altri esseri? [...] I nostri corpi sono ecologie. Appartengono anche a diversi ecosistemi in cui non siamo soli»<sup>50</sup>. Lo *Studio Ossidiana* presenta un ricerca che indaga nuove forme di contratto spaziale tra esseri umani e non umani. *Variations on a Bird Cage* riarticola l'architipo della gabbia a partire dalla sua capacità di essere incubatrice di relazioni tra specie piuttosto che un recinto che traccia i confini di uno spazio. «Combinando ricerca storica e nuove tipologie architettoniche, prototipi e nuovi materiali, l'istallazione spazializza le relazioni tra corpi/specie attraverso una serie di oggetti intermedi, traducendo le azioni di ritirarsi, avanzare, abbandonare, trasformare, addomesticare, nutrire e giocare in un oggetto-spazio performativo»<sup>51</sup>. Lavorando invece ad una scala micro, lo studio *The Living* indaga l'alleanza con dei viventi invisibili all'occhio umano: i microbi. Sono presenti in migliaia nel nostro corpo e recenti studi dimostrano quanto la ricchezza dei microbiomi sia importante per la nostra fisiologia. Il progetto *Alive: A New Spatial Contract for Multispecies Architecture* «indaga un'architettura in grado di favorire diverse comunità microbiotiche attraverso la calibrazione di grana, luce e flusso d'aria; immagina una nuova direzione per gli "edifici probiotici" e l'architettura multispecie. Come prototipo per l'"architettura vivente" del XXI secolo, presenta una stanza realizzata con un materiale strutturato, poroso e organico che fornisce abbondante superficie

50 AA. VV., *How will we live together ?*, catalogo della XVII Biennale di Architettura, cit., p. 59.

51 Ivi, p. 63.



The Living, Alive:  
A New Spatial  
Contract for  
Multispecies  
Architecture, 2020

e molti microbiomi diversi per altrettanti tipi di microbi. Questa architettura include macro-spazi per gli esseri umani e microspazi per i microbi, nonché interfacce materiali per gli scambi tra le diverse specie»<sup>52</sup>.

Entrambe le sperimentazioni sono tese a ricercare nuove forme di coabitazione e contratti sociali, in cui gli attori protagonisti di questi ultimi appartengono a differenti specie. La materia viene plasmata per fare spazio a mondi multispecie. Nel libro *The Mushroom at the End of the World* l'antropologa Anna Lowenhaupt Tsing assume il "punto di vista" di un fungo per affermare che «il creare mondi non è limitato ai soli umani. [...] Gli esseri umani, i pini e i funghi costruiscono arrangiamenti vitali simultaneamente per sé stessi e per gli altri: mondi multispecie»<sup>53</sup>. Questi "arrangiamenti vitali" per mondi multispecie dovrebbero aiutarci a liberarci dalle nostre barriere erette dall'idea di esistenza come esperienza individuale e autistica e riconoscere gli intrecci con tutte le entità viventi e non. Sempre alla Biennale di Venezia, un collettivo guidato dallo studio *Studio Other Spaces*, co-fondato dall'artista Olafur Eliasson, risponde alla domanda del curatore Hashim Sarkis "How will we live together?" con il progetto *Future Assembly*. Il gruppo eterogeneo di designer e architetti immagina un'assemblea multilaterale del futuro. «Questo futuro, crediamo, deve diventare più inclusivo ed estendersi a tutti gli abitanti del nostro pia-

52 Ivi, p. 71.

53 A. Tsing, *The mushroom at the end of the world*, cit, p. 22 [t.d.a].

Studio Other  
Spaces, *Future  
Assembly*, 2020



neta e oltre, deve essere “più che umano”. La *Future Assembly* che immaginiamo consiste, quindi, non solo di esseri umani ma anche di animali e piante, le effimere tracce e voci di molteplici specie, e dell’aria, dell’acqua, degli alberi, del suolo»<sup>54</sup>.

Un dispositivo concettuale attraverso cui rendere operative simili collaborazioni multi-agente è quello dell’assemblaggio. Secondo Bruno Latour una collettività può definirsi tale solo se è possibile tracciare una rete di operazioni di ri-assemblaggio continuo degli attori che modellano una provvisoria formazione socio-spaziale. Per Latour infatti la sociologia dovrebbe diventare «associologia», ovvero «tracciamento delle associazioni», non limitando «in anticipo i tipi di esseri che popolano il mondo sociale. [...] A prima vista, questa definizione sembra assurda poiché rischia di diluire la sociologia per indicare qualsiasi tipo di aggregato dai legami chimici ai legami legali, dalle forze atomiche agli enti, dalle assemblee fisiologiche a quelle politiche. Ma questo è precisamente il punto che questo ramo alternativo della teo-

54 AA. VV., *How will we live together ?*, catalogo della XVII Biennale di Architettura, cit., p. 333.

ria sociale vuole fare, poiché tutti quegli elementi eterogenei potrebbero essere assemblati di nuovo in un dato stato di cose»<sup>55</sup>. Gli assemblaggi di Latour sono antigerarchici, sono posti sul medesimo piano oggetti, enti umani e non umani e lo spazio è il risultato della rete di relazioni che questi diversi attori sono capaci di costruire. «È importante tornare ad essere sensibili a tipi molto strani di assemblaggi. Quando credevamo di essere moderni, potevamo accontentarci delle assemblee della società e della natura. Ma oggi dobbiamo riesaminare ciò di cui siamo fatti e ampliare il repertorio dei legami e il numero delle associazioni ben oltre il repertorio proposto dalle spiegazioni sociali»<sup>56</sup>.

L'assemblaggio è una coabitazione provvisoria di forza, si radica nei conflitti e nelle dinamiche che costituiscono lo spazio del loro svolgimento. Il loro potenziale sta nel tenere insieme, senza *archè* e senza *telos*, una costellazione di corpi, oggetti, forme, espressioni, atmosfere. Il principio non è quello della composizione, ma della contaminazione e del *clinamen*<sup>57</sup>. La purezza non è contemplata.

In questo modo gli assemblaggi interspecifici aprono ad una sorta di fenomeno post-urbano in cui proprio gli spazi d'ordine delle nostre città minerali e monospecifiche potrebbero configurare la scena per il ritorno del grande Altro, del rimosso, di quello che abbiamo espulso oltre i recinti che perimetravano la città, artefatto umano per eccellenza. Nella città dei corpi la foresta<sup>58</sup>, dal latino *foris*, "al di fuori", e la campagna<sup>59</sup>, ambiente dell'agro-zootecnica, ma al con-

55 B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, New York 2005, pp. 16-20 [t.d.a].

56 Ivi, p. 259.

57 Il *clinamen* è un concetto che compare nel *De rerum natura* di Lucrezio. Riferendosi alla fisica atomica esso descrive la formazione dei corpi in base alla collisione degli atomi causata da una loro leggera deviazione lungo la traiettoria. Il concetto viene ripreso e sviluppato più recentemente da Michel Serres: «il *clinamen* è la più piccola condizione concepibile nella formazione prima di una turbolenza. [...] L'angolo minimo di formazione di un turbine, che appare aleatoriamente in un flusso laminare». M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Palermo 1980, pp. 14-15.

58 SYLVA. *Ripensare la «selva». Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità* è il titolo della ricerca nazionale Prin (call 2017) che vede collaborare unità di dell'Università Roma Tre (coordinamento), Università luav di Venezia, Università di Genova e Università di Padova.

59 Su nuove forme di interazione tra architettura e agricoltura si segnala la ricerca *Agronica*, sperimentazione progettuale coordinata da Andrea Branzi: A. Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006. Sui processi contemporanei di trasformazione degli

tempo arcaico laboratorio interspecifico, chiedono di entrare a far parte della nostra vita comune<sup>60</sup>. Una vita comune fondata su una nuova idea di artificio, e quindi anche su una nuova idea di natura, in cui tutti i corpi viventi co-partecipano alla manipolazione dello spazio attraverso forme sempre rinnovate di assemblaggi interspecifici. Una vita comune, forse, da non ricercare nell'attraversamento di presunti territori post-umani, ma tentando di installarsi e stazionare in quella densa e instabile zona di indiscernibilità tra umano e non umano, chiedendosi «sempre come rimanere un po', e solo un po', te stesso, come non perderti dentro»<sup>61</sup>.

spazi agricoli e sulla mutazione dei rapporti di questi ultimi con le dinamiche urbane, Cfr. AMO, R. Koolhaas, *Countryside, A Report*, Taschen, Colonia 2020.

60 Cfr. E. Coccia, *La natura comune. Oltre la città e la foresta*, in «Vesper», n. 3, 2020.

61 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 65 [t.d.a].



II.

**Esosomatologie**



## 2. Esosomatologie

«L'io è sempre mondano, vive fuori dal nostro corpo.  
Non riusciamo a dire io senza appoggiarci al mondo»

(E. Coccia, 2021)

Quasi prefigurando una forma di eterotopia ad una scala indeterminata, la città dei corpi si è installata, come un nuovo strato geologico, negli spazi reali della città minerale tradizionale attraverso un doppio movimento<sup>1</sup>. Il primo segue il principio della disattivazione, rendendo inoperosi alcuni dispositivi costruiti sulla base di contrapposizioni dialettiche come natura/cultura, organico/inorganico, umano/non umano. Il secondo movimento invece, rintracciando una serie di linee di tensione dentro modi e materiali sparsi nell'universo vasto del progetto contemporaneo, esplora nuovi codici di assemblaggio.

Nella città dei corpi l'architettura è sempre "altrove", perché non esiste in sé, non ha uno statuto autonomo, ma trova le sue ragioni a partire da quelle dei corpi, a partire dall'incontro-scontro, dal contatto e della contaminazione tra i corpi. Quest'ultimo punto segna un passaggio determinante: si "parte" dai corpi e non si "arriva" ai corpi, ovvero attraverso un movimento opposto a quello che, alla prova dei fatti, si tende a mettere in atto nella prassi progettuale. Vale a dire mettersi nella prospettiva di pensiero che non è lo spazio a "involucrare" i corpi, ma sono i corpi che "fanno" spazio, che sono all'origine di qualsiasi spazializzazione, reale o utopica. Essi vengono dunque assunti come «canale di transito tra lo spazio e il progetto: il tramite con il quale il progetto manipola lo spazio»<sup>2</sup>.

*Le immersioni, i supporti mobili e gli assemblaggi interspecifici* sono tre potenziali linee strategiche tratteggiate

1 «In generale l'eterotopia ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero essere incompatibili». M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, A. Moscati (a cura di), Cronopio, Napoli 2020, p. 18. Sul concetto di eterotopia si rimanda anche a: M. Foucault, *Spazi altri. I Luoghi delle eterotopie*, S. Vaccaro (a cura di), Mimesis, Milano 2011.

2 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 13.

a partire da tale ipotesi. Appare necessario però configurare una dimensione concettuale e dei dispositivi che siano strumenti operativi ed interpretativi per il progetto, capaci di rendere attive tali linee strategiche, dentro le condizioni delineate nella città dei corpi. Dei dispositivi in cui la vita non può essere scissa dalle sue forme. La ricerca di questi dispositivi parte da un riposizionamento del punto di vista e dalla decostruzione degli strumenti con cui abitualmente osserviamo i fenomeni e le relazioni tra essi.

Maria Teresa Catena, al termine di un suo denso saggio in cui passa in rassegna le principali epistemologie del corpo nella cultura occidentale, propone di porre al centro dei diversi saperi «una *somatologia* – discorso sui corpi, corpo dell'uomo compreso – nella convinzione che sia il *soma*, quale luogo aperto e mobile di sedimentazione dei paradigmi, ciò che li caratterizza. Tale *somatologia* avrebbe come primo compito quello di smascherare tutto quanto non tenga in debito conto quanto si dà come essere incarnato, decentrato e in continuo divenire nella sua diversità espressiva. [...] non c'è sapere o scienza laddove non sia lasciato spazio alla libertà di comprendere con consapevolezza tanto *cosa s'iscrive* quanto *come "diventare corpi"*»<sup>3</sup>. Quel che qui si propone, in continuità con questa possibilità, è di porre al centro della cultura del progetto una *esosomatologia*. Una dimensione archeologica della tecnica in cui si tenta di porre in relazione di coappartenenze e coevoluzione il vivente e le sue esteriorizzazioni. Questa protensione al di là di sé stessi è sintetizzata dall'idea, avanzata dagli antropologici, di strumento esosomatico, ovvero, letteralmente, ciò che è fuori dal corpo: ciò che ne è fuori, ma allo stesso tempo ad esso legato a doppio filo.

L'esosomatologia infatti traccia un percorso a ritroso che improvvisamente ripiega su sé stesso per divenire possibile freccia orientata verso il futuro. Essa può essere sostanzialmente intesa come un discorso incentrato sullo "scarto" tra l'uomo e i suoi prodotti. Discorso che cerca di dispiegare la relazione archeologica, quasi arcaica, che lega il vivente umano ai suoi artefatti e che intende l'antropogenesi come sinonimo di antro-tecnogenesi. Occorre prima di tutto capire il senso profondo di questa relazione archeologica, per poi scovare l'infondatezza della scissione

3 M. T. Catena, *Breve storia del corpo*, cit., p. 182.

tra natura e cultura e tra soggetto e oggetto. È come se la riflessione, per dirla con Merleau-Ponty, riuscisse a cogliere «il suo senso pieno solo se menziona il contenuto irriflesso che presuppone, di cui beneficia, e che per essa costituisce come un passato originario, un passato con non è mai stato presente»<sup>4</sup>. Grazie a questo passato si tenterà di guardare a *materia e spazio come protensione*, alla natura e ai limiti del concetto di *protesi* in architettura e alla possibilità di *scrivere il corpo vivente in azione*.

4 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 322.

“The human hand is human  
because of what it makes, not  
of what it is.”  
—André Leroi-Gourhan



*Homo naledi* hands with features of both  
climbing trees and tool manipulation

## 2.1. Materia e spazio come protensione

*Homo naledi hands*, in B. Colomina, M. Wigley, *are we in human? Notes on an Archaeology of Design*, Lars Müller Publishers, 2016

Prima di capire se e in che modo è possibile parlare di scritture modali e di protesi in architettura, appare necessario capire le ripercussioni che il discorso esosomatologico può avere sui concetti di materia, spazio e, dunque, sull'idea che abbiamo di oggetto e artefatto.

Si vedrà infatti adesso come il corpo, inteso al di qua di qualsiasi scissione dialettica, inteso come pure e irriflesso essere in azione, come sostanza attraverso cui la vita dispiega le sue forme, ci consenta di ri-perimetrare il territorio dell'architettura all'interno di una generale storia della *téchne*, quest'ultima intesa come forma-di-vita, ovvero in una inscindibilità tra la vita e le sue forme artefattuali.

Bernard Stiegler ha tentato di mettere in evidenza come la spazializzazione dell'esperienza corporea avvenga attraverso una dinamica doppia e simultanea di protensione e ritenzione: «l'uomo si inventa nella tecnica inventando lo strumento – "esteriorizzandosi" tecno-logicamente. Ora, l'uomo è qui l'"interno": non esiste esteriorizzazione che non designi movimento dall'interno verso l'esterno. Tuttavia l'interno è inventato in questo movimento: non può perciò precederlo. Interno ed esterno si costituiscono di conseguenza attraverso un movimento che inventa, al tempo stesso, l'uno e l'altro: un movimento in cui si inventano l'uno nell'altro»<sup>1</sup>. Un'ipotesi potrebbe essere quella di mettere questo movimento al centro del progetto.

Se vita è ciò che esce da sé per riflettersi sempre altrove, allora l'architettura non è la casa di un "io" o dell'"essere", ma la sua "protensione" all'esterno: materia e spazio dispiegano questa protensione. È nella dinamica di questo dispiegamento, visibile chiaramente nel momento dell'*an-*

<sup>1</sup> B. Stiegler, *La technique et le temps, 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, Parigi 1994, p. 152 [t.d.a].

*tropo-tecnogenesi*, che le forme possono essere osservate come *forme-di-vita*.

Si tenterà di dimostrare che se materia e spazio vengono pensati in questa veste "protensionale" allora sarà possibile inscrivere la produzione architettonica all'interno di un'ambigua categoria formale e artefattuale che Bruno Latour ha definito *quasi-oggetti*. Attraverso di essi si tenterà di evidenziare come in realtà nessuna forma di cultura può essere pensata come immersa «in un mondo di segni o di simboli arbitrariamente imposti a una natura esterna nota a noi soli. Nessuna (e soprattutto la nostra) vive in un mondo di cose»<sup>2</sup>.

### *Forme-di-vita*

Giorgio Agamben utilizza il concetto di *forma-di-vita* come un "solvente" per tentare di neutralizzare l'antinomia *zoè/bios*, alla base della "macchina antropologica". L'evento fondamentale che ha contraddistinto la storia di quest'ultima è lo sviluppo del linguaggio, dispositivo orientato, per sua natura costitutiva, a scindere la vita dal suo dispiegarsi e quindi dalle sue forme. «Col termine *forma-di-vita*, intendiamo invece una vita che non può essere mai separata dalle sue forme», una vita «in cui i singoli modi, atti e processi del vivere non sono mai semplicemente *fatti*, ma sempre e innanzitutto *possibilità* di vita, sempre è innanzitutto *potenza*»<sup>3</sup>. La potenza quindi non può essere scissa dall'atto, dai suoi modi, e l'essere, per Agamben, appare non tanto come un "soggetto" che preesiste al vivere, ma, piuttosto, come il risultato, sempre provvisorio, delle incessanti modificazioni del flusso vitale. La vita non è che la sua forma, ma questa forma si genera vivendo. Pertanto «non soltanto alla forma non compete alcuna superiorità né gerarchica né genetica, poiché essa non è più ciò che dà e definisce l'essere, ma al contrario, la forma è generata e prodotta nell'atto stesso di essere – cioè vivere»<sup>4</sup>. In questo modo se i termini della coppia *zoè/bios* si contraggono a collassare l'uno sull'altro, un destino analogo sembra seguire la coppia soggetto/og-

2 B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit., 139.

3 G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 264.

4 Ivi, p. 283.

getto. Non è possibile individuare una categoria logica di "oggetti", con le loro leggi intrinseche, e una categoria logica dei soggetti, che governando quelle leggi sovrintendono gli oggetti. Si potrebbe invece forse parlare di categorie ibride, che Latour definisce "nonmoderne", come quelle di "quasi-oggetti" e "quasi-soggetti"<sup>5</sup>. Pensare a dei dispositivi progettuali come forme-di-vita, rendendo plurale l'espressione di Agamben, significa orientarsi verso dei "quasi-oggetti" non autonomi, poiché le loro forme non possono essere scisse dalla vita, quest'ultima intesa nei suoi modi, nei suoi atti e nella sua potenza.

Porre la questione in questi termini sembra quasi immediatamente indurre una riflessione che coinvolge l'idea di artificio in senso ampio, arrivando a coinvolgere quello che si intende quando si pronuncia la parola tecnica. Non è un caso forse come lo stesso Agamben riprenda il tema della forma-di-vita, attraverso una differente angolatura, in uno suo recente saggio. Partendo da un dato semplicemente linguistico, ovvero che la parola *ars* è la traduzione del greco *techne*, egli mette in evidenza come una delle principali, se non la principale, caratteristica del vivente umano sia espellere «le tecniche vitali al di fuori del proprio corpo, affidandole a una tradizione esosomatica e storica, che negli altri viventi è presente soltanto in misura ridotta»<sup>6</sup>. Esosomatico significa infatti letteralmente "fuori dal corpo". Come si è tentato di mettere in evidenza nel capitolo precedente, ogni forma di vita è tecnica perché ogni specie, in misure e modalità diverse, modifica e "manipola" materia e spazio. Il vivente umano, sottolinea Agamben, ha però creato un «vero e proprio patrimonio esosomatico che si affianca alle capacità endosomatiche dell'organismo. Di qui la legittimità di quella concezione della tecnica come proiezione esterna delle funzioni organiche del corpo umano. [...] Si capisce allora perché non sia facile definire la tecnica: essa è a tal punto parte integrante della vita umana, delle prassi vitali di quel vivente artista che è l'uomo, che pensare la tecnica è altrettanto problematico che pensare la vita. Ne consegue che anche pensare la vita è impossibile senza pensare la tecnica: l'antropogenesi e la tecnogenesi sembrano coincidere e definire l'una senza l'altra sembra impossibile. In que-

5 Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit.

6 G. Agamben, *Sulla tecnica e l'arte*, cit.

sta prospettiva quel che ho cercato di pensare come “nuda vita”, cioè come una vita che viene separata dalla sua forma, diventa forse più chiaro se lo si pensa come una vita separata non soltanto dalla sua forma, ma anche dalla sua tecnica, da una tecnica definita come “arte della vita”. [...] Occorre pensare vita e tecnica (arte), insieme, nella loro coappartenenza, come uso di sé e *ethos*»<sup>7</sup>. La tecnica ha smesso di essere *techne* (arte della vita), quando si è incrinata questa coappartenenza “originaria”.

Secondo Agamben ciò è accaduto a causa dell’acuirsi esponenziale di quello che Günther Anders ha chiamato “dislivello prometeico”<sup>8</sup>, cioè di uno scarto crescente tra l’uomo i suoi prodotti e quindi tra natura e cultura. Ciò si è verificato a causa dall’autonomizzarsi dell’esosomatico (strumento) dall’endosomatico (corpo) e «quelli che erano all’inizio soltanto un prolungamento di una funzione corporea [...] si distaccano dal corpo e acquistano un’esistenza autonoma. [...] Quel che avviene è che un certo oggetto cessa di essere uno strumento per un fine ad esso immanente e si trasforma in una funzione in sé autonoma. La strumentalità cede il posto alla funzionalità» e quindi «non si usa uno strumento ma si mette in opera la sua funzione»<sup>9</sup>.

Per Agamben è necessario collocarsi dentro questo scarto fra il corpo e la relazione con i suoi strumenti. Per farlo sarà necessario «regredire archeologicamente al momento dell’antropo-tecnogenesi, mantenendo ogni volta la tecnica in un rapporto politico e poetico col corpo che la produce»<sup>10</sup>.

La tecnica infatti ritorna *téchne* quando è forma-di-vita, ovvero condizione di possibilità e espressione della vita in atto e della sua potenza. Da questa prospettiva, tecnica non esprime l’insieme delle regole logiche che governano gli oggetti tecnici (tecnologia), ma le interazioni tra i corpi viventi e i modi con cui questi si protendono al di là di sé stessi, verso il mondo, manipolando le sue forme per abitarlo. La pro-tensione non è una meccanica proiezione, non definisce una corrispondenza biunivoca, ma genera tra vi-

7 *Ibidem*.

8 Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato vol. 1. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, (1956), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

9 G. Agamben, *Sulla tecnica e l'arte*, cit.

10 *Ibidem*.

venti e mondo una campo tensionale in cui le azioni dei primi modificano il secondo e viceversa, dentro una generale dinamica di compenetrazione reciproca. In questa ritrovata ampiezza semantica del termine tecnica, l'architettura occupa evidentemente un posto privilegiato. Secondo Michel Foucault se si collocasse «l'architettura nel contesto della storia generale della *téchne*, nel senso più ampio del termine, si otterrebbe un concetto guida più interessante dell'opposizione tra scienze esatte e scienza inesatte»<sup>11</sup>. L'architettura come *téchne*, agendo nel solco aperto della dinamica pro-tensionale che i viventi instaurano con il mondo, potrebbe mutare le sue modalità di azione nello spazio, assumendo come principale obiettivo quello di decodificare le epistemologie dei corpi e i dispositivi architettonici sedimentati nelle pratiche che, su quegli stessi corpi, vengono messe in atto. Questa relazione tra dispositivi e corpi iscrive l'architettura all'interno di un generale processo di esosomatizzazione e quindi nel contesto della storia generale della *téchne*, come suggeriva Foucault.

Beatriz Colomina e Mark Wigley in un saggio che accompagna la Biennale di Design di Istanbul del 2016, osservano come il design, termine inteso in senso ampio e generale come progetto, sia in realtà un nostro riflesso, come uno spettro di quello che siamo o crediamo di essere. «La storia del design è dunque la storia dell'evoluzione del concetto di umano. Parlare di design è parlare dello statuto della nostra specie. [...] L'archeologia è sempre stata un'archeologia del design»<sup>12</sup>. L'azione progettuale non è altro che una spinta pro-tensionale, che induce tutti i viventi ad uscire da sé per provare a dare forma al mondo, e quindi per certi versi coincidere con esso. La materia e lo spazio che plasmiamo sono il risultato di questa pro-tensione vitale. Pertanto «il design è una forma di proiezione, per modellare qualcosa piuttosto che trovarla, per inventare qualcosa e pensare ai possibili esiti di quell'invenzione. L'archeologia del design non riguarda semplicemente la storia dell'animale umano così come viene rivelato da tutti gli strati degli artefatti. Questi rivelano i modi sedimentati di reinventare l'umano»<sup>13</sup>. Per tali ragioni,

11 M. Foucault, *Spazio, sapere e potere*, in Id., *Spazi altri. I Luoghi delle eterotopie*, cit., p. 72.

12 B. Colomina, M. Wigley, *Are we human? Notes on an archaeology of design*, cit., pp. 9-10.

13 Ivi, p. 10.



Due installazioni presentate alla 3rd Istanbul Design Biennial *Are We Human?*, 2016. Da sinistra: T. Saraceno, *Spidernauts...*; Diller Scofidio + Renfro, *Unspoken*.

ancora secondo Colomina e Wigley, interrogarsi sul progetto vuol dire allo stesso tempo anche chiedersi oggi: “siamo umani?”. Vuol dire comprendere che «il mondo del design non è il mondo dei manufatti isolati visti negli spazi di scuole di design, mostre, musei, riviste e negozi o anche negli spazi più ampi della città o del paesaggio. Esso si colloca più nel dominio planetario della sovrapposizione di strati geologici e biologici di artefatti a diverse scale e tempi e in particolare include i modi in cui quegli strati vengono guardati, toccati ed esplorati. [...] Se il design è fondamentalmente un modo di guardare avanti, non è semplicemente nel senso di inventare nuovi artefatti. Gli artefatti diventano veramente trasformativi quando superano ciò che ci si aspettava da loro, eccedendo alla nostra portata. È proprio sfidandoci - innescando il potenziale di nuovi modi di vedere, pensare, afferrare e agire - che il design gioca il suo ruolo di ridefinizione dell'essere umano»<sup>14</sup>.

La relazione tra gli strati geologici e biologici di artefatti, a diverse scale e tempi, e i corpi viventi definisce il territorio della *téchne*, e quindi dell'architettura, come forma-di-vita. Se, come hanno dimostrato i paleoantropologi, la *téchne* nasce e si mette in cammino proprio come processo esosomatico, allora forse quello che qui si intende proporre è proprio rivolgersi verso un passato lontanissimo, quasi arcaico.

14 Ivi, p. 17.

## Antropo-tecnogenesi

Secondo Gabriele Pasqui per pensare una tecnica all'altezza dei nostri tempi dobbiamo rianimare l'azione del corpo, pensare a cosa può un corpo, guardando paradossalmente ad un passato lontanissimo. «Dobbiamo cercare di riconoscere il corpo vivente in azione, in rapporto alle sue molteplici protesi esosomatiche [...]. Dobbiamo prestare attenzione alla protesi, al modo con cui lavorano, agli specifici assemblaggi che queste protesi hanno con il corpo vivente»; assemblaggi che «aprono, definiscono e delimitano le possibilità stesse delle operazioni compiute»<sup>15</sup>. Carlo Sini, figura di riferimento costante negli scritti di Pasqui<sup>16</sup>, analizza i momenti salienti di quel processo di antropogenesi che può verificarsi solo attraverso e simultaneamente alla tecnogenesi. Processo che parte dal corpo in azione, insieme *Leib* (corpo vivente) e *Körper* (corpo oggetto), e arriva sino all'automa, ovvero qualcosa che ad un certo punto viene completamente scisso da quel corpo in azione iniziale. Per Sini «la vita è vita perché si "somatizza". [...] Si frantuma e si scinde in una reciprocità infinita di "luoghi corporei"»<sup>17</sup>. Questo momento di stacco e estroflessione può essere scandito in «quattro momenti così ravvisabili: 1) il corpo in azione; 2) il corpo strumento; 3) il corpo protesi; 4) il corpo automa»<sup>18</sup>. L'azione si prolunga nello strumento esosomatico che, secondo Sini, non è ancora propriamente protesi: «Perché vi sia protesi deve esserci "sostituzione rappresentativa". [...] Nel senso di Kant, si potrebbe dire che la protesi è uno "schema" conoscitivo. Si ricordi l'area semantica del termine *protithemi* e di *prostithemi*: la protesi, relativamente al suo oggetto, lo presenta, lo espone, lo mette lì davanti, lo aggiunge, lo mostra, lo accosta; lo rappresenta insomma»<sup>19</sup>.

La protesi materializza e veicola significati e così lo strumento acquisisce una dimensione semiotica. Questo è un passaggio molto rilevante: la protesi può dirsi tale quando sta nella macchina semiotica significato/significante, è il luogo eminentemente rappresentativo. In questo quadro

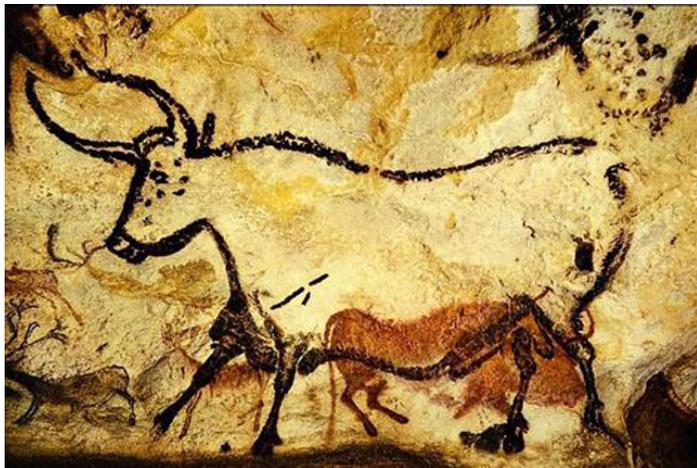
15 G. Pasqui, *La città, i saperi, le pratiche*, cit., p. 88.

16 Cfr. C. Sini, G. Pasqui, *Perché gli alberi non rispondono. Lo spazio urbano e i destini dell'abitare*, Jaca Book, Milano 2020.

17 C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, cit., pp. 80-81.

18 Ivi, p. 80.

19 Ivi, p. 53.



Pittura parietale  
paleolitica, *Toro di  
Lascaux*,  
18.000/15.000  
a.C. ca.

si capisce anche perché secondo Sini lo stesso linguaggio debba essere considerato una protesi, forse la più imponente e pervasiva mai costruita dall'uomo. Nel passaggio all'automa, la protesi diventa semovente e l'azione diventa interna alla protesi. «Il nesso diretto tra l'agente e lo strumento esosomatico si spezza. [...] L'automa infatti si muove da sé, nel senso che ha in sé il suo principio attivo [e] dall'esosomatico si passa così all'automatico». La protesi quindi «viene interamente esteriorizzata»<sup>20</sup>. È in questo passaggio che avviene una scissione tra il corpo e i suoi prodotti, punto su cui insiste anche Agamben, come si è messo in evidenza in precedenza. Da un lato i soggetti e dell'altro gli oggetti, da un lato la natura e dell'altro la cultura.

L'architettura evidentemente sta dentro questo processo, anzi né costituisce una delle sue principali manifestazioni. Sorvolando sui numerosi dibattiti in merito una presunta, quanto auspicata, autonomia della disciplina<sup>21</sup>, il progetto ha spesso ragionato intorno a concetti quali spazio, forma, tipo, oppure stile, contesto, luogo, agende dentro la dimensione concettuale dell'"automa" (cioè che si muove da sé), ovvero cercando di articolare discorsi tutti interni ai singoli concetti, immaginati come fatti in sé, ipotizzando metodi capaci di determinare un *logos* generalizzabile per la categoria degli

<sup>20</sup> Ivi, p. 86.

<sup>21</sup> Cfr. P. V. Aureli, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.

artefatti. Da questa prospettiva le numerose ricerche sugli archetipi possono essere viste come uno sforzo di determinare un principio, una possibile radice da ricercare nella memoria recondita della città, di questa dimensione “semovèntè” dell’architettura<sup>22</sup>. Quando invece il progetto ha tentato di guardato più direttamente ai corpi lo ha fatto spesso limitandosi all’applicazione di teorie mediche, fisiologiche, comportamentiste o di natura percettivo-sensoriale, volte a stabilire norme per soddisfare i nuovi requisiti di comfort e sicurezza; pensando alle forme come *medium* di significati e messaggi, portatrici magari di identità da veicolare; immaginando dei luoghi metafisici in cui dare albergo ad un’interiorità spirituale da custodire.

In tutti questi casi ha rimosso la genesi esosomatica, e quindi protensionale, che sta dietro la forma e lo spazio. Ha rimosso che all’origine del processo di antropogenesi non esiste nessuna scissione tra natura e cultura, tra soggetto e oggetto. Ha rimosso che in principio vi era quel corpo in azione, quella «vita come puro e irriflesso essere in azione»<sup>23</sup>, e che gli artefatti nascono come un prolungamento di quella stessa vita.

È questa relazione così stretta di coappartenenza che esclude la possibilità che vi sia, o possa essere pensata, una scissione tra antropogenesi e tecnogenesi o tra *téchne* e *physis*. Secondo Jacques Derrida, «la relazione tra *physis* e tecnica non è un’opposizione. [...] Una strategia protesica di ripetizione abita il movimento stesso della vita: la vita è un processo di auto-sostituzione, il trapassamento della vita è una *mechanike*, una forma di tecnica. Non soltanto, allora, la tecnica non è in opposizione alla vita, ma essa la infesta (*hante*) dal suo primo inizio»<sup>24</sup>. Per Derrida la tecnica è inscritta nella *différance*<sup>25</sup>, e quindi nella vita stessa, perché

22 Scrive Aldo Rossi: «lo penso quindi al concetto di tipo come qualcosa di permanente e complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e la costituisce. [...] Infine potremmo dire che il tipo è l’idea stessa dell’architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza. E quindi ciò che, nonostante ogni cambiamento, si è sempre imposto “al sentimento e alla ragione”, come il principio dell’architettura e della città». A. Rossi, *L’architettura della città*, cit., pp.34-37. Del tipo come fondamento epistemologico dell’architettura ha invece parlato Carlos Martí Aris. Cfr. C. M. Aris, *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, Cittàstudi, Milano 1996.

23 C. Sini, *L’uomo, la macchina, l’automa*, cit., p. 90.

24 J. Derrida, *Nietzsche e la macchina. Intervista con Richard Beardsworth*, I. Pelgreffi (a cura di), Mimesis, Milano 2010, p. 64.

25 Derrida definisce la *différance* come la nostra relazione all’alterità in gene-

come sottolinea Francesco Vitale la *différance* può essere pensata come «la condizione strutturale dei processi più elementari della vita»<sup>26</sup>. Queste è una delle ragioni per cui secondo Igor Pelgrefi «occorre postulare un'originaria complessificazione tra tecnica e natura, [...] che ha luogo proprio nella corporeità»<sup>27</sup>. In quest'ultima si può infatti individuare un momento di «sconfinamento» tra prima natura (*physis*) e seconda natura (*téchne*), in cui «possiamo sperare di trovare una coesistenza sensata della prima e della seconda»<sup>28</sup>. Ritornare archeologicamente al corpo in azione può forse innescare questo processo di "sconfinamento" e l'architettura letta come processo di esosomatizzazione può essere intesa attraverso questo movimento di spinta protensionale del corpo in azione verso il mondo, movimento che viene spazializzato su supporti materiali. Bernard Stiegler sostiene che il pensiero si forma, si orienta e si esprime uscendo letteralmente fuori di sé, ovvero esteriorizzandosi: «*logos* è ciò che, nell'esprimersi, primordialmente si eso-somatizza inscrivendo la sua *différance* fuori, e costituendo così questo fuori come "mondo", nel là di un essere-nel-mondo»<sup>29</sup>. Il pensiero come esosomatizzazione<sup>30</sup>, spinge a sollevare ogni volta e «in modo nuovo, la questione di sapere "cosa può fare un corpo"»<sup>31</sup>, e deve intendersi, in Stiegler, come un tentativo di de-automatizzare la tecnica e rallentare o differire l'entropia (o antropia) dell'antropocene<sup>32</sup>. Questo perché esso apre ad una prospettiva "organologica", ovvero una teoria dell'articolazione metastabile e co-evolutiva tra tre tipi di "organi": organi fisiologici, organi artificiali e organizzazioni sociali. In questa "organologia generale" la tecnica è

rale, come struttura formante la soggettività. Essa descrive la dinamica della spaziatura (*espacement*): «divenire spazio del tempo o divenire tempo dello spazio (temporeggiamento)». J. Derrida, *La différance*, in *Id. Margini della filosofia*, M. Iofrida (a cura di), Einaudi, Torino 1997, p. 40.

26 F. Vitale, *Scritture del vivente. Derrida e la genesi biologica dell'archi-scrittura*, in D. Calabrò, V. Mascia (a cura di), *Architetture del vivente. Studi e narrazioni*, Le Lettere, Firenze 2015, p. 222.

27 I. Pelgrefi, *Filosofia dell'automatismo. Verso un'etica della corporeità*, cit., p. 88.

28 Ivi, pp. 24-25.

29 B. Stiegler, *The Neganthropocene*, cit., p. 217 [t.d.a].

30 Stiegler riprende il concetto di esosomatizzazione e di evoluzione esosomatica dal fisico e biologo Alfred Lotka e dalle analisi bioeconomiche di Nicholas Georgescu-Roegen.

31 B. Stiegler, *The Neganthropocene*, cit., p. 217 [t.d.a].

32 Cfr. Ivi. In particolare il paragrafo "What can exosomatic *différance* do?", pp. 216-218.

Diller Scofidio,  
 PARA-SITE, 1989



connessa indissolubilmente alla vita in quanto *pharmakon*<sup>33</sup> (dal greco veleno e rimedio allo stesso tempo).

A tal proposito Georges Teyssot, nel suo testo introduttivo al libro *Flesh* di Diller e Scofidio, ricorda come i greci avessero «una sola parola, *organon*, per designare sia un organo corporeo che uno strumento. Inoltre, il termine è strettamente correlato alla parola *ergon*, che significa “lavoro”. Questa relazione tra organo e strumento, attestata dall'etimologia, dalla storia e dalla teoria, definisce la nostra azione sullo spazio, sull'ambiente, sul mondo che abitiamo»<sup>34</sup>. Secondo Teyssot molto spesso i progetti di Diller e Scofidio «ripercorrono le varie “pieghe” che i nostri corpi tessono con il mondo [...]. Queste pieghe, questi solchi, vengono acquisiti dal corpo umano attraverso varie esperienze fisiche ed emotive, vitali e affettive, psichiche e sociali»<sup>35</sup>. Secondo Teyssot uno dei principali compiti che «l'architettura dovrebbe assumersi, quindi, è quello di definire e immaginare un ambiente non solo per corpi “naturali” ma per corpi proiettati al di là di sé stessi [...]. Diventa allora possibile e perfino necessario invertire logicamente i termini della nostra proposta sul ruolo dell'architettura. L'incorporazione della tecnologia non viene

33 Cfr. P. Vignola, S. Baranzoni (a cura di), *Bernard Stiegler. Per una farmacologia della tecnica*, in «aut aut», n. 371, 2016.

34 G. Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, in E. Diller, R. Scofidio, *Flesh. Architectural probes*, New York 1994, p. 16 [t.d.a].

35 Ivi, p. 9.

effettuata "immaginando" un nuovo ambiente, ma riconfigurando il corpo stesso, spingendosi verso l'esterno dove le sue estremità artificiali incontrano "il mondo"»<sup>36</sup>. Diller e Scofidio non sembrano infatti interessati allo spazio o agli oggetti in sé, quando alle azioni e retroazioni che quell'oggetto veicola. Come sottolinea Anthony Vidler nelle architetture «di Diller e Scofidio il corpo si trascrive e, contemporaneamente, è usato come superficie su cui scrivere»<sup>37</sup>. Un doppio movimento quindi qui interessa il corpo in azione.

### *Quasi-oggetti*

Si è visto come l'architettura intesa come processo esosomatico tracci una traiettoria in cui materia e spazio, in quanto espressione e condizione di possibilità della protensione vitale dei corpi in azione verso il mondo, non possono più rientrare nello statuto della "costituzione moderna" degli oggetti. Secondo Bruno Latour all'interno della faglia causata dalla scissione operata dai moderni tra natura e cultura, hanno proliferato una serie di ibridi di cui «non riusciamo più a riconoscere le due garanzie costituzionali dei moderni: le leggi universali delle cose - le leggi imprescrittibili dei soggetti. [...] Sulla scorta di Michel Serres, chiamo questi ibridi quasi-oggetti, perché non occupano la posizione di oggetti prevista per loro dalla Costituzione né quella di soggetti, ed è impossibile ficcare tutto nella posizione intermedia, che ne farebbe un semplice miscuglio di cosa naturale e di simbolo sociale»<sup>38</sup>. I quasi-oggetti «non appartengono alla natura, alla società o al soggetto, ma non appartengono nemmeno al linguaggio»<sup>39</sup>. Essi hanno la caratteristica di essere «reali come la natura, narrati come il discorso, collettivi come la società, esistenziali come l'essere: così sono i quasi-oggetti che i moderni hanno fatto proliferare, e così conviene seguirli ridiventando semplicemente quello che non abbiamo mai smesso di essere: nonmoderni»<sup>40</sup>.

Le architetture esosomatiche appartengono alla categoria dei quasi-oggetti poiché determinano una condizione

36 Ivi, p. 16.

37 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 177.

38 B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit., 73.

39 Ivi, p. 87.

40 Ivi, p. 119.

P. Huyghe,  
*Espositzione al*  
*LACMA, 2014*



concettuale in cui non è più possibile scindere soggetto e oggetto, natura e cultura. Secondo Nicolas Bourriaud l'arte contemporanea si dimostra particolarmente aperta ad indagare la natura di questi ibridi, mettendo in atto processi di fecondazione tra materie inerte e viventi, generando oggetti «per metà cose per metà fenomeni, [...] spazi di attività simultanea nei quali si sviluppano relazione aleatorie tra regni diversi»<sup>41</sup>. Secondo Bourriaud le opere di Philippe Parreno e, soprattutto, di Pierre Huyghe sono chiari esempi di questa modalità di azione. Huyghe, nelle mostre al Centre Pompidou (2013), presso l'Hammer Museum di Los Angeles (2014) o alla Serpentine Gallery di Londra (2019), utilizza, secondo Bourriaud, «una grammatica vivente che ingloba in un unico moto la memoria individuale e il comportamento animale, il clima e la storia dell'arte, gli oggetti e i fenomeni. [...] L'opera d'arte contemporanea si presenta come il prodotto di un'estrazione, un campione prelevato all'interno di una esperienza, capace di generare a sua volta possibili effetti»<sup>42</sup>.

Nei quasi-oggetti, metà cose metà fenomeni, la materia inorganica è condizione di possibilità di queste relazioni aleatorie tra regni diversi e, allo stesso tempo, nel mescolarsi ad essi, ne diventa espressione.

41 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit., 85-87.

42 Ivi, p. 89.

Nella lettura dello spazio domestico che sviluppa Emanuele Coccia è possibile rintracciare un'altra caratteristica dei quasi-oggetti intesi nella dimensione esosomatica: «Entrare in casa significa sempre abbandonare l'universo cartesiano costituito da menti immateriali e una sconfinata estensione di materia inanimata. Una casa è una piega dello spazio-tempo dove la più piccola porzione della materia dice io e, viceversa, la personalità, le emozioni, la memoria, il senso sono ciò che rende indistinguibili soggetti e oggetti»<sup>43</sup>. Per Coccia la nostra casa rappresenta il luogo privilegiato in cui prolunghiamo nel mondo i nostri gesti e, soprattutto, la psicologia che li sostiene, «è il luogo in cui tutte le cose diventano protesi della nostra soggettività»<sup>44</sup>. Attraverso una forma che probabilmente l'antropologo Philippe Descola definirebbe di «animismo restaurato»<sup>45</sup>, secondo Coccia costruiamo un legame intimo con porzioni di materia esente da vita biologica perché attraverso essa possiamo «estroflettere la coscienza nel mondo»<sup>46</sup>. È come se ci fosse una dimensione immateriale nella vita sensibile, che, però, per manifestarsi a noi e al mondo deve necessariamente riflettersi e dispiegarsi nella materia. Come se la psiche, la coscienza, la soggettività, avessero una dimensione "estatica".

Secondo Georges Teyssot «l'interno dell'abitazione [...] può essere ridefinito come il movimento del corpo verso l'esterno, in uno stato di ek-stasis ("uscire fuori"), attraverso i diversi filtri che delimitano il nostro ambiente (luoghi, vicinati, portali, soglie, strutture, cornicioni, finestre, aperture, vedute, confini, margini, varchi, distanze, schermi, interfacce, cavi, reti wireless). Sarebbe possibile attraversare, dall'interno verso l'esterno, le molteplici superfici che strutturano il nostro "luogo dell'essere": pori e aperture, cicatrici e suture, giunzioni e tagli, pelle allo stesso tempo come involucro e anello – pelle piegata, ripiegata, spiegata, moltiplicata – rigonfiamenti e sfregi, gonfiore e invaginazioni, buccia e guscio, nucleo e fregio, tessuto e tessitura [...]. In effetti, proprio come in una "bottiglia di Klein" – o come in un comune calzino – si può immaginare che questo interno sia capace di trasformarsi logicamente, e topologicamente, in un ester-

43 E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 48.

44 Ivi, p. 51.

45 P. Descola, *Oltre natura e cultura*, cit., p. 151.

46 E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., p. 86.

no. L'architettura si trasforma dunque in un congegno che partecipa a questa messa in scena dell'"estasi". A partire da questa nuova situazione, una progettazione architettonica non conduce sempre a qualcosa semplicemente da guardare (come un oggetto o un edificio), ma diventa piuttosto un apparato che permette all'osservatore - vale a dire l'utente - di guardare qualcos'altro che non la cosa in sé»<sup>47</sup>. Teyssot usa il concetto di "membrana"<sup>48</sup> per spiegare la condizione topologica intermedia verso cui lo spazio dovrebbe tendere. «L'ambiente viene sempre più concepito e progettato in termini di sovrapposizione di diverse sfere: pelle e involucro epiteliale; cose, oggetti, strumenti, attrezzature e macchine; terra, aria, fuoco, e acqua; luce, ombre, stelle, clima e meteo; e le interfacce mediatiche. Tale architettura può essere veramente considerata come "atmo-sferica"»<sup>49</sup>. Lo spazio membrana esprime la capacità interstiziale di mediare e interconnettere queste differenti sfere e di farle interagire con i corpi che ne fanno esperienza.

Paola Gregory usa il termine "interfaccia" per descrivere il passaggio da un'architettura della de-formazione a quella dell'in-formazione. Mentre la de-formazione continua a perseguire obiettivi formali ed estetici, l'in-formazione, «intrecciando soggetto-oggetto-ambiente», dissolve «l'isolamento dell'oggetto in un nuovo piano di immanenza»<sup>50</sup>. Nella tessitura di questi legami la natura dell'artefatto si modifica profondamente: «da oggetto diviene "interfaccia" nel senso più ampio del termine, ovvero entità permeabile e mediatrice di senso fra logiche diverse (progettuale, produttiva, ambientale, d'uso), tra diversi valori e differenti culture e obiettivi»<sup>51</sup>. Secondo Gregory esempi emblematici di interfacce sono il Padiglione olandese all'Expo di Hannover (2000) di MVRDV e il *Blur Building* (2002) sul lago di Yverdon di Diller e Scofidio (+ Renfro). Nel primo esempio, MVRDV mettono in atto le ipotesi proposte nel testo *Farmax*<sup>52</sup>, in cui prevede-

47 G. Teyssot, *Architettura come membrana*, in R. Geiser (a cura di), *Explorations in architecture. Teaching, design, research*, Birkhäuser, Basilea 2008, p. 175.

48 Il termine viene ripreso da uno scritto del 1926 di Siegfried Ebeling dal titolo "Lo spazio come membrana" (*Der Raum als Membran*). Cfr. S. Ebeling, *Der Raum als Membran*, Spector Books, Lipsia 2016.

49 G. Teyssot, *Architettura come membrana*, cit., p. 2014.

50 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2013, p. 226.

51 Ivi, pp. 222-223.

52 Cfr. MVRDV, *Farmax. Excursions on density*, 010 Publishers, Rotterdam



MVRDV,  
Expo Pavillon,  
2000

vano di includere nei processi di “densificazione” anche il territorio naturale. Sei paesaggi olandesi “artificiali” sovrapposti popolano la sezione dell’edificio in un continuum fisico di materia vegetale e naturale, tecnologia e informazione, a formare un microcosmo in cui un’infinità di eventi sembrano possibili.

Nel *Blur Building* di Diller e Scofidio (+ Renfro), la struttura tensegrale in acciaio e l’apparato tecnologico costituiscono la membrana, l’interfaccia attraverso cui i visitatori vengono messi in comunicazione con le fenomenologie atmosferiche del lago di Yverdon. Anche in questo caso infatti l’elemento naturale è il principale “artificio”: una serie di nebulizzatori prelevano l’acqua del lago trasformandola in vapore acqueo, generando una massa eterea lasciata totalmente in balia degli agenti atmosferici. «L’edificio Blur è un’architettura dell’atmosfera», scrivono D+S, «la massa di nebbia risultante cambia di stagione in stagione, di giorno in giorno, di ora in ora, di minuto in minuto, in una visualizzazione continua e dinamica delle forze naturali rispetto alle

1998. Come scrive Giovanni Corbellini: «L’acronimo del titolo indica la massimizzazione del rapporto fra la superficie utile dell’edificio e quella del lotto sul quale insiste, una condizione indagata attraverso alcuni esempi reali e diversi progetti, tra i quali emergono i cosiddetti *datascape*». G. Corbellini, *exlibris*, cit., p. 31.

Diller Scofidio  
+ Renfro, *Blur*  
*Building*, 2002



forze create dall'uomo. Entrando nella massa di nebbia, vengono cancellati i riferimenti visivi e acustici, e resta solo un "abbagliante biancore" e il "rumore bianco" degli ugelli che spruzzano nebbia. A differenza di quanto accade in un edificio, entrare in *Blur* significa accedere ad un mezzo abitabile, senza forma, senza caratteristiche, senza profondità, senza scala, senza massa, senza superficie e senza dimensione. Contrariamente a quanto avviene per gli ambienti immersivi, che cercando di ottenere una fedeltà visiva ad alta definizione con una virtuosità tecnica sempre crescente, *Blur* è decisamente a bassa definizione»<sup>53</sup>. L'apparato tecnologico non è pensato positivisticamente come un dispositivo capace di potenziare le capacità percettive e sensoriale del corpo. Al contrario, emerge una dimensione critica del progetto proprio in riferimento alle modalità con cui spesso si rendono parametri oggettivi e fissi i dati sensoriali, in particolare quelli visivi. Qui invece «i corpi sono chiamati ad esplorare l'ignoto»<sup>54</sup> attraverso «il più completo stravolgimento sensoriale dei visitatori. [...] Il tutto riducendo la definizione del livello tecnologico dell'edificio, volendo cioè produrre l'effetto minimizzando ciò che lo produce»<sup>55</sup>.

In entrambi gli esempi l'architettura si presentifica come "membrana" o "interfaccia" perché materializza la

53 E. Diller, R. Scofidio, *Blur Building*, in G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano 2007, p. 144.

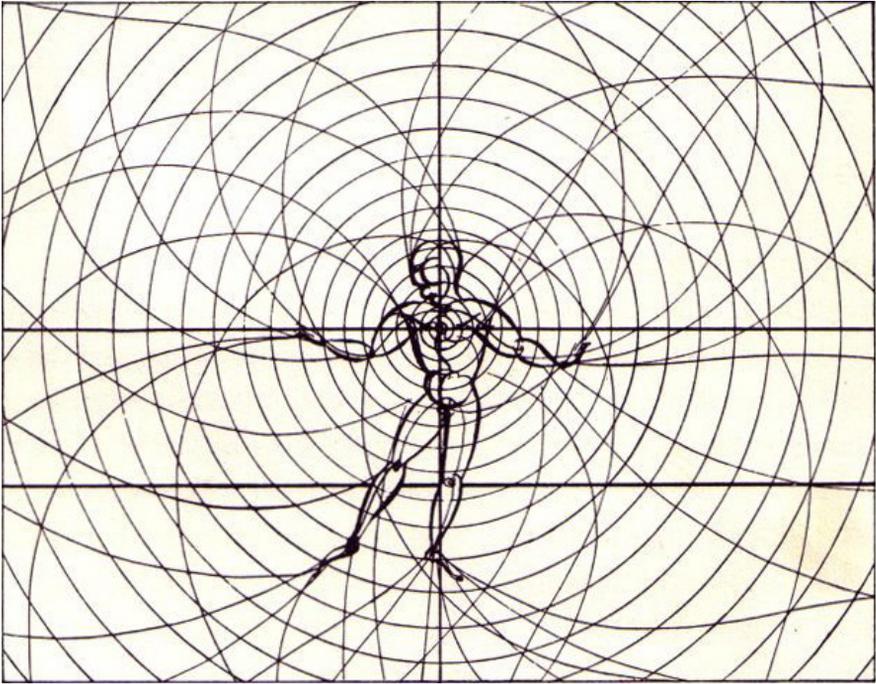
54 S. Marini, *Corporalia*, cit., p. 150.

55 G. Incerti, *Transgendered Media*, in G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza*, cit., p. 40.

capacità relazionale di tenere insieme regimi spaziali normalmente considerati contrapposti, ma, soprattutto, perché capace di tessere linee di congiunzione tra questi ultimi e i corpi.

Un'altra categoria molto importante di quasi-oggetti estetici, inscrivibile nel campo delle architetture esosomatiche, è sicuramente quella delle "protesi". Si è già fatto riferimento in precedenza alla protesi come ad una delle tappe fondamentali dello sviluppo esosomatico della *téchne* e si sono messe in evidenza alcune sue caratteristiche paradigmatiche. Ora, si può affermare, attraverso un'approssimazione concettuale minima e quindi da potersi ritenere accettabile, che l'idea di "spazio protesico o proteico" sia il quadro di pensiero prevalente attraverso cui la teoria del progetto ha provato ad interrogarsi sulla natura dei quasi-oggetti esosomatici. Le ipotesi qui discusse relative alle "membrane" e alle "interfacce" possono ritenersi delle interessanti possibilità di ampliare e articolare in maniera più complessa l'idea di "protesi". Attraverso il concetto di architettura esosomatica si intende portare avanti e sviluppare proprio questa stessa possibilità, ovvero dilatare e ampliare il campo semantico e di azione dello spazio protesico, provando anche a metterne in discussione criticamente alcune sue caratteristiche ricorrenti. Per fare questo risulta indispensabile capire in che modalità le teorie protesiche applicate all'architettura operano nell'universo delle pratiche progettuali contemporanee.





## 2.2. Protesi

O. Schlemmer, *dal quaderno n. 4 del Bauhausbucher*, 1925

Per meglio comprendere la natura delle forme-di-vita e dunque di quelli che abbiamo definito come quasi-oggetti è stato necessario rivolgersi verso un passato lontanissimo. Si è visto come la *téchne* nasce e si mette in cammino attraverso un processo esosomatico, ovvero come forma materiale di protensione dei e tra i corpi. I quasi-oggetti hanno la caratteristica di guardare a questa dimensione archeologica della *téchne*. A partire da queste considerazioni le protesi sono ora qui individuate come una categoria molto rilevante di quasi-oggetti almeno per due motivi. Il primo è relativo al fatto che esse rappresentano una tappa fondamentale dello sviluppo esosomatico della *téchne*, giacché, come si è visto, a causa di alcune loro specifiche caratteristiche, proprio con le protesi comincia ad acuirsi in maniera esponenziale il “dislivello prometeico”, ovvero lo scarto tra natura e cultura, corpo e strumenti. Il secondo è determinato dall’ipotesi che lo “spazio protesico” rappresenti il principale quadro di pensiero attraverso cui la teoria del progetto ha provato ad interrogarsi sulla natura dei quasi-oggetti esosomatici.

Le tre *protesi* che verranno analizzate di seguito – *analogiche*, *empatiche*, *organiche* – mostrano rilevanti differenze ma anche livelli di criticità comuni. Sia in quelle che ripropongono rapporti analogici, anche se di corpi smembrati (analogiche), sia in quelle rivolte alla dimensione empatica delle neo-fenomenologia che si rifanno alle scoperte delle neuroscienze e alla metafisica atmosferologica (empatiche), sia in quelle che si riferiscono esplicitamente alla fisiologia (organiche), è possibile riscontrare un meccanismo di “proiezione” che parte da un corpo organismo individuale posto al centro dello spazio.

Il corpo è il centro più o meno stabile di un sistema. Sistema di relazioni morfologiche, di interazioni cinestetiche, di oggettivi parametri fisiologici. Un’altra caratteristica co-

mune alle tre forme di protesi, anche se prevalente in quelle analogiche, è il loro farsi *medium*, ovvero materializzare e dunque veicolare significati, farsi macchina semiotica, luogo eminentemente rappresentativo. Il corpo diventa la superficie di scrittura di questi messaggi.

### *Protesi analogiche*

Sulle pagine della rivista «Assemblage», Mark Wigley sosteneva, partendo dall'analisi «della radice *thesis* che sta per "collocazione", "posizione", "proposta"», che «il concetto di protesi è già sempre architettonico e che il discorso architettonico è in sé una protesi»<sup>1</sup>. Una "protesi" «è sempre architettonica. Essa è il supplemento di una struttura. Ma un supplemento che non può essere semplicemente rimosso. Innestata per sopperire ad una mancanza strutturale, essa costituisce un elemento estraneo che ricostruisce ciò che non può reggersi da solo, sostenendo ed estendendo al contempo il proprio ospite. La protesi diventa sempre strutturale in quando fonda il luogo di cui sembra essere appendice»<sup>2</sup>.

La protesi mostra una tendenza a staccarsi dal supporto, rendendosi in parte autonoma da esso. Questo aspetto è già stato messo in evidenza in precedenza, attraverso l'idea, avanzata da Sini, di protesi come luogo della "sostituzione rappresentativa". «In altre parole, stiamo dicendo che il significato non può stare o accadere senza un qualche "significante" che ne segnali l'incorporazione, senza una protesi appunto. Ecco allora che possiamo isolare il mero significante (le lettere dell'alfabeto, la serie dei numeri, le differenze di potenziale elettrico ecc.) e fraintendere il significante come se esso fosse già di per sé il significato»<sup>3</sup>. Questo aspetto appare chiarissimo se si pensa al linguaggio. In esso non risiedono verità ontologiche, ma deve essere pensato, secondo Sini, proprio come una protesi, perché prolungamento e, al contempo, materializzazione dei gesti e della voce: «tutti i segni linguistici allora, tutte le "idee", sono protesi, cioè "attrezzi" (direbbe Wittgenstein) del lavoro conoscitivo»<sup>4</sup>.

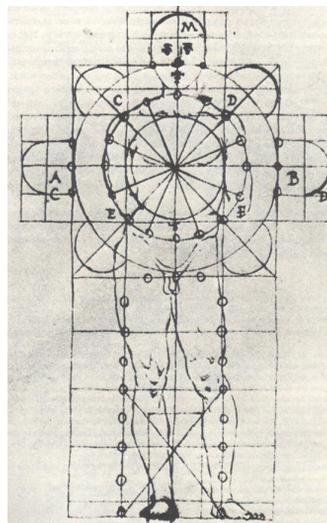
1 M. Wigley, *Prosthetic theory*, cit., p. 9 [t.d.a].

2 *Ibidem*.

3 C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, cit., p. 46.

4 Ivi, p. 54.

Da sinistra: J. van Calcar, tavola dal *De humani corporis fabrica* di A. Vesalio, 1542; F. di Giorgio Martini, *Corpo edificio*, 1489



L'idea di protesi come "sostituzione rappresentativa" appare evidente se si pensa all'architettura del classicismo. Quest'ultima, a partire da Vitruvio, fonda sulla costituzione di un codice linguistico antropomorfo, «trasposizione del corpo (microcosmo, concentrato di universo) nelle membrature di legno e di pietra degli edifici»<sup>5</sup>. Il corpo umano può essere inteso come il primo codice linguistico per definire una grammatica dell'artificio. Il concetto di proporzione è senza dubbio centrale in questo processo di trasposizione del corpo nell'architettura: l'uomo è misura di tutte le cose. Ma, come sottolinea Joseph Rykwert, la proporzione, prima di essere una relazione di tipo matematica, in virtù della sua carica simbolica, ha innanzitutto una funzione analogica<sup>6</sup>. «Il potere del pensiero umano può essere solo metaforico, e le metafore possono solo essere proprie del fare umano: esse sono un artificio costruito nella nostra esperienza personale»<sup>7</sup>. Massimiliano Giberti, a tal proposito, evidenzia come la proporzione sia, «come indica l'etimo, un'analogia. L'analogia è una struttura simbolica che originariamente non ha nulla a che fare con i numeri. Dipende piuttosto da rasso-

<sup>5</sup> F. Irace, *L'architettura come corpo*, in «Domus», n. 604, 1980.

<sup>6</sup> Cfr. A. Ponsi, *L'architettura dell'analogia*, LetteraVentidue, Siracusa 2013.

<sup>7</sup> J. Rykwert, *The Dancing Column*, The MIT press, Cambridge Mass. 1996, p. 83 [t.d.a].

miglianze, similarità, eventualmente una tensione bilanciata tra analogie e differenze relative a differenti fenomeni»<sup>8</sup>. Le relazioni analogiche si estendono dalle singole parti sino al tutto. Attraverso una corrispondenza isomorfica le proporzioni umane possono essere esportate in tutte le arti. Wittkower sottolinea infatti come il Rinascimento erediti la visione antropocentrica da Vitruvio, il quale «aveva iniziato il suo terzo libro, sui templi, con le famose osservazioni sulle proporzioni della figura umana, le quali dovevano riflettersi nelle proporzioni degli edifici sacri. A prova dell'armonia e della perfezione del corpo umano, egli illustra come un uomo dal fisico armonico, con braccia e gambe allargate, si iscriva esattamente nelle figure geometriche più perfette, il cerchio e il quadrato»<sup>9</sup>.

Come infatti evidenzia Gilles Deleuze, l'analogia si caratterizza per la sua immediatezza nel veicolare un messaggio o un codice in relazione ad un riferimento. In particolare, «il linguaggio analogico sarebbe un linguaggio di relazioni, che comporta i movimenti espressivi, i segni prelinguistici, il respiro, le grida ecc»<sup>10</sup>. Deleuze quindi vuole specificare proprio come sia questa relazione con dei segni prelinguistici di natura corporea a rendere l'analogia un *medium* diretto e immediato. Nel caso del linguaggio classico proprio il corpo - in particolare parliamo di un corpo ideale, teologico, di cui quelli reali sono solo sue ombre imperfette - funge da referente per la definizione di un codice linguistico antropomorfo. La protesi del corpo si materializza in un codice linguistico inscritto proprio in questo processo analogico di trasposizione.

Secondo Marco Biraghi tale codice, già a partire dal rinascimento, comincia un processo di distacco dal referente: la protesi si autonomizza dal supporto. «Un'opera come quella di Claude Nicolas Ledoux attesta il trionfo di una geometria che ha perduto ormai il suo rapporto esclusivo con il corpo umano e che si produce invece in infinite combinazioni e variazioni sugli elementi architettonici. Non è un caso, del resto, che Ledoux inserisca nel proprio "gioco" compositivo non più una relazione tra edificio concreto

8 M. Giberti, *Compendio di anatomia per progettisti*, cit., p. 21.

9 R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964, p. 18.

10 G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, (1981), Quodlibet, Macerata 2004, pp. 180-181.

e corpo ideale, e neppure tra edificio concreto e individuo ideale, bensì tra tipo edilizio e mestiere di colui cui esso è destinato»<sup>11</sup>. Una tesi molto simile è portata avanti da Anthony Vidler allorché sostiene che «la storia dell'analogia corporea in architettura, da Vitruvio fino ad oggi, si potrebbe in un certo senso descrivere come il progressivo allontanamento del corpo dall'edificio»<sup>12</sup>, escludendo, ovviamente, il tentativo compiuto da Le Corbusier con il suo *Modulor*. In questo contesto, secondo Vidler, «è interessante notare un recente ritorno dell'analogia corporea [...]. Questo nuovo appello alle metaforiche fisiche, tuttavia, si basa evidentemente su di un "corpo" radicalmente diverso da quello che era al centro della tradizione umanistica. Così come è descritto nella forma architettonica, sembra essere un corpo a pezzi, frammentario, se non addirittura deliberatamente smembrato e mutilato fino a essere quasi irriconoscibile. [...] Questo corpo non ha più la funzione di centrare, fissare, stabilizzare. Piuttosto, i suoi limiti (interni o esterni) sembrano infinitamente ambigui ed estesi, le sue forme (reali o metaforiche) non si limitano più al riconoscibilmente umano, ma abbracciano l'intera esistenza biologica dall'embrionale al mostruoso; la sua forza non sta più in un modello di unità ma nell'intimazione del frammentario, del disarticolato, del frantumato»<sup>13</sup>. Vidler, in particolare riferendosi alle architetture di Coop Himmelb(l)au, evidenzia come ad essere proiettato nello spazio non è più il corpo armonico dell'umanesimo classico, ma un corpo smembrato perché assediato dallo smarrimento, dalla perdita e della destabilizzazione. Tutte categorie, queste ultime, che agiscono nella sfera del perturbante.

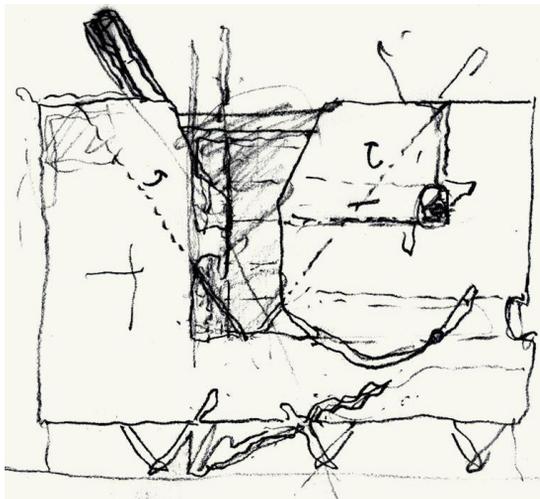
Quello che però sembra emergere è la possibilità di poter assimilare il dispositivo protesico ancora una volta a quello analogico. La protesi, in questo caso di un corpo smembrato, rischia infatti ancora una volta di staccarsi dal supporto, perdere contatto con il corpo e divenire esclusivamente categoria estetica, linguaggio, stile: ancora una volta un luogo eminentemente rappresentativo.

Secondo Peter Eisenman, gli sviluppi avvenuti in altre discipline hanno mostrato come «la grande astrazione dell'uomo come misure di tutte le cose, come condizione

11 M. Biraghi, *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Einaudi, Torino 2021, p. 97.

12 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 79.

13 Ivi, p. 79-80.



Morphosis, 41  
Cooper Square,  
2006

unitaria, presenza completa, non può essere più sostenuta»<sup>14</sup>. Secondo Eisenman l'architettura del XX secolo, nonostante i grandi cambiamenti culturali ed epistemologici, è definibile ancora come antropocentrica. Pienamente immersa nella metafisica della presenza, essa si riferisce ancora a concetti quali origine, luogo, scala e così via. «L'architettura ha ipotizzato che una mimesi della presenza antropomorfica fosse necessaria, e che in questa mimesi la natura fosse simmetrica (vertebrata), ordinata (gerarchica), e continua (una presenza finita e conclusa). L'architettura, a sua volta, ha generalizzato questa condizione mimetica in un'organizzazione metafisica che caratterizza esplicitamente il frammentario o l'instabile come "altro" e, perciò come esterno dalla sua considerazione»<sup>15</sup>. È pur vero, però, che anche il frammentario o l'instabile rischiano di configurare un'altra modalità espressiva, istituzionalizzandosi come stile. «Uno stile», afferma Jacques Derrida, «è un codice, un processo totalizzante, una moda, una unità che subordina le differenze [...]. In generale, il valore di stile rappresenta una elaborazione estetico-ideologica dell'idioma. Detto altrimenti, si chiama "stile" una maniera di regolare gli effetti ricorrenti.

14 P. Eisenman, *L'inizio, la fine e ancora l'inizio*, in «Space Design» n. 258, 1986, ora in id., *La fine del classico*, Mimesis, Milano 2009, p. 151.

15 Ivi, p. 149.

Così lo stile, è l'idioma in un ambito definito come l'estetico»<sup>16</sup>. È proprio attraverso questo processo che la protesi si rende autonoma dal referente corporeo, "armonioso" o "smembrato", su cui si è innestata. Essa incarna in sé una serie di significati, insieme estetici, linguistici e formali. Una delle caratteristiche principali delle protesi, definite "analogiche" per le ragioni sin qui espresse, sta proprio in questa necessità impellente di dover veicolare significati, fisici o metafisici, attraverso metafore, traslati, trasposizioni.

Pierluigi Nicolin, analizzando la genesi formale e i principi ideativi del *Guggenheim Museum* di Bilbao, sottolinea come, in qualsiasi modo si legga quest'ultimo, «che si tratti di "organi senza corpo" o di "corpo senza organo", difficile non riconoscere nella seduzione esercitata dall'opera di Frank Gehry un tentativo di fuoriuscire dai vicoli disciplinari dell'architettura per celebrare in un "evento" l'unione di eros con il sublime. Difficile perciò vedervi, oltre la manifestazione del flusso vitale, un destino»<sup>17</sup>. Forse si può ritenere che proprio in quel "manifestazione del flusso vitale" risieda il concetto chiave, ovvero il voler cristallizzare in forme e immagini i suoi processi formali. Anche nei tentativi di dislocazione dell'antropomorfismo in biomorfismo, la dimensione analogica della protesi sembra permanere. È per questo che forse la possibilità di una disseminazione della centralità antropomorfa non sia tanto da ricercare nelle pieghe del linguaggio, cercando di decostruirne i codici, quanto cercando di capire come quei codici in realtà limitino le condizioni di possibilità di vita e esperienza dei corpi. A tal proposito George Bataille in un suo articolo del 1929<sup>18</sup>, dal titolo "Architettura", utilizzava ancora il termine "antropomorfismo" per descrivere le modalità con cui l'architettura si relaziona al corpo, ma stavolta da intendersi in senso molto più ampio. L'architettura è antropomorfa secondo Bataille quando si costituisce imitando le pratiche sociali dominanti attraverso una falsa oggettività, reprimendo le condizioni di possibilità dei corpi. Come evidenziava Ignasi de Solà Morales, «l'antropomorfismo al quale si riferisce Bataille non è esattamente il risultato della rigida scala degli esseri della

16 J. Derrida, *Postfazione a Chora L. Works. Conversazione con Jeffrey Kipnis*, in Id., *Le arti dello spazio*, cit., p. 369.

17 P. Nicolin, *Lo smembramento di Orfeo*, in «Lotus», n. 98, 1998, p. 22.

18 Cfr. G. Bataille, *Architecture*, in «Documents», n. 2, 1929.

tradizione neoplatonica»<sup>19</sup>. Moltissime architetture del XX secolo possono dirsi altresì antropomorfe «per l'uso di reiterate tipologie architettoniche, di repertori stilistici stabiliti dalla storia dell'arte, di dispositivi tecnici frutto del realismo scientifico-tecnico [...]. I corpi imitati da questa architettura procedono a partire dalla convenzionalizzazione dei suoi referenti, dall'accettazione acritica dei comportamenti, la cui materializzazione fu all'origine dei loro riferimenti»<sup>20</sup>. Per tali ragioni l'informe a cui Bataille si riferisce nei suoi scritti, come sottolineano Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, non cerca di riformulare le categorie formali dell'estetica e del linguaggio, ma induce a metterne sempre in discussione i modelli dominanti di legittimazione<sup>21</sup>.

Qualsiasi configurazione architettonica, se legata ai corpi, a cosa può o non può un corpo in relazione a quella configurazione, ai modi con cui i corpi spaziano, non può avere un codice linguistico o formale a cui riferirsi a priori, un codice che anticipa i corpi. Al contrario i corpi disseminano per poi dislocare qualsiasi codice. Per questo, qualsiasi codice venga pensato, va immaginato in una dimensione metamorfica ed esposto ad un più generale principio di indeterminazione. Scrive Nancy: «Se, nella sua creazione, il mondo dei corpi è l'assunzione di massa e la deriva architettonica di tutti i macro/micro-cosmi, allora esso è anche il mondo in cui tutti i corpi si impregnano reciprocamente, in una spugnosa esposizione comune, nella quale tutti i contatti sono contagiosi, e ogni corpo che si spazia, indebolisce e disgrega tutti gli spazi»<sup>22</sup>. E se, come sostiene Eisenman, «l'architettura non chiude né unifica, ma piuttosto apre e disperde, frammenta e destabilizza», [non lo fa] solo come condizione del proprio essere, ma come esplorazione della proprio riverberazione con le mutevoli concezioni di natura e fatica umana»<sup>23</sup>.

19 I. de Solà Morales, *Corpo, arte, architettura. Storia di un'assenza*, in F. Bruni, A. D'Agostino, M. Santangelo (a cura di), *Architettura. Lo stato dell'arte. 8° Seminario Internazionale di progettazione*, 1996, ESI, Napoli 2000, p. 40.

20 Ivi, p. 42.

21 Cfr. R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

22 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 85.

23 P. Eisenman, *L'inizio, la fine e ancora l'inizio*, cit., p. 153.

## Protesi empatiche

I numerosi studi condotti nell'ambito delle scienze cognitive e la "riscoperta" di pensatori come Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty hanno dato luogo, secondo Paola Gregory, a una nuova stagione di ricerca rivolta ad indagare una possibile concezione empatica dello spazio attraverso uno sguardo "neo-fenomenologico"<sup>24</sup>. Il termine empatia non è ovviamente nuovo al panorama architettonico, bensì si radica in una tradizione di studi che affonda le radici nell'estetica tedesca. Nella seconda metà dell'800' Robert Vischer introdusse nei dibattiti interni all'arte e all'architettura il concetto di *Einfühlung*, in italiano "empatia", anche se letteralmente dovrebbe tradursi con "immedesimazione". Il termine intendeva spostare l'attenzione dalle regole interne dei codici linguistici alla proiezione emotiva o animata determinata dalla percezione estetica delle forme. Le ricerche di Vischer influenzarono fortemente molti studi successivi. Heinrich Wölfflin, nel testo *Psicologia dell'architettura*, sosteneva che le forme non possono mai considerarsi neutre, ma al contrario come masse animate dalla nostra organizzazione corporea<sup>25</sup>. Per Wölfflin noi animiamo gli oggetti in un'esperienza che si dispiega nel tempo e che coinvolge i sensi e la percezione. La successiva «evoluzione del concetto di empatia [...] acquista nel tempo significati e sfumature diverse: indicando un insieme di parentele categoriali – fra le quali, l'immedesimazione, la proiezione immaginativa, la fusione, il rivivere, il simpatizzare – ci pone di fronte a una modalità del sentire che si qualifica per il movimento di unione, talvolta identificazione con il proprio oggetto, costituendosi, in definitiva, come un modo di esistere e comprendere il mondo emotivamente connotato»<sup>26</sup>.

Anche molte teorie rivoluzionarie del movimento moderno erano partite dal ripensamento della condizione del soggetto in seguito alle nuove concezioni di spazio e tempo. Come però sottolinea Vidler, nonostante «la preoccupazione della modernità per lo spazio si basava sulla scoperta che la relazione tra l'osservatore e l'opera d'arte si fonda su un

24 Cfr. P. Gregory, *Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell'architettura*, in «Op. cit.», n. 171, 2021.

25 Cfr. Heinrich Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, (1946), L. Scarpa, D. Fornari (a cura di), et al., Milano 2010.

26 Cfr. P. Gregory, *Il pensiero come corpo*, cit., p. 32-33.

“punto di vista” mobile, determinato da un corpo dinamico», lo spazio vitale del soggetto è stato in molti casi «gradualmente appiattito, rinchiuso, esaurito»<sup>27</sup>. Secondo Juhani Pallasmaa tali criticità sono connesse alla visione “ocularcentrista” della cultura occidentale che enfatizza la dimensione visiva del corpo nello spazio. Lo sforzo dell’architettura dovrebbe infatti essere quello di coinvolgere tutti i sensi in un percezione sincretica, «tattile e cinestetica del corpo nello spazio»<sup>28</sup>. Ad ogni retaggio “puro-visibilista” e “dis-incarnato”, che vedrebbe la *res-cogitans* separata dalla *res-ex-tensa*, si oppone anche Harry Mallgrave, secondo il quale l’avanzamento delle neuroscienze avrebbe confutato la validità e l’attualità della scissione cartesiana<sup>29</sup>. La scoperta dei neuroni specchio<sup>30</sup> aprirebbe il campo alla formulazione scientifica della teoria dell’empatia: «i circuiti emotivi, infatti, non sono che una parte delle stesse mappe neurali attraverso cui il fattore inibitorio della ragione (l’ultimo arrivato nel gioco evolutivo) opera. E poiché rispondiamo all’ambiente attraverso i molteplici sensi corporei, neurologicamente interconnessi, le emozioni sono profondamente radicate fin dall’inizio in ogni esperienza architettonica»<sup>31</sup>. Nel campo dinamico di «relazioni tra mente, corpo e materia»<sup>32</sup>, si realizzerebbe, secondo Mallgrave, quella condizione di “soggetti incarnati” teorizzata da Merleau-Ponty.

La riabilitazione ontologica del sensibile è quindi rafforzata da numerose scoperte scientifiche. In sostanza esiste una dimensione pre-cognitiva e pre-logica che va riabilitata in virtù del ruolo determinante nell’informare la

27 A. Vidler, *La deformazione dello spazio*, cit., pp. 13-18.

28 J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L’architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2005.

29 Cfr. A. Damasio, *L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995.

30 «Sembra che nasciamo con (o sviluppiamo rapidamente) schemi neurali di azione in alcune aree specifiche del cervello che si attivano in risposta a stimoli percettivi. Quest’attivazione sistemica di neuroni specializzati significa che simuliamo mentalmente o incorporiamo la maggior parte di quello che apprendiamo tramite i sensi, che ne siamo consapevoli o meno. [...] I neuroni specchio, in questo senso, ci connettono al nostro ambiente; o meglio, ci forniscono i mezzi per apprendere e formare una relazione con l’ambiente fisico che ci circonda». H. F. Mallgrave, *L’empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p.p. 17-18. In tal senso la ricerca di Mallgrave può intendersi come un tentativo di estendere gli studi di neuroestetica all’architettura.

31 Ivi, p. 17.

32 Ivi, p. 13.

nostra relazione con le cose. Secondo Gregory dovremmo, oltre che riflettere sulla ricezione proprio-corporea di queste componenti patiche e emotive dello spazio, fondare «anche un'estetica della produzione, intendendo con quest'ultima l'abilità creativa che, oggettivando alcuni parametri della conoscenza sensibile, sia in grado di generare specifiche atmosfere»<sup>33</sup>. Questo vorrebbe dire, in un certo senso, provare a determinare delle protesi, che potrebbero definirsi empatiche, in grado di determinare, oppure quanto meno favorire, intense esperienze pre-cognitive, multisensoriali, sinestetiche e affettive. Protesi capaci di "eccedere" i dati oggettivi e quantitativi di quello spazio geometrico omogeneo insufficiente a descrivere le qualità dei luoghi in relazione al corpo proprio<sup>34</sup>. Federico De Matteis, riferendosi alle teorie atmosferologiche di Tonino Griffero e Gernot Böhme<sup>35</sup>, ipotizza che lo «spazio costruito determinato dal progetto di architettura [possa] fondarsi [...] sull'intento di mettere in scena una condizione spaziale che ri-presentsi risposte emotive storicizzate, estratte dall'ambiente esistente, come se si trattasse di realizzare un'impalcatura fisica per l'emergere di queste atmosfere»<sup>36</sup>. Impalcature fisiche che, come protesi empatiche, consentono «di tracciare una linea ininterrotta tra l'esperienza primaria dell'ambiente e l'emergere del senso», attraverso «esercizi di osservazione dello spazio vissuto dell'architettura e della città come *fenomenografie*»<sup>37</sup>.

Potrebbe essere annoverato tra possibili esempi di fenomenografie il principio spaziale della parallasse descritto da Steven Holl come una delle modalità attraverso cui egli appunto cerca «di estrarre il potenziale fenomenico dell'idea di partenza». L'obiettivo è «lavorare con tutti i sensi dell'uomo (la Cappella del santissimo Sacramento di St. Ignatius è trattata con cera d'api per creare uno spazio "olfattivo" oltre

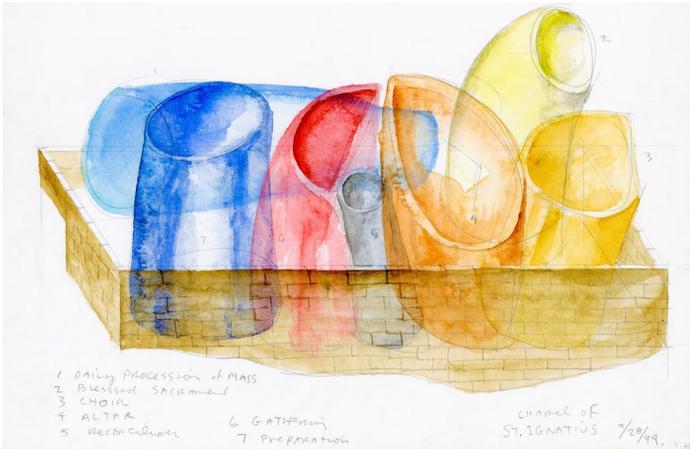
33 Cfr. P. Gregory, *Il pensiero come corpo*, cit., p. 36.

34 «Per quanto concerne la spazialità il corpo proprio è il terzo termine, sempre sottinteso, della struttura figura e sfondo, e ogni figura si profila sul duplice orizzonte dello spazio esterno e dello spazio corporeo. Si deve quindi respingere come astratta ogni analisi dello spazio corporeo che tenga conto solo di figure e punti». M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., 154.

35 Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano 2017 e G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano 2010.

36 F. De Matteis, *Vita nello spazio. Sull'esperienza affettiva dell'architettura*, Mimesis, Milano 2019, p. 175.

37 F. De Matteis, *I sintomi dello spazio. Corpo Architettura Città*, Mimesis, Milano 2020, pp. 19-24.



S. Holl, *Chapel of St. Ignatius*, 1997

che “tattile” e visivo) e di creare spazi così straordinari che solo la “risonanza” col corpo dell’uomo in movimento possono essere compresi appieno»<sup>38</sup>. Per Holl «le esperienze forniscono la lente attraverso la quale interpretiamo ciò che percepiamo. [...] La parallasse – ossia il cambiamento della disposizione di superfici che definiscono lo spazio come risultato del cambiamento della posizione dell’osservatore – si trasforma quando gli assi del movimento lasciano la dimensione orizzontale. [...] Il movimento del corpo è l’elemento di connessione tra noi e l’architettura quando attraversa le prospettive sovrapposte che si formano all’interno degli spazi»<sup>39</sup>.

Anche in questo caso il corpo, nello specifico il corpo proprio, il *Leib* (corpo vissuto), è al centro dello spazio. Se le protesi analogiche proiettano su quest’ultimo codici e ricercano sottili relazioni morfologiche, le protesi empatiche sembrano dispiegarsi come prolungamenti del campo percettivo e sensoriale di un corpo che però corre troppo spesso il rischio di essere assunto come il recettore sinestetico ultimo di terminazioni sensibili periferiche. Questo riduzionismo sensoriale potrebbe infatti facilmente condurre ad una dimensione estetica al limite del pittorresco. Umberto Galimberti a tal proposito sottolinea come «il nostro corpo» sia «qualcosa di più delle possibilità che gli conce-

38 S. Holl, *Parallax. Architettura e percezione*, postmedia, Milano 2004, p. 32.

39 Ivi, pp. 10-13.

dono i sensi [...] perché a decidere il suo grado di vitalità non sono i sensi ma il suo interesse per il mondo»<sup>40</sup>. Se, come sostiene Sartre, «il mio corpo è ovunque nel mondo, è coestensivo al mondo, esteso attraverso tutte le cose»<sup>41</sup>, allora, sempre seguendo Galimberti, in questa proiezione, «in questo gettarsi fuori di sé, in questo pro-getto, il corpo è sempre superato dalle cose verso cui si protende, per cui io sono il mio corpo solo non essendolo, solo superandomi per essere nel mondo. [...] Questo significa essere il proprio corpo non essendolo»<sup>42</sup>. La centralità “egologica” del corpo proprio è messa in discussione da quelle stesse protesi attraverso cui si apre al mondo. Maria Teresa Catena evidenzia come sia stato lo stesso Merleau-Ponty, ne *Il visibile e l'invisibile*<sup>43</sup>, a far vacillare la compattezza del corpo proprio, sostituendo a quest'ultimo il termine *carne*<sup>44</sup>, che esprime proprio la relazione chiasmatica tra corpo e mondo. Essere “affetti”, significa cedere parti di soggettività e identità entrando in relazione con il mondo per mescolarci ad esso. Ma questa mescolanza sensibile, secondo Nancy, è sempre «locale, modale, frattale»<sup>45</sup>. Questo perché «l'escrizione del nostro corpo è ciò per cui dobbiamo innanzitutto passare»<sup>46</sup>. L'esistenza è ex-stare, essere ex-posto. «Esposizione» come «escrizione del nostro corpo», significa sempre che si deve passare da una «iscrizione-fuori»<sup>47</sup>. In questa esistenza rivolta al fuori non c'è un'interiorità sensibile pura con cui ci mettiamo in relazione all'esterno, ma nella «materia plastica dello spaziamento»<sup>48</sup>, nell'estensione mobile verso l'esterno ogni senso risulta essere originariamente contaminato con il fuori. Per Jacques Derrida negli scritti di Nancy emerge infatti un «pensiero del supplemento protesico che costituisce [...] la differenza più importante tra il discorso di Nancy e altri, discorsi, più o meno contemporanei, sul “corpo proprio” e sulla “carne”»<sup>49</sup>. Il carattere disseminale del supplemento

40 U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 130.

41 J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, (1943), il Saggiatore, Milano 1962, p. 395.

42 U. Galimberti, *Il corpo*, cit., pp. 132-133.

43 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'invisibile*, (1964), Bompiani, Milano 2003.

44 «Carne è il nome che il filosofo francese dà a questa parentela, a quest'unione reversibile che sussiste tra il corpo e un mondo». M. T. Catena, *Breve storia del corpo*, cit., p. 96.

45 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 72.

46 Ivi, p. 13.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, p. 53.

49 J. Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy, Marietti, Bologna 2019, p. 128.

protesico investe gli organi di senso rendendoli, allo stesso tempo, la possibilità e l'effetto di questa esposizione al fuori.

Secondo Peter Eisenman non si riuscirà mai a concepire un'architettura esperita "oltre lo sguardo" se non si capisce che non basta agire sulle caratteristiche di rappresentazione e manipolazione degli oggetti, come ad esempio Piranesi e i pittori cubisti hanno tentato di fare, ma bisogna pensare alla possibilità di «dis-locare il soggetto osservante. [...] La visione può essere definita essenzialmente come un modo di organizzare lo spazio e gli elementi dello spazio. È un modo di *guardare* e definire una relazione tra un soggetto e un oggetto. L'architettura è strutturata in modo tale che ogni posizione occupata da un soggetto fornisce i mezzi per interpretare tale posizione in relazione ad una particolare tipologia spaziale»<sup>50</sup>. L'idea di "spazio rovesciato" proposta da Eisenman interviene sulla relazione soggetto-oggetto provando a sovvertire l'idea che a partire da un centro, l'interiorità del soggetto, si articola lo spazio. Per Eisenman uno spazio può essere considerato "affettivo" e non più solo "effettivo" quando non soggiace ad una presunta identità del soggetto, ma quando è in grado di "espropriare" porzioni di soggettività e quindi anche porzioni del suo senso e dei suoi "sensi". In questa ipotesi «l'iscrizione dello spazio non ha più nulla a che fare con l'estetica o con il significato, ma con un ordine di tipo diverso. È sufficiente percepire il fatto che questo ordine diverso esiste: solo questa percezione dis-locò il soggetto conoscente»<sup>51</sup>.

Secondo Emanuele Coccia il "sensibile" andrebbe infatti inteso nei termini di una «moltiplicazione dell'essere. [...] La parola, l'udito, la visione, tutta la nostra esperienza è un'operazione di moltiplicazione del reale. Sentire, parlare, pensare, vedere, disegnare: grazie alla vita sensibile (e in essa) tutte le cose del mondo (il mondo stesso) non cessano di uscire fuori di sé, di riprodursi, di moltiplicarsi»<sup>52</sup>. La vita sensibile «non è mai riducibile al luogo della percezione né a quello dell'esistenza della cosa»<sup>53</sup>. Per Coccia la fenomenologia, «pur affermando il primato della percezione sulla coscienza», non riesce a «cogliere l'essere del sensibile in-

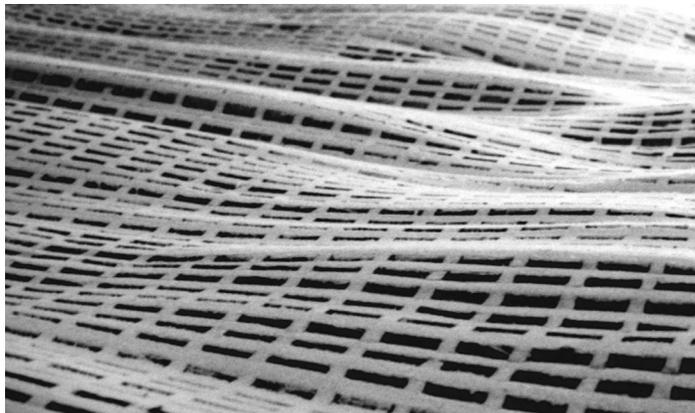
50 P. Eisenman, *Oltre lo sguardo. L'architettura nell'epoca dei media elettronici*, in «Domus», n. 734, 1992, p. 19.

51 Ivi, p. 22.

52 E. Coccia, *La vita sensibile*, il mulino, Bologna 2012, pp. 39-41.

53 Ivi, p. 42.

P. Eisenman, *Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe*, 1998



dipendentemente dall'essere di un soggetto, di un'anima che lo percepisce». Bisognerebbe «rovesciare questa prospettiva. È viceversa grazie al visibile che la visione è possibile»<sup>54</sup>.

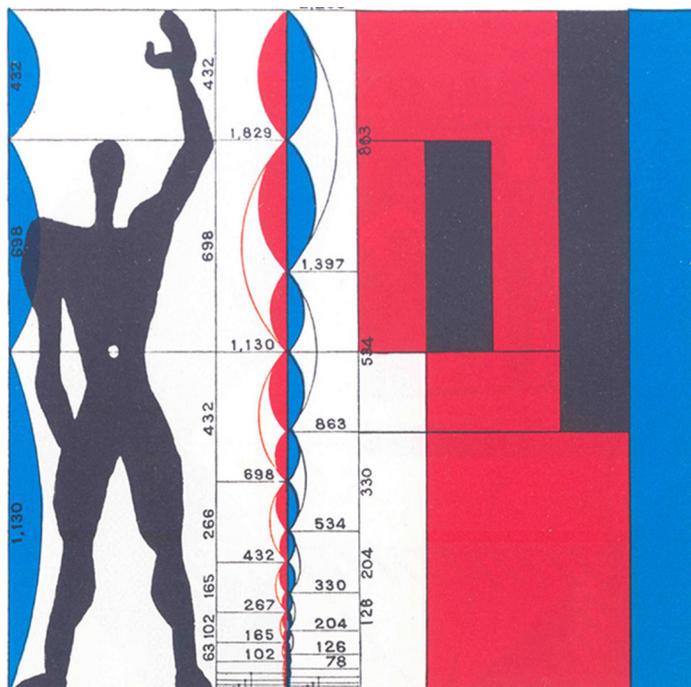
È per questo che forse, come suggerisce Derrida, non bisognerebbe «troppo affidarsi, in fin dei conti, né al senso comune, né a una cultura storica che non dice il proprio nome e si presenta come naturale, né al senso comune di una cultura che ci obbliga ancora a contare i sensi sulle dita di una sola mano, la mano dell'uomo, sempre dell'uomo. Non c'è un senso, e nemmeno uno, due, tre, quattro, cinque, sei. Bisogna sentire e contare altrimenti»<sup>55</sup>.

### *Protesi organiche*

Giovanni Anceschi, in un numero di «Ottagono» dedicato al rapporto tra natura e artificio, sosteneva che «se ogni artefatto, cioè ogni oggetto artificiale prodotto dall'uomo con materiali e lavoro, potesse venire omologato a tutti gli effetti a una *protesi*, cioè a un *organo* artificiale, che sostituisce o potenzia un analogo *organo* parte integrante dell'organismo umano, o, meglio ancora, del *corpo* umano vivente, ciò ci costringerebbe a modificare almeno in parte la nostra visione del mondo. E a essere messa in crisi sarebbe in prima istan-

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> J. Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy, cit., p. 259.



Le Corbusier,  
*Modulor*, 1946

za la nozione stessa di artificiale»<sup>56</sup>. L'idea di tecnica come proiezione degli organi, *Organprojection*, viene proposta e presentata in maniera sistematica da Ernst Kapp nel 1877<sup>57</sup>. Secondo Kapp c'è una perfetta identità morfologica e di funzionamento tra la struttura degli organi umani e qualsiasi forma di tecnica. Gli strumenti sono protesi che dilatano, amplificano le funzioni dell'organismo umano, il cui corpo non solo funge da modello per l'evoluzione di tali strumenti, ma in qualche modo li integra, li ingloba di volta in volta, espandendosi indefinitamente. Questa visione è stata poi ripresa da altri pensatori come Pavel Florenskij<sup>58</sup> e Marshall McLuhan. Quest'ultimo sviluppa la tesi dell'organo-proiezio-

56 G. Anceschi, *Il pensiero protetico*, in «Ottagono», n. 102, 1992, p. 15.

57 Ernst Kapp è riconosciuto come il padre della moderna filosofia della tecnica. L'edizione più recente del suo famoso testo sulla tecnica come organo-proiezione è: E. Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Meiner, Hamburg 2015.

58 Cfr. B. Antomarini, S. Tagliagambe (a cura di), *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, FrancoAngeli, Milano 2007.

ne nell'era dei media, affermando che «dopo più di un secolo di tecnologia elettronica, abbiamo esteso il nostro sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che abolisce spazio e tempo»<sup>59</sup>.

Secondo Emanuele Coccia quella «tradizione architettonica che ha voluto immaginare e adattare lo spazio abitabile al corpo umano inteso in termini strettamente anatomici», può essere meglio compresa se inquadrata in quella prospettiva filosofica che «ha sempre pensato gli artefatti tecnici come estensione del corpo umano e di alcuni dei suoi organi»<sup>60</sup>. È questa «intuizione che avevo spinto l'architettura moderna a riportare ogni volta la forma e l'immagine degli spazi da abitare alla misura anatomica del corpo che li abitava. L'esempio più radicale di questo approccio è il *Modulor* di Le Corbusier»<sup>61</sup>.

L'edificio come "macchine per abitare", aperto alle nuove esigenze di standardizzazione, flessibilità e «modellato sui bisogni del corpo», si può considerare, secondo Vidler, come «la risposta della modernità alle analogie proporzionali e spaziali dell'umanesimo»<sup>62</sup>. Mentre il classicismo proiettava il corpo idealizzato nelle forme dell'edificio, il modernismo vuole occuparsi principalmente della sua protezione razionale e della formazione dell'uomo moderno, sperimentando l'idea di «casa come protesi [...]. Nella "casa dell'uomo" lecorbusierana, la tecnologia assumeva forme di "oggetti tipo" più o meno benevoli e di ambienti perfettamente sotto controllo che permettevano la piena espressione del corpo naturale all'interno della natura»<sup>63</sup>. L'ideale di una *civilisation machiniste*, che attraverso serialità e riproducibilità ha "desacralizzato" e liberato l'oggetto dalla sua aura di unicità<sup>64</sup>, transita linearmente dai prodotti di design, passando per la singola architettura, fino all'urbanistica.

Il processo di standardizzazione e meccanizzazione parte dunque proprio dal corpo, il quale attraverso lo sviluppo dell'ergonomia<sup>65</sup> diventa unità di misura delle nuove mac-

59 M. McLuhan, *Understanding Media: extensions of man*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1964, p. 3 [t.d.a].

60 E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., p. 32.

61 Ivi, p. 32-33.

62 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 124.

63 Ivi, p. 161.

64 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1936), Einaudi, Torino 1966.

65 La corporeità si traduce in misura razionale, in continuità all'idea di forma



O. Schlemmer,  
*Triadische Ballett*,  
1922

chine per abitare, per l'esatta calibrazione degli spazi interni. Il corpo dell'uomo, nella visione modernista, non è più un tutto indivisibile, ma è scomposto nei suoi organi, a cui, come nel caso del balletto biomeccanico di Oskar Schlemmer, vengono sovrapposte protesi artificiali che ne modificano le potenzialità motorie ed espressive. Riflettendo sulle radici etimologiche dei termini, Rykwert sottolinea la relazione tra meccanico e organico: «*machina* e *mechanicus* (dal greco *mechos*, mezzo, espediente, o rimedio) si riferiva già ad ogni sorta di congegno; mentre *organon* proveniva da una radice arcaica, *ergon*, operare. Il latino *organicus*, pertanto, non aveva un significato molto diverso da *mechanicus*: qualcosa di fabbricato mediante mezzi o strumenti, in modo indiretto»<sup>66</sup>.

Lo sviluppo tecnologico moderno ha prodotto una "seconda natura", pensata come prolungamento della "prima". Secondo Giberti, «il modulator senza testa e senza organi è la rappresentazione chiara di un modello organico neutro, una sorta di infrastruttura vivente, sulla quale diventa possibile innestare infiniti apparati artificiali che possono modificare le capacità percettive e cognitive»<sup>67</sup>. Negli anni 20', Le Corbusier formulò il concetto di *objects membres-humains*<sup>68</sup>, oggetti appunto immaginati come estensioni del corpo

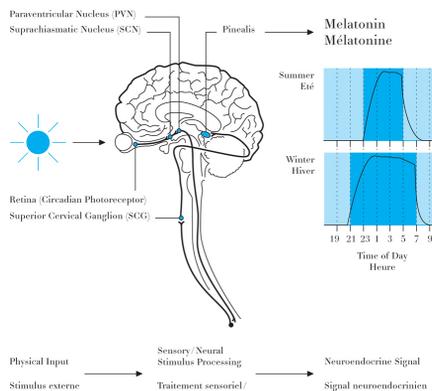
come ripetizione. Cfr. A. Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, trad. it. a cura di M. Baffa Rivolta, A. Rossari, Mazzotta, Milano 1975.

66 J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, (1982), Mondadori, Milano 1995, p. 192.

67 M. Giberti, *Compendio di anatomia per progettisti*, cit., p. 51.

68 Cfr., Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, G. Crès e C., Parigi 1925.

P. Rahm,  
*Hormonarium*,  
2002



umano. La *machine à habiter* «era intesa non solo come una specie di attrezzatura medica, un meccanismo per la cura del corpo, ma come un pezzo di una attrezzatura per l'esercizio progettata per migliorarlo, per produrre un corpo forte e sano»<sup>69</sup>. Per Le Corbusier la biologia è «la grande parola nuova per l'architettura e la progettazione»<sup>70</sup>, e il corpo non viene più visto come un perfetto concentrato di microcosmo, ma come una sostanza imperfetta che può essere migliorato, potenziato, attraverso gli avanzamenti tecnologici e lo sviluppo di una nuova cultura che rompe con il passato e si apre alla modernità: «gli architetti come Le Corbusier e i suoi colleghi ridisegnano attivamente il corpo con le loro architetture piuttosto che ospitarlo o rappresentarlo»<sup>71</sup>. Concepiti come propaggini delle nostre membra, «gli oggetti architettonici si trasformano in altrettante protesi, prolungamento del corpo legati ad esso in modi quasi organici»<sup>72</sup>.

Se il movimento moderno, in particolare con Le Corbusier, aveva sviluppato l'idea di oggetti architettonici come protesi organiche, allora le architetture termodinamiche e le atmosfere costruite<sup>73</sup> di Philippe Rahm, per le modalità con cui cercano di interagire con l'organismo umano, potrebbero

69 B. Colomina, *X-Ray Architecture*, cit., p. 27 [t.d.a].

70 Le Corbusier, *My Work*, Londra 1960. Passo citato in G. Teyssot, *Body-Building*, in «Lotus», n. 94, 1997, p. 123.

71 B. Colomina, M. Wigley, *are we human?*, cit., p. 118.

72 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 175.

73 P. Rahm, *Atmosfere costruite*, Postmedia Books, Milano 2014.

essere considerate iper-moderne. «Tre sono gli strati dell'architettura necessari a definire un corpo edilizio funzionante. Il primo interessa i muri e i solai, il secondo gli impianti, il terzo gli arredi»<sup>74</sup>. Secondo Sara Marini, Rahm si occupa del secondo strato, quello in genere poco considerato dagli architetti. «In questo scenario, disegnato da impianti di aria condizionata che si offrono oggi come nuova lingua dell'architettura, il corpo è sempre di più un dettaglio imprescindibile perché significa e misura l'aria: è intorno ad esso che si costruisce lo spazio, o meglio l'ambiente»<sup>75</sup>. Raham drammatizza i problemi ecologici e ambientali provando a riabilitare lo statuto termico dell'architettura, progettando con i parametri atmosferici, intesi in senso fisico e non metafisico, e quindi agendo sui livelli di comfort termici degli ambienti. Le "linee" di progetto sono determinate dai parametri ambientali e dai moti convettivi e il materiale impiegato è soprattutto di tipo aeriforme. Nel progetto *Hormonarium*, presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2002, viene mostrato come diminuendo artificialmente la quantità di ossigeno nell'ambiente e riproducendone l'estremo chiarore con appositi dispositivi di illuminazione, è possibile ricreare un microclima con le condizioni delle cime delle Alpi nella laguna veneta. Il progetto manipola le reazioni fisiologiche. Ad esempio la luce molto luminosa (10.000 lux) stimola la retina che trasmette informazioni alla ghiandola pineale e provoca una diminuzione della secrezione di melatonina. Le protesi organiche, molto più sofisticate degli *objects membres-humains* di Le Corbusier, qui lavorano a livello fisiologico agendo direttamente sugli organi del sistema endocrino e neurovegetativo, prolungandone all'esterno il loro funzionamento.

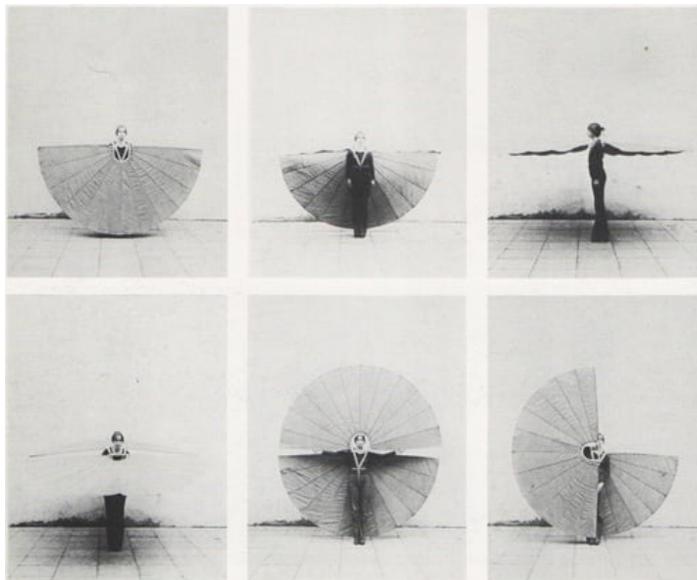
La meteorologia dello spazio abitato proposta da Raham è possibile solo attraverso un livello di controllo estremo dei parametri atmosferici. L'architetto è come un biologo molecolare in grado di agire ad una scala di progetto mai esplorata prima. È paradossale rilevare però come una ricerca «incentrata sul comfort e sulla ricostruzione di nessi tra la meteorologia e il progetto»<sup>76</sup> riesca a favorire, allo stesso tempo, esperienze di straniamento e disorientamen-

74 S. Marini, *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell'architettura*, in «TECHNE», n. 14, 2017, p. 47.

75 Ivi, p. 48.

76 S. Marini, *Salubria*, cit., p. 112.

R. Horn, *White Body Fan*, 1972

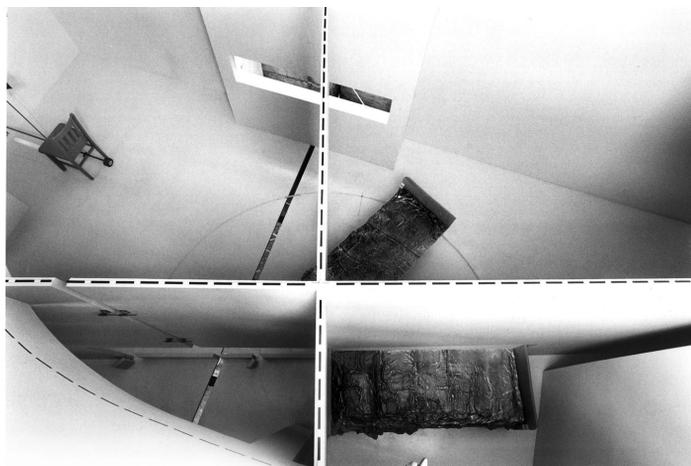


to, come emerso alla prova dei fatti. Questo a conferma di quanto sostenuto da Jacques Guillerme, secondo cui «sia che abbia come obiettivo una sostituzione, che un'amplificazione funzionale, la protesi, complemento artificioso di uno o più organi, mantiene un contenuto bizzarro rispetto a ciò che la motiva e la giustifica»<sup>77</sup>. La relazione di non perfetta linearità tra la protesi e gli organi su cui si innesta è indagata nella ricerca artistica di Rebecca Horn. Attraverso performance, scultura, fotografia e cinema il corpo viene pensato come una superficie metamorfica su cui innestare appendici protesiche che costituiscono la struttura segnica di «una semiologia estetica pregena di allusioni e insofferenze, costruita con oggetti meccanici, articolazioni impossibili e "proiezioni" del desiderio [...]. È nel suo perdersi nei meandri dell'inconscio, nel disattivare i meccanismi razionali che la costruzione di una galassia di "oggetti" stranianti e stupefacenti si disvela totalmente»<sup>78</sup>.

Le protesi organiche sembrano troppo spesso non cu-

77 J. Guillerme, *Tesi sulla protesi: il pretesto dei bisogni latenti*, in «Ottagono», n. 96, 1990, p. 108.

78 T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, Postmedia, Milano 2020, p. 108.



Diller Scofidio,  
*withDrawing Room*,  
1987

rarsi del fatto che «prolungare o modificare la forma di un gesto significa sempre modificare anche la psicologia che lo sostiene»<sup>79</sup>. La natura doppia della protesi si nasconde proprio dietro questa condizione, e, secondo Vidler, il concetto freudiano di *Unheimliche*, tradotto in italiano con perturbante, ne disvela alcuni caratteri nascosti, «un disvelamento della reciprocità segrete ma onnipresenti che legano le persone agli oggetti»<sup>80</sup>. Attraverso un lavoro di dissezione, smontaggio e ri-assemblaggio Diller e Scofidio indagano l'allargamento del campo di utilizzo delle protesi partendo, ed eventualmente sovvertendo, le relazioni tra i corpi e gli usi convenzionali dello spazio. Secondo Vidler, *withDrawing Room* (1987), «l'istallazione realizzata da Diller e Scofidio per il Capp Street Project sonda tutte queste questioni: lo spazio di ciascun oggetto ha bisogno di mappe completamente nuove – tavolo da pranzo e sedie sono sospesi in aria, letti e sedi sono divisi in due, e tutto seguendo i vettori dei loro usi tradizionali, esagerati con effetto caustico. Qui gli oggetti agiscono al di là dei domini stabiliti. [...] Sono lasciati liberi di tracciare nuove mappe di utilizzo e all'agente umano spettano oggetti surrogati, a loro volta protesi di altri oggetti nelle loro estensioni pericolose. [...] Le tracce di occupanti e non occupanti sono come un'archeologia schematica da cui

79 E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., p. 34.

80 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 182.

ricominciare da capo»<sup>81</sup>. Il perturbante, secondo Sara Marini, con la sua capacità di far convivere familiare e estraneo, pone «in secondo piano il rapporto puramente funzionale tra corpo e spazio» e, nel mettere «in discussione il primato di regole e trasposizione ordinatrici del reale, l'esperienza metropolitana riscopre caos e ordine come tragica dicotomia fondativa. Tragicità intesa in senso letterale come convivenza degli opposti e come immanenza dello scontro»<sup>82</sup>. Convivenza degli opposti a cui le protesi organiche sembrano troppo spesso non voler guardare.

81 Ivi, pp. 179-180.

82 S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 59.



## 2.3. Escritture modali

F. Bacon, *Three Studies for a Self Portrait*, 1980

Dopo aver ripercorso genealogicamente lo sviluppo del concetto di protesi in architettura ed averne sottolineato principi, potenzialità e limiti, si intende ora capire se uno sviluppo ulteriore del discorso esosomatologico consenta di generare uno scarto all'interno delle dinamiche delineate dallo stesso spazio protesico. Se ritorniamo per un attimo ad osservare ciò che ci ha insegnato la città dei corpi, alle questioni che avevo posto in essere, si comprende ancora di più quanto alcune caratteristiche dei dispositivi protesici siano da considerarsi delle criticità e quanto sia necessario, non tanto negare l'idea di spazio protesico, ma provare ad ampliarne il campo semantico e di azione.

La città dei corpi ha dimostrato come non sia più sufficiente inquadrare il corpo in una visione stabile che lo vedrebbe come una presenza a sé, autonoma e autocostruita, e, di conseguenza, viene meno la possibilità di poterlo considerare il centro stabile di un sistema, unità attraverso cui normare e stabilizzare lo spazio. Il corpo "proprio" della fenomenologia non è mai "proprio". La singolarità esiste solo in relazione al suo fuori. Sono apparsi i tratti di un corpo che si etero-costituisce nella relazionalità differenziale dell'esperienza. Esso stesso è luogo, sostanza concreta di spazio-tempo attraverso cui la vita dispiega le sue forme, in cui le sintesi dialettiche e le risoluzioni delle antinomie entrano in crisi. In questo processo di disseminazione e decostruzione il corpo infatti sembra denunciarsi in una costitutiva ambigua ambivalenza, un'oscillazione aporetica, manifestazione di una fluttuazione continua tra condizioni di possibilità opposte nel campo concettuale consolidato. In quanto "essere singolare plurale"<sup>1</sup>, «è dunque su una sorta di frontiera, fra dentro e fuori, soggetto e oggetto, me stes-

1 Cfr. J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit.

so ed altro da me, che il corpo si va a collocare»<sup>2</sup>: in una relazione di costante contatto e contaminazione. A partire da queste considerazioni, si intende avviare un percorso che ci consenta di passare dal concetto di protesi a quello di dispositivo esosomatico.

Come si è visto, nel processo di antropo-tecnogenesi lo strumento esosomatico nasce, e può definirsi tale, protendendo il corpo inteso prima di tutto come vita in atto, come puro e irriflesso essere in azione. È di nuovo all'azione che si vuole guardare per smarcarsi dalla visione sistemica dell'organismo da cui si possono far discendere le principali criticità del concetto di protesi descritte in precedenza. L'azione prima del soggetto che la compie. L'azione prima di qualsiasi categoria ontologica da assegnare a quel soggetto. Non il corpo, nella sua totalità o nelle sue parti, ma i "modi" del corpo in atto.

Secondo Giorgio Agamben possiamo distinguere due tipi di ontologia molto distanti tra loro ma non esattamente in opposizione: quella "ipostatica" e quella "modale". L'ontologia ipostatica è quella propria del pensiero neoplatonico. Il significato del termine *hypostasis* è "sedimento" e «si riferisce al residuo solido di un liquido. [...] Occorre riflettere sul fatto che proprio un termine che significava in origine "sedimento" e "residuo" sia divenuto il termine chiave o il *Modewort* per esprimere un concetto ontologico fondamentale: l'esistenza. [...] L'esistenza appare qui [...] come il risultato di un processo attraverso il quale l'essere si reifica e si dà consistenza»<sup>3</sup>. La visione ipostatica pertanto è come se ricercasse una permanenza a fondamento del flusso dell'esistere. Secondo Agamben «il passaggio ad un'ontologia modale» consentirebbe di affrontare diversamente «le aporie dell'ontologia ipostatica»<sup>4</sup>. Anche se si dovrebbe parlare più propriamente di "differenza modale", poiché «il modo esprime [la] natura "ritmica" e non "schematica" dell'essere: l'essere è un flusso e la sostanza si "modula" e si ritma – non si fissa e schematizza – nei modi. Non l'individuarsi, ma il ritmarsi della sostanza definisce l'ontologia che cerchiamo qui di definire»<sup>5</sup>. Il corpo non si riduce né ad una fissità né ad una realtà data. Esso è sempre potenziale, appunto perché

2 M. T. Catena, *Breve storia del corpo*, cit., p. 15.

3 G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., pp. 180-181.

4 Ivi, p. 191.

5 Ivi, p. 224.

è modale. Deleuze e Guattari infatti individuano l'essenza di un corpo paradossalmente al di fuori della sua sostanza immediatamente visibile, ma nell'insieme di rapporti differenziali e di stati intensivi interni ai suoi modi: «un corpo non si definisce per la forma che lo determina, né come una sostanza o un soggetto determinati, né per gli organi che possiede o le funzioni che esercita. Sul piano di consistenza, un corpo si definisce solamente per una latitudine e una longitudine: cioè per l'insieme degli elementi materiali che gli appartengono sotto un determinato rapporto di movimento e riposo, di velocità e lentezza (longitudine); e per l'insieme degli affetti intensivi di cui è capace, sotto un determinato potere o grado di potenza (latitudine)»<sup>6</sup>.

Anche per Nancy «i corpi sono sempre sul punto di partire, nell'imminenza di un movimento, di una caduta, di un allontanamento, di una dislocazione. [...] Non ci sono che corpi in atto, e ogni corpo è Psiche o l'articolazione di varie Psiche, singolarmente modalizzate, attraverso l'estensione degli atomi»<sup>7</sup>. Ciò che più conta qui è che l'ontologia modale ci orienta verso un'altra anatomia. Non più «l'anatomia filosofico-medica della dissezione, lo smembramento dialettico degli organi e delle funzioni. È un'anatomia dell'enumerazione piuttosto che dello smembramento. Un'anatomia delle configurazioni, dei volumi, forse si dovrebbe dire degli *stati-di-corpo*: modi d'essere, andature, respirazioni, atteggiamenti, traumi, dolori, piaceri, peli, spire, contatti, masse. I corpi sono innanzitutto (cioè quando li avviciniamo) masse, masse che si offrono senza articolazioni né nessi, senza discorso, né racconto. [...] In questa anatomia delle masse, nello spazio, quindi, delle emozioni, il corpus non è più la superficie in cui si iscrivono – si registrano i significati. Non c'è più un corpo scritto o scrittura a contatto con il corpo. [...] Il corpo non è il fatto *che si scrive*, ma non *dove* si scrive, e neppure quel che si scrive, ma sempre ciò che la scrittura *scrive*»<sup>8</sup>.

Secondo Nancy la scrittura si fa scrittura innanzitutto quando parte dai corpi per poi essere consegnata e affidata agli stessi corpi. Successivamente essa si fa guida dell'anatomia degli *stati-di-corpo* e sposta l'attenzione sul moto in

6 G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 378.

7 J. L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 29-78.

8 Ivi, pp. 70-71.

“es” che orienta la materia plastica dello spaziamento dei e tra i corpi. Nel testo dedicata all’opera di Nancy, Derrida sottolinea come «le parole in es- vengono [...] a corrispondere alla logica e alla topologia dell’*esorbitante*», ovvero quel movimento che consegna «la soggettività dell’*ego* nell’*esteriorità*»<sup>9</sup>. In questo moto in es- lo spaziamento prevale sulla sostanza, dislocando quest’ultima incessantemente. «L’escrizione si produce nel gioco dello spaziamento in-significante: quello che libera le parole dal loro senso, sempre di nuovo, abbandonandole alla loro estensione. Una parola, se non è assorbita senza resti in un senso, *resta* essenzialmente estesa *tra* le altre parole, tesa a toccarle, senza tuttavia raggiungerle: e questo è il linguaggio in quanto *corpo*»<sup>10</sup>.

Un’escrittura diventa allora proprio l’operazione a cui si vuole guardare per giungere ai dispositivi esosomatici. L’obiettivo è liberare i modi dalla sostanza per moltiplicare le condizioni di possibilità pluridimensionali dell’esperienza che ogni modo possiede come fattore potenziale latente. I dispositivi esosomatici intendono infatti riflettere sulla possibilità di mettere in atto l’escrittura, guardano alla materia e allo spazio come protensione corporea in maniera diversa dalle protesi. L’escrittura non scrive “del o sul” corpo significandolo, ma, nell’esternalizzarne i “modi”, lo espone all’esterno, lo estroflette. Non si farà dunque più riferimento a specifiche componenti anatomiche del corpo umano, ma si guarderà alle modalità con cui i dispositivi lo “espongono” ad altri corpi, viventi e non viventi, umani e non umani. Come sottolinea Daniela Calabrò «mettere in relazione il naturale e l’artificiale, il reale e il virtuale, l’organico e l’inorganico è ciò che ci consente di pensare il corpo come una costante fluttuazione tra dentro e fuori; la sua immunizzazione e al tempo stesso la sua contaminazione»<sup>11</sup>.

L’escrittura modale trova possibilità di applicazione in una serie di operazioni progettuali – *trascrizioni, riverberazioni, mescolanze* – che verranno analizzate di seguito. Attraverso di esse si cercherà di delineare le matrici teoriche alla base dei dispositivi esosomatici.

9 J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., pp. 42-43.

10 J. L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 59.

11 D. Calabrò, *Introduzione*, in Id., V. Mascia (a cura di), *Architetture del vivente*, cit., pp. IX-X.

## Trascrizioni

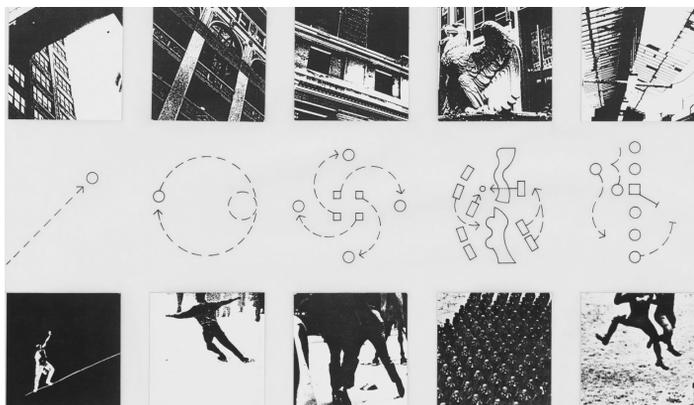
Secondo Bernard Tschumi l'architettura si è troppo spesso sottratta ad indagare in profondità gli "stati tensionali" che si generano quando nei componenti dell'equazione architettonica si inserisce la variabile aleatoria del corpo. Sin dai suoi primi scritti e progetti Tschumi afferma con forza di voler «restituire valore al termine "funzione" e, soprattutto, al movimento dei corpi nello spazio unitariamente alle azioni e agli eventi che coinvolgono, nell'ambito socio-politico, l'architettura stessa. [...] Si tratta di andare oltre le interpretazioni riduttive dell'architettura. La consueta esclusione del corpo e della sua esperienza da tutto il discorso sulla logica della forma [ne] costituisce un esempio eloquente»<sup>12</sup>. Secondo Tschumi «il corpo disturba la purezza dell'ordine architettonico»<sup>13</sup>, generando la sequenza "dis-giunta", spazio, evento, movimento.

Con l'esperimento dei *Manhattan Transcripts*<sup>14</sup> l'obiettivo è provare a determinare dei sistemi di notazione importati da altre discipline, in modo da poter "tracciare" ciò che sembra essere nell'ordine del contingente, ma che in realtà potrebbe potenzialmente aprire lo spazio alla pluridimensionalità dell'esperienza. Ne conseguono disegni e diagrammi raggruppati in sequenza, come fossero fotogrammi cinematografici. Nei tre piani proposti da Tschumi (spazio, movimento, evento) i corpi intervengono due volte nel processo. All'inizio, per avviare l'operazione di trascrizione, e alla fine, perché il montaggio aperto che ne consegue richiede l'intervento di un "interprete" per essere chiuso. «Poiché ogni inquadratura è isolata dalla successiva, l'architettura può cominciare a mettere in atto una serie di soprese, una forma di taglio in asse (*jump-cut*) architettonico, dove lo spazio è accuratamente dis-assemblato, fatto a pezzi e poi ri-assemblato "ai limiti". [...] Le sequenze dei *Transcripts* spesso procedono dai movimenti "soggettivi". Sebbene una regola oggettiva sia data arbitrariamente (compressione o sovrapposizione, per esempio), la sua implementazione, articolazione e forma finale dipendono dalla persona che applica la

12 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 9-95.

13 Ivi, p. 99.

14 Cfr. B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Architectural Design, Londra 1984.



B. Tschumi,  
*The Manhattan  
 Transcripts*, 1981

regola. [...] La realtà è resa infinitamente malleabile, in modo che attributi emotivi, drammatici, poetici, possono cambiarla e spiegarla»<sup>15</sup>. Secondo Francesco Vitale nell'ultima scansione della sequenza, dove cioè i tre piani si intersecano in una trama complessa, «emerge un altro spazio: la struttura architettonica si deforma come se fosse percepita in movimento, come se i corpi, attraverso il loro movimento, tracciassero strutture materiali, la cui stabilità è però spinta al limite del possibile, fino ad esplodere in frammenti»<sup>16</sup>. La complessità del sistema di notazione e di scrittura è orientato alla trascrizione di ciò che apparentemente appartiene all'ordine del contingente e non potrebbe essere a priori scritto. In realtà, come evidenzia Jacques Derrida nel testo *Point de folie – maintenant l'architecture*, Tschumi ricerca i tratti di una scrittura pluri-dimensionale che «fa i conti con l'evento [...]». Come hanno dimostrato i *Manhattan Transcripts* (ma questo vale anche, diversamente, per *La Villette*), un montaggio narrativo di una grande complessità fa esplodere al di fuori il racconto che le mitologie tradizionali contraevano o cancellavano nella presenza ieratica del "monumento alla memoria". Una scrittura architettonica interpreta (nel senso nietzscheano dell'interpretazione attiva, produttrice, violenta, trasformatrice) degli eventi marcati dalla fotografia o dalla cinematografia. Marcati: provocati, determinati o trascritti, captati, comunque sempre mobilitati in una sce-

<sup>15</sup> Ivi, p. 12 [t.d.a].

<sup>16</sup> F. Vitale, *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*, Mimesis, Milano, p. 51.

nografia del passaggio (transfert, traduzione, trascrizione, trasgressione da un luogo all'altro, da un luogo di scrittura a un altro, innesto, ibridazione)»<sup>17</sup>. Secondo Vitale, «le tracce così inscritte non rinviano più a significati presupposti in uno spazio omogeneo, producono relazioni differenziali tra orizzonti di senso che abitualmente si ritengono opposti e inconciliabili: l'oggettività dello spazio costruito e la singolarità dell'esperienza che vi si iscrive. La presenza stabile del manufatto architettonico e l'aleatorietà dei movimenti corporei che possono essere condizionati dallo spazio costruito o contribuire a costruire uno spazio ancora indeterminato»<sup>18</sup>. Lo spazio allora si apre alla «firma del corpo. Che non si accontenterebbe di camminare, di circolare, di deambulare in un luogo, su delle vie, ma trasformerebbe i suoi movimenti elementari dando loro luogo, riceverebbe da quest'altra spaziatrice l'invenzione dei suoi gesti»<sup>19</sup>. L'interesse di Derrida è rivolto a quei dispositivi che aprono «lo spazio architettonico all'esperienza, non soltanto dello spettatore o dell'abitante, ma anche del visitatore, di colui che performa lo spazio architettonico entrando, percorrendo il suo cammino, trattando l'architettura diversamente da un edificio monumentale, come un'esperienza che prende del tempo e che diventa per ciò stesso evenemenziale»<sup>20</sup>.

È interessante rilevare come il processo di trascrizione della variabile corpo inneschi due momenti progettuali distinti: una prima fase "disgiuntiva" in cui gli elementi architettonici e programmatici vengono scissi e analizzati individualmente; una seconda in cui invece i piani concettuali autonomi convergono e si sovrappongono, sviluppando «le idee di combinazione e contaminazione»<sup>21</sup>. Con questa modalità nel progetto per il *Parc de la Villette* (1982) «sono stati disposti tre sistemi astratti autonomi - sistemi di punti, linee e superfici. Indipendenti ognuno con la propria logica interna, questi tre sistemi avrebbero poi provveduto a contaminarsi l'un l'altro una volta sovrapposti»<sup>22</sup>. I due termini, disgiunzione e contaminazione, sembrano escludersi a vicenda. Tschumi però non attua, attraverso la contamina-

17 J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 2*, Jaca Book, Milano 2009, p. 116.

18 F. Vitale, *Mitografie*, cit., pp. 44-45.

19 J. Derrida, *Psyché*, cit., p. 117.

20 J. Derrida, *Le arti dello spazi*, cit., p. 384.

21 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 136.

22 Ivi, p. 147.

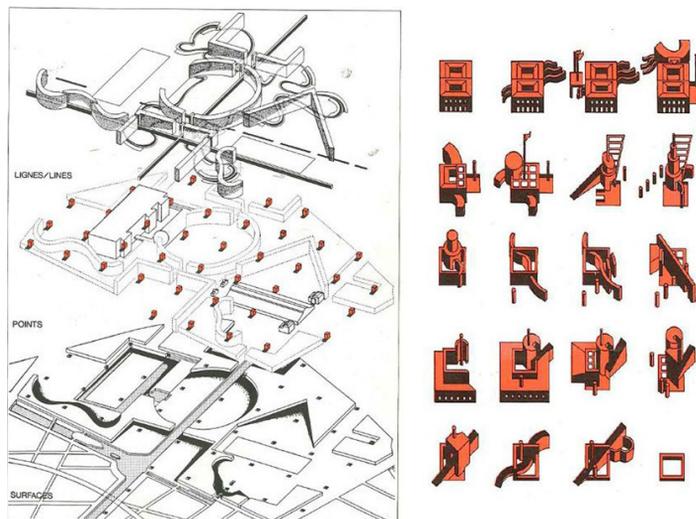
zione, una sintesi sistemica tra i singoli elementi disgiunti, in quanto le tracce di ognuno di essi restano chiaramente individuabili, conservando parte della loro individualità. Non è un approccio che va contro il sistema, contro la sintesi o contro i metodi compositivi consolidati, ma semplicemente si sceglie di non subordinare il progetto a queste categorie di progetto classico, senza sottometerlo all'ordine del discorso metafisico. Infatti il campo di azione dell'architettura potrebbe spostarsi, secondo Tschumi, in una zona intermedia, interstiziale, si potrebbe dire non dialettica. «La relazione tra spazio architettonico ed eventi che in esso hanno luogo crea un *in-between*, qualcosa che non può essere disegnato o progettato perché spazi ed eventi, in definitiva, appartengono a logiche differenti. Questo *in-between*, questa linea di congiunzione, questo limite, questa zona eterogenea è il luogo dell'architettura»<sup>23</sup>. Ad esempio, sempre nei *Transcripts*, Tschumi sottolinea come «la distinzione tra struttura (o ossatura), forma (o spazio), evento (o funzione), corpo (o movimento) e finzione (o narrazione) venivano sistematicamente sfumate dalla sovrapposizione, dalla collisione, dalla distorsione, dalla frammentazione e così via»<sup>24</sup>.

Le trascrizioni proposte da Tschumi si possono considerare come una particolare forma di scrittura del corpo in azioni. Esse cercano di trasporre ed estrofflettere attraverso una tramatura di segni e tracce l'esperienza pluridimensionale dei corpi nello spazio, sperimentando un diverso sistema notazione all'insegna della contaminazione dei codici. La trascrizione però può rivolgersi, seguendo altre strategie di azione, anche a ciò che la tradizione cartesiana ha pensato come transitante fuori dal corpo, cioè come pura e immateriale *res cogitans*: l'apparato psichico. È lo stesso Tschumi a sottolineare la questione a partire dalla triade vitruviana: «l'unico giudice dell'ultimo termine della triade, ovvero la *funzione* è, naturalmente, il corpo, il vostro corpo, il mio corpo, vale a dire il punto di inizio e il punto di arrivo dell'architettura. Il corpo-oggetto cartesiano è stato contrapposto al corpo-soggetto fenomenologico, e la fisicità e la logica del corpo sono state contrapposte alla fisicità e alla logica degli spazi. Dallo spazio del corpo al corpo-nello-spazio il passaggio è complicato ed è questo scarto, questa lacuna

23 B. Tschumi, *Ten Points, Ten Examples*, in «ANY», n.3, 1993 [t.d.a].

24 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 198.

B. Tschumi, *Parc de La Villette*, 1982

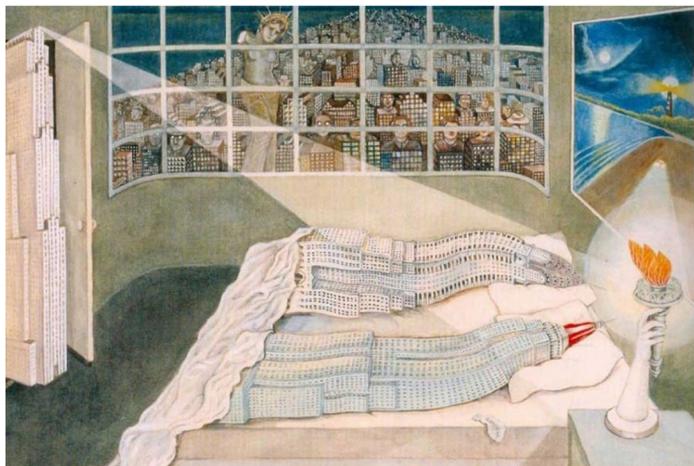


nell'oscurità dell'inconscio, in qualche punto tra il corpo e l'Ego, tra l'Ego e l'Altro»<sup>25</sup>. Sigmund Freud attraverso i suoi studi avevi già sottolineato come in realtà «lo spazio può essere la proiezione dell'estensione dell'apparato psichico. Nessun'altra derivazione è verosimile. [...] La psiche è estesa, di ciò non sa nulla»<sup>26</sup>. Anche la mente è "extensa", suggerisce dunque Freud. Il "non sa nulla" sembra un chiaro riferimento al ruolo determinante delle dinamiche inconse.

Anthony Vidler, nel tentativo di permeare le istanze spaziali con quella psicologica sondando le modalità con cui l'architettura rivela la struttura profonda del "perturbante", ha mostrato come in modi differenti la stabilità del corpo moderno sia stato turbato dallo straniamento e dallo spaesamento innescati dai fantasmi della mente, ovvero da qualcosa che doveva restare nascosto e che invece è affiorato. Nella lettura di Vidler l'inconscio si "estende" diffondendo nello spazio un io scisso, di cui è possibile ricomporre solo un simulacro di unità. Lacan nello "stadio dello specchio" ha descritto lo "sdoppiamento" dell'io dal soggetto, scissione colmata dall'immagine ideale riflessa del proprio corpo.

<sup>25</sup> Ivi, p. 89-90.

<sup>26</sup> Si tratta di una breve annotazione di Freud pubblicata postumamente; trad. it. S. Freud, *Risultati, idee, problemi*, in Id., *Opere*, vol XI, Boringhieri, Torino, 1979, p. 566.



M. Vriesendorp,  
*Flagrant délit*,  
in R. Koolhaas,  
*Delirius New York*,  
Monacelli Press,  
New York, 1978

L'unità è quindi ricomposta dall'immagine, nell'identificazione spaziale del sé in rapporto al suo riflesso: proiezione dell'interno in una rappresentazione esterna. «Il soggetto, ingannato dall'identificazione spaziale, crea le fantasie che da un'immagine frammentata del corpo conducono ad una forma che noi chiameremo ortopedica della sua totalità»<sup>27</sup>. Secondo Di Ciaccia e Recalcati «questa teoria ha infatti il merito di mostrare il carattere non autofondato ma eterofondato dell'io, la sua origine eteronoma, il suo statuto derivato e secondario oltre alla sua natura alienata, scissa, sdoppiata»<sup>28</sup>. In maniera analoga un'architettura che non assimila e si relazione a tali considerazioni può considerarsi, a sua volta, come un dispositivo atto a determinare, ingenuamente, un'unità solo illusoria. L'operazione di trascrizione in questo caso quindi deve fare i conti con questa natura "scissa" sottolineata da Lacan, la quale nasconde inevitabilmente una natura perturbante, ma è allo stesso tempo il motore del desiderio.

Rem Koolhaas in *Delirius New York* tentava un accostamento tra il Metodo Paranoico-Critico di Salvador Dalí e le dinamiche urbane della città di New York: «L'attività paranoico-critica consiste nel rendere evidenti le speculazioni indimostrabili, e successivamente nell'innestare queste evi-

27 J. Lacan, *Scritti*, (1974), Einaudi, Torino 2002, p. 91.

28 A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano 2000, p. 13.

denze nel mondo, in modo che un "falso" evento prenda il suo posto illegittimo tra gli eventi "reali"»<sup>29</sup>. Vidler analizza «l'angoscia del soggetto di fronte allo spazio "molle" delle superfici Koolhaas»<sup>30</sup> come manifestazione «quasi palpabile» del perturbante. Con questo tipo di spazio di matrice surrealista infatti sembra confrontarsi l'architetto olandese quando afferma di progettare «corpi piuttosto che oggetti. Corpo nel senso materiale senza nessun riferimento linguistico; né forma pura né frammentata, ma essenze vaghe: arrotondate, allungate, oblunghe. Niente più costanti, niente più forme ideali, né i loro frammenti, ma le loro deformazioni»<sup>31</sup>. Psiche sembra poter estendersi nello spazio solo facendo irruzioni negli spazi d'ordine dello spazio cartesiano geometrico e astratto. Ogni sua possibile trascrizione passa per l'acquisizione di disgiunzioni, ambivalenze, opacità, densità, coesistenza degli opposti e l'impossibilità di sottrarsi al conflitto.

### *Riverberazioni*

«L'architettura è troppo legata al formalismo e troppo dissociata dal contesto socio-politico. Il nostro primo libro, *Flesh*, sosteneva che l'architettura non riguarda solo gli edifici, ma innanzitutto le relazioni spaziali. Di fatto le relazioni spaziali precedono l'architettura [...] a cominciare dalla divisione dello spazio indifferenziato in porzioni progressivamente più piccole, fino alla costituzione di distinzioni sociali e legali tra nazioni, vicini e perfino "suo di lui" e "suo di lei". Noi affermiamo che il corpo umano è un dato culturale e un irriducibile luogo di regolamentazione [...]. Attraverso il libro noi tracciamo la relazione inestricabile tra i corpi e le convenzioni spaziali del quotidiano»<sup>32</sup>. Se nel caso della trascrizione il tentativo consiste nell'innestare la singolarità dell'esperienza corporea nella materia dello spazio costruito, in questo caso la riflessione si sposta nell'indagare specificamente la rete di azioni e retroazione tra corpi e spazi che si celano dietro

29 R. Koolhaas, *Delirius New York*, (1978), Electa, Milano 2010, p. 227.

30 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 247.

31 OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995, p. 66 [t.d.a].

32 Diller e Scofidio, intervista a cura di A. Marotta, in A. Marotta, *Diller + Scofidio. Il teatro della dissolvenza*, EdilStampa, Roma 2005, p. 10.

le dinamiche di occupazione e appropriazione dello stesso. Per "riverbero" si intende la modalità con cui l'architettura è in grado di "assorbire", retroattivamente, queste dinamiche e come esse possono divenire materiale di progetto in una dimensione processuale: la rete di rapporti dinamici stabilita tra oggetti, spazi e corpi viene così scritta nello spazio.

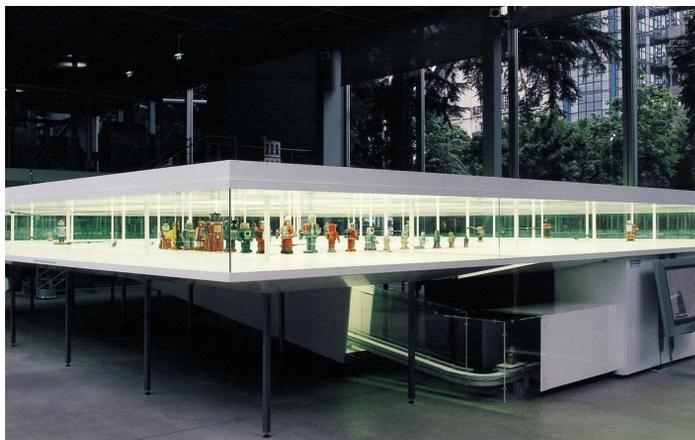
Nel caso di Diller e Scofidio l'architettura è un dispositivo che può veicolare o reprimere azioni possibili e, in questo senso, qualcosa che non solo pre-dispone usi possibili, ma contempla anche indeterminate alterazioni di quegli usi. Secondo Michel de Certeau gli strumenti si possono distinguere «a seconda dell'attività per la quale vengono impiegati: tagliare, strappare, estrarre, togliere eccetera, oppure inserire, porre, incollare, coprire, assemblare, cucire, articolare eccetera [...]. Questa attività estrattiva o aggiuntiva rinvia ad un codice. Applica ai corpi una norma»<sup>33</sup>. Diller e Scofidio, da un lato cercano di svelare i codici latenti dietro la norma, dall'altra rafforzano le potenzialità "eversive" degli strumenti rispetto alla norma, guardano alle modalità con cui essi possono indurre una rottura degli schemi vigenti in favore della libertà di azione individuale. In questo senso gli strumenti è come se inglobassero una sorta di retroazione non stabilita dai codici convenzionali. Non si cercano infatti nuovi sistemi di notazione per inscrivere il corpo nello spazio. Si parte, viceversa, dai sistemi di notazioni vigenti per dissezionarli e poi sovvertirli per quanto possibile. «Il corpo penetra il nostro lavoro come contenuto piuttosto che come fonte, pre-formato per essere eseguito (preformed), e deterritorializzato come materia ed evento. Onnipresente e inerte. [...] La protesi, qui, è de-meccanizzata [...]. Il suo programma di completamento è rimpiazzato con uno di mutamento»<sup>34</sup>. Come sottolinea Alberto Bertagna, uno dei temi dominanti dei loro progetti diventa allora la «messa in scena di un "contesto controllato" capace di alterare le *abitudini degli usi*»<sup>35</sup>. Nell'installazione *Master/Slave* (1999) alla Fondazione Cartier ad esempio riprendono il tema del controllo sviluppato in *Para-site* (1989), «in una traslazione delle riflessioni foucaultiane influenzata [...] dall'orientamento tecnologico che da

33 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 212-213.

34 Diller e Scofidio, brano tratto da G. Teyssot, *Cancellazione e scorporamento. Dialoghi con Diller + Scofidio*, in «Ottagono», n. 96, 1990, pp. 59-86.

35 A. Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 392.

Diller Scofidio +  
Renfro, *Master/  
Slave*, 1999



Orwell fino Virilio, passando per McLuhan, prende a definire la questione della sorveglianza. Ma soprattutto anche qui viene presentata una ambiguità, sottolineata l'indeterminatezza nel ribaltamento tra soggetto/oggetto: la realtà delle "cose" viene specchiata, il ruolo di controllore degli automi, dei robot, che viene assunto dallo spettatore, è solo ironica riflessione sulla società»<sup>36</sup>.

Se in Diller e Scofidio i dispositivi che "filtrano" la rete di azioni e retroazione tra corpi e spazi vengono sottilmente cortocircuitati, nel caso di OMA, la stessa rete viene fatta "esplodere" nell'"indeterminatezza controllata" del programma architettonico. È attraverso quest'ultimo che i rapporti dinamici stabiliti tra oggetti, spazi e corpi si riverberano sullo spazio architettonico. Secondo Koolhaas la flessibilità degli spazio «non è l'esauritiva anticipazione di tutti i possibili cambiamenti. La maggior parte dei cambiamenti sono imprevedibili. [...] Flessibilità è creazione di margini – capacità di eccedere che consente differenti e persino opposte interpretazioni e usi»<sup>37</sup>. Nell'installazione progettata da OMA per la Triennale di Milano del 1986, l'occupazione dello spazio è una delle chiavi per riflettere sui limiti dell'architettura moderna. La "profanazione" dei principi di purezza e rigore di cui il Padiglione di Barcellona è una delle massime espressioni avviene "invadendo" lo spazio attività ed eventi di ogni

36 Ivi, p. 393.

37 OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, cit., p. 240 [t.d.a].



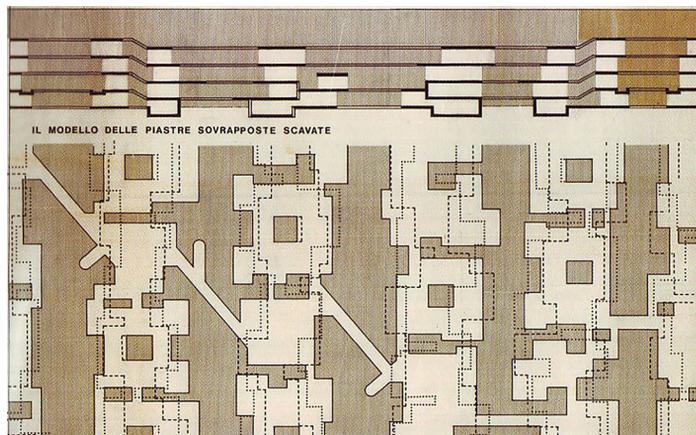
OMA, Casa  
Palestra, 1985

tipo. OMA trasforma il “vuoto” interno del Padiglione in una luogo congestionato dalle attività del corpo. Queste ultime si riverberano nello spazio ibridandolo, disarticolandolo ed alterandone l’equilibrio compositivo. Secondo Koolhaas l’astrazione, la severità e il rigore puritano dell’architettura moderna non sono altro che una “maschera”, un racconto creato per reprimere le spinte edonistiche e celebrare lo stile di vita dell’uomo moderno. «L’installazione di OMA alla Triennale di Milano prova a dimostrare questo assunto piegando la pianta del Padiglione di Barcellona, e suggerendo modi di occuparlo che sarebbero integrati con la cultura della corporeità nel suo senso più ampio. La casa è stata sia profanata che inaugurata, al fine di dimostrare la sua adeguatezza anche agli aspetti più suggestivi del contemporaneo. Immagini proiettate, effetti di luce e una colonna sonora astratta prodotta dalla voce umana hanno completato la presentazione, la quale mirava a scuotere le persone rendendole consapevoli delle possibilità “nascoste” dell’architettura moderna»<sup>38</sup>.

Guardando alle modalità con cui la casa viene “travolta” dalle forme di occupazione viene in mente una riflessione di un altro architetto che ha fortemente criticato i sistemi abitativi rigidi e tipologicamente bloccati del moderno. John Habraken, nel suo saggio *Supports*, sottolinea come il desiderio si eserciti sempre attraverso azioni di manipolazione e appropriazione dello spazio. «Per possedere qualcosa

38 OMA, *La Casa Palestra*, in «AA Files», n. 13, 1987, p. 8 [t.d.a].

G. De Carlo,  
Villaggio Matteotti,  
1969-1975



dobbiamo prenderne possesso, dobbiamo renderla parte di noi stessi, ed è quindi necessario agire per averla. [...] Non c'è nulla di peggio che dover vivere in mezzo a oggetti che sono indifferenti alle nostre azioni. [...] È noto che se questa aspirazione al possesso non ha altri canali per esprimersi, essa tende a diventare distruttiva piuttosto che indifferente»<sup>39</sup>. Habraken è stato inserito dalla critica architettonica nel filone dello strutturalismo architettonico. Secondo Cristina Bianchetti l'olandese può essere definito quanto meno uno «strutturalista anomalo»<sup>40</sup>. Nello strutturalismo il corpo è un corpo rimosso e «la libertà è solitamente intesa nella direzione del gioco linguistico o della grammatica generativa di Chomsky. Mentre Habraken guarda alla libertà del corpo vivo che sogna sopra gli oggetti e gli spazi, all'impronta, alla familiarizzazione con il mondo delle cose»<sup>41</sup>. L'"impronta" del corpo è un concetto su cui Habraken insiste tanto. Per stare al mondo abbiamo bisogno di contaminarlo continuamente con le nostre tracce. «L'impronta è una delle figure chiave del suo pensiero. Corpo che tocca ed è toccato. [...] L'impronta è lo snodo nel quale la vita delle cose (delle case) si intreccia con il nostro corpo»<sup>42</sup>. L'impronta è il riverbero delle azioni sulle cose.

39 N. J. Habraken, *Strutture per una residenza alternativa*, Il Saggiatore, Milano 1973, pp. 58-59.

40 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 86.

41 Ivi, p. 94.

42 Ivi, p. 93.

Anche la figura di Giancarlo De Carlo potrebbe iscriversi nella lista degli strutturalisti anomali. In De Carlo la libertà individuale va infatti pensata come calata all'interno di un più ampio sistema che organizza la dimensione collettiva e le dinamiche relazionali. Le potenzialità operative dei sistemi sono però determinate non tanto dallo loro esattezza, ma dal grado di apertura, flessibilità e resilienza che essi posseggono, ovvero dalla capacità di accogliere al proprio interno le spinte retroattive orientate verso una loro dissoluzione<sup>43</sup>. Di matrice strutturalista e molto studiata dai membri del Team 10, nella visione sistemica a contare non sono né le singole parti, né il tutto, ma le reti di relazioni "strutturali" che tra loro si stabiliscono, e, in particolare, come queste possono influire sulle dinamiche sociali. Nella concezione decarlina, però, «anche i sistemi più levigati e compatti sono solcati da una rete di profonde fessure provocate dalle loro interne contraddizioni»<sup>44</sup>. Queste ultime non sono dei limiti, attraverso di esse il sistema può trovare energie nuove per rigenerarsi e non chiudersi dentro una naturale attitudine a riprodurre la sua struttura e la propria modalità formativa. Per contrastare l'idea di "massificazione" delle individualità il sistema architettonico deve aprirsi anche alla possibilità di accogliere elementi di alterità, di singolarità nell'uniformità. Per tali ragioni nei sistemi aperti «il ruolo delle componenti umane – cioè delle individualità che insieme alle "cose" e agli "eventi" sono presenti in ciascun "sottosistema" – assume un'importanza primaria»<sup>45</sup>.

Il Villaggio Matteotti a Terni, tappa fondamentale della ramificata esperienza progettuale di De Carlo, si configura come un caso emblematico in cui «l'uso diventa un momento dell'operazione e quindi una fase del progetto»<sup>46</sup> e dove le strutture geometriche che compongono il sistema generale vengono erose e frammentate dalla penetrazione interstiziale della rete topologica determinata dall'interazione con i potenziali futuri utenti. L'esito formale della sola parte realizzata del progetto del nuovo villaggio è il risultato finale del lungo e complesso «processo che lo ha reso possibile»<sup>47</sup>.

43 Cfr. G. De Carlo, *Architettura fra individualità e sistemi*, in Id., *Gli spiriti dell'architettura*, L. Sichirolo (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1999.

44 G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 64.

45 G. De Carlo, *Architettura fra individualità e sistemi*, cit., pp. 246-247.

46 G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 70.

47 M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986,

De Carlo sceglie infatti di seguire uno schema organizzativo diagrammatico, senza nessun principio formale e tipologico precostituito: un sistema di piastre sovrapposte nelle quali vengono "scavati" i campi di edificazione e i canali di movimento, questi ultimi separati in veicolari e pedonali e resi reciprocamente autonomi. Nella griglia tridimensionale definita dai campi di edificazione vanno a collocarsi le diverse tipologie di abitazione. Le piastre sovrapposte appaiono come lo strato iniziale di supporto per la costruzione di un palinsesto in cui gli strati successivi sono determinati dalle dinamiche processuali di occupazione dello spazio, ovvero fungono «da maglia di riferimento su cui si depositano i desideri degli utenti»<sup>48</sup>. La visione partecipativa del progetto in De Carlo non è da intendersi in senso tettonico<sup>49</sup>, l'utente non partecipa direttamente alla costruzione, l'architettura non è un «magma lasciato in perenne attesa di completamenti operati dai fruitori»<sup>50</sup> e neanche un «invito amorfo all'intervento indiscriminato»<sup>51</sup>. Essa può essere intesa come un modo di organizzare lo spazio attraverso le variabili aleatorie e entropiche che si determinano a seguito della sua naturale occupazione: libero movimento, spazi di relazione, differenti modi di abitare. Il punto infatti non è progettare un disordine che si oppone all'ordine. «Il disordine», sottolinea De Carlo, «non si progetta. [...] Infatti la vera questione non è quella di riprodurre gli aspetti esteriori del disordine, ma di stabilire le condizioni in cui il disordine possa liberamente manifestarsi»<sup>52</sup>. Il punto è comprendere che un luogo è tale quando «è uno spazio abitato. Senza lo spazio non può esserci luogo, ma lo spazio in sé non basta a fare luogo, perché uno spazio diventa luogo se e quando è esperito, usato, consumato e perennemente trasformato dalla presenza umana»<sup>53</sup>.

La riverberazione è un'operazione di scrittura architettonica che assume alla base di ogni processo il "principio di indeterminazione"<sup>54</sup>. Come sostiene Massimo Cacciari, la

p. 149.

48 Ivi, p. 150.

49 Cfr. S. Marini, *Scegliere la parte*, cit.

50 M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 116.

51 U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, p. 58.

52 G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 74.

53 De Carlo, *Possono i non luoghi ridiventare "luoghi"?*, in «Domus», n. 872, 2004, p. 26.

54 In meccanica quantistica, il principio d'indeterminazione di Heisenberg

crisi della validità assoluta degli assiomi, basata sulla consapevolezza di una «connessione probabilistica tra soggetto e oggetto», induce a ricercare un «ordine che esclude la legge», il quale non riflette una «nostra ignoranza sulle “leggi fondamentali”, ma un aspetto della realtà, quale si forma e si costruisce sulla base del nostro parteciparvi»<sup>55</sup>.

### Mescolanze

In *L'anti-Edipo* Deleuze e Guattari introducono il concetto di “corpo senza organi”, poi ripreso in *Mille piani*. Il referente polemico del CsO, come precisano gli autori, non sono gli organi, ma l'organismo inteso come sistema unitario e gerarchicamente organizzato, in cui ogni organo ha uno specifico funzionamento volto al raggiungimento di una sintesi sistemica. «L'organismo non è assolutamente il corpo, il CsO, ma uno strato sul CsO, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate. [...] All'insieme degli strati il CsO oppone la disarticolazione (o le n articolazioni) come proprietà del piano di consistenza».<sup>56</sup> Il corpo è come una superficie di registrazione scissa e stratificata da una sistema di forze gerarchizzate e organizzate, da un lato, e da un campo di forze “informali” a maggiore “intensità”, dall'altro. Come nelle «macchine desideranti tutto funziona contemporaneamente, ma negli iati e rotture, nei guasti e colpi a vuoto, nelle intermittenze e cortocircuiti, nelle distanze e frammentazioni, in una somma che non riunisce mai le sue parti in un tutto. Qui i tagli sono infatti produttivi, essi stessi riunioni. Le disgiunzioni in quanto disgiunzioni sono inclusive. [...] la produzione desiderante è pura molteplicità, cioè affermazione irriducibile all'unità».<sup>57</sup> Georges Teyssot riflette su come questi due modi

stabilisce i limiti nella misurazione dei valori delle grandezze fisiche. Esso afferma l'impossibilità di stabilire con assoluta certezza lo svolgimento dei fenomeni subatomici, in quanto non è possibile in essi misurare una grandezza senza alterare contemporaneamente le altre per effetto del processo di osservazione. La conoscenza parte dall'osservazione di una soggettività localizzata in punto, verso cui e dai cui si dipartono i rapporti considerati.

55 M. Cacciari, *Un ordine che esclude la legge*, in «Casabella», n. 498/499, 1984, p. 15.

56 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 238.

57 G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, (1972), Ei-

di intendere la corporeità (organico-corpo senza organi) siano «chiaramente opposti: con l'idea di corpo senza organi, questo viene considerato nel suo aspetto esteriore, nel suo rapporto con altri corpi, percepito tramite relazioni, affetti, desideri; con l'altra idea, quella dell'organismo il corpo è concepito nel suo aspetto interiore, come un'entità autonoma, pertinente a un singolo essere»<sup>58</sup>.

Ignasi de Solà Morales nel concetto di corpo senza organi vede la fine del modello umanista, ovvero «l'impossibilità di definire nuovamente un corpo armonico, teologico, [...] ma anche l'impossibilità di fissare in un istante un'immagine globale, un oggetto completo»<sup>59</sup>. L'inesorabile deterritorializzazione non conduce però alla sparizione del corpo, ma alla sua «presenza divisa, diversificata, differenziata a partire da annotazioni e criteri che procedono dall'esterno. Il corpo, i corpi, o meglio le loro tracce e orme costituiscono l'unica via di accesso ad un linguaggio che già non può essere quello della soggettività, né quello dell'oggettività, ma può essere quello della successione di episodi circolanti che gravitano attraverso di essi»<sup>60</sup>.

Secondo Bruno Latour, «l'espressione "antropomorfico" sottovaluta, e di molto, la nostra umanità. E di morfismo che si dovrebbe parlare. In esso si incrociano i tecnomorfismi, gli zoomorfismi, i fisiomorfismi, gli ideomorfismi, i teomorfismi, i sociomorfismi, gli psicomorfismi. [...] Scambiatore o miscelatore di morfismi, eccone una buona definizione. Più si avvicina a questa ripartizione, più è umano. Più se ne allontana, più assume forme multiple nelle quali la sua umanità diventa ben presto indistinguibile, anche se le sue figure sono quelle della persona, dell'individuo o dell'io. Se si vuole isolare la sua forma da quello che mescola, non lo si difende: lo si perde»<sup>61</sup>. Scambiatore o miscelatore di morfismi è il nostro corpo, luogo sempre effetto di una mescolanza. La terza operazione dell'escrittura si riferisce proprio a questo principio di mescolanza.

Secondo Emanuele Coccia per pensare lo spazio della mescolanza bisogna superare l'idea di composizione e di fusione. La mescolanza è un «rapporto di scambio topologico.

naudi, Torino 1975, pp. 44-45.

58 G. Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, cit., p. 32 [t.d.a.].

59 I. de Solà Morales, *Corpo, arte, architettura*, cit., p. 46.

60 *Ibidem*.

61 B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit., p. 180.

[...] il luogo in cui tutto entra in contatto con tutto, e arriva a mescolarsi senza perdere la forma e la sostanza proprie»<sup>62</sup>. La mescolanza genera sempre una forza di moltiplicazione e variazione di forme, ma in questo forza produttrice le singolarità degli agenti restano distinguibili. «A partire dall'interazione di differenti sostanze e oggetti, è possibile in effetti immaginare tre forme di unione: la semplice giustapposizione (*paráthesis*), dove i diversi componenti formano una sola massa conservando i confini dei propri corpi senza condividere nulla, come è il caso di un mucchio di semi; la fusione (*sýnchysis*), dove la qualità di ciascuno dei componenti è distrutta per produrre un nuovo oggetto che ha natura e qualità diverse da quelle degli elementi originari, come per i profumi; infine, la mescolanza integrale (*krásis, di' hólon antiparéktasis*), dove i corpi occupano l'uno il posto dell'altro preservando interamente le proprie qualità e individualità»<sup>63</sup>. La mescolanza, quindi, tenta di far coesistere «una varietà infinita di soggetti, corpi, storie ed esistenze mondane, [...] in un medesimo luogo senza sacrificare forme né sostanze»<sup>64</sup>.

La ricerca progettuale di Andrés Jaque guarda all'architettura come uno strumento per indagare le possibilità di coesistenza di una infinità di soggetti, corpi, storie ed esistenze mondane. Lo studio *Office for Political Innovation* (OFFPOLINN), da lui diretto, non sembra interessato a sperimentare nuove composizioni formali di oggetti. La composizione riguarda il regime di coesistenza tra dispositivi materiali e la molteplicità di agenti umani e non, che operano nella quotidianità. «Il ruolo principale dell'architettura è compositivo. Mobilità e articola raccolte estese di entità eterogenee che operano in diverse configurazioni temporali e spaziali - il tempo e la spazialità delle infrastrutture, il tempo dell'interazione quotidiana, l'istantaneità e la scala microscopica dell'azione intercellulare e molecolare, la latenza della linea di trasmissione transcontinentale, il tempo lento e la scala territoriale dell'evoluzione geologica. [...] La concretezza dell'oggetto architettonico è sia ambientale che biopolitica. Le calibrature progettate alla scala degli edifici influenzano e sono influenzate da più strati di assemblaggio collettivo. L'architettura, quindi, assembla domini radicalmente diversi.

62 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., p. 36.

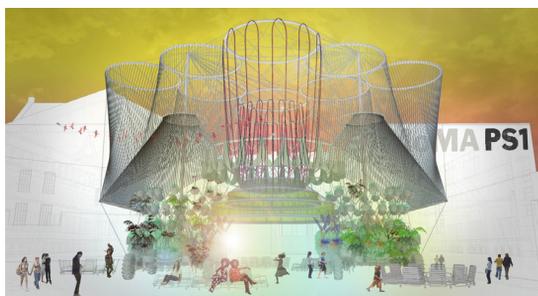
63 Ivi, p. 57.

64 Ivi, pp. 36-55.

A. Jaque, *Hybrid Infrastructure: RUN RUN RUN*, 2019



A. Jaque, *COSMO MoMA PS1*, 2015



Questi assemblaggi non sono universali, globali o consensuali ma piuttosto sono multipli, parziali, slegati l'uno dall'altro, sovrapposti»<sup>65</sup>. Nel progetto *Hybrid Infrastructure: RUN RUN RUN* (2019) realizzato a Madrid, un "normale" bar diventa una sorta di tecno-fattoria urbana, costellazione di luoghi, oggetti, materiali, specie. Il tutto è compresso in uno spazio di dimensioni molto ridotte. «L'architettura opera nei domini in cui gli esseri umani negoziano con il microbiologico, il minerale, il geopolitico, il climatico, il tecnologico e l'ecosistemistico. Disubbidisce alle narrazioni lineari di lieto fine, elude la retorica dei problemi e delle soluzioni e affronta la finzione che il sociale sia uno spazio di pacificazione»<sup>66</sup>. In altri progetti, come ad esempio *COSMO MoMA PS1* (2015) e *Landscape Condenser* (2010), si mette in evidenza come, «nell'aiutare a produrre gli ambienti sociali in cui umani e non umani negoziano la loro coesistenza, l'architettura non opera come un fornitore di spazio ma piuttosto come un attore, un mediatore, un riarticolatore - sia come assemblato-

65 A. Jaque, Office for Political Innovation, *Superpowers of scale*, Columbia University Press, New York 2020, pp. 15-16 [t.d.a].

66 Ivi, p. 17 [t.d.a].

re che come assemblaggio. L'architettura non accoglie, non contiene, non dà riparo al sociale. L'architettura è società riarticolata, e il design avviene nel passaggio biopolitico e socio-territoriale»<sup>67</sup>.

Se lo spazio architettonico è assemblatore-assemblaggio di ambienti sociali per negoziare coesistenze tra umani e non umani in un regime di mescolanza, allora forse gli strumenti e i materiali dell'architettura non sono mai fissi e vanno sempre ridiscussi. I progetti di Junya Ishigami mettono in crisi la stessa idea di tecnica come artificio umano, opposto ai fenomeni naturali. Si è già sottolineato come una delle idee moderne di tecnologia si formi sulla base del concetto di organo-proiezione. Secondo Coccia questa «estensione dell'organo, la sua proiezione fuori dal corpo anatomico permette allo stesso tempo di correggere i difetti di questo [...] ma anche e soprattutto umanizzare il mondo. [...] Il mondo tecnico è un mondo che antropizza tutto ciò che tocca. Questa "estroflessione" della forma anatomica permetterebbe all'uomo di plasmare il mondo a sua immagine e somiglianza. Contro questa visione, che ha largamente influenzato la vita urbana, bisognerebbe adottare un'idea multispecifica di tecnologia»<sup>68</sup>.

La ricerca di Ishigami, incorporando nei processi, nei materiali, nei dispositivi spaziali, l'imprevedibile fluttuazione e oscillazione della natura in architettura, sperimenta proprio un'idea multispecifica di tecnologia. Secondo Ishigami, se nel XX secolo abbiamo progettato guardando alla città, oggi bisogna progettare alla scala planetaria coinvolgendo tutte le specie. «In generale l'architettura è basata sulla scala umana. In effetti, l'architettura è sempre stata progettata intorno agli esseri umani. L'essere umano era al centro. Mentre nel mio caso ho voluto cercare di estendere i limiti dell'architettura rispettando la scala umana. Ma voglio davvero garantire la convivenza tra uomo e natura»<sup>69</sup>. Non si tratta di imitare ingenuamente le forme e i processi della natura. Si tratta di mescolare, e non di fondere attraverso bio-morfismi, i fenomeni naturali con quelli architettonici. Mescolanza attraverso cui l'architettura non ci consente più solo di osservare e interagire con i fenomeni naturali,

67 Ivi, pp. 17-18 [t.d.a].

68 E. Coccia, *La natura comune*, cit., pp. 104-105.

69 J. Ishigami, intervista a cura di H. U. Obrist, in «2G», n. 78, 2019, p. 149 [t.d.a].

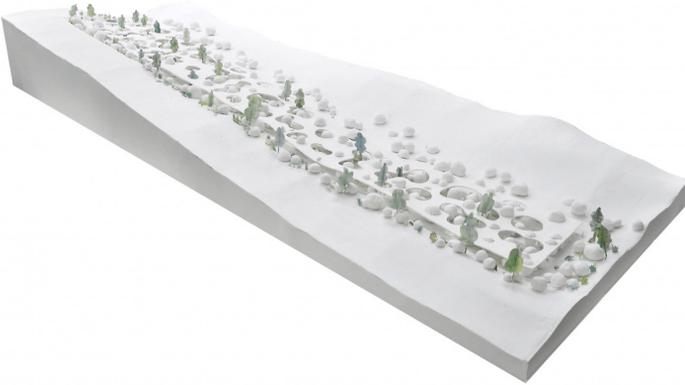
J. Ishigami, *House with plants*, 2010



ma proprio questi ultimi diventano materiali attivi e concreti del processo progettuale. In progetti come *House with plants* (2010) e il *Polytechnic Museum* di Mosca (2012), il suolo, inteso proprio geologicamente come terreno, e le specie vegetali, definiscono i due agenti attraverso cui dissolvere la coppia antinomica interno/esterno. Nel progetto *Villas in Dali* (2016), il ragionamento viene estremizzato. Un paesaggio famoso per la sua conformazione rocciosa, sta per essere alterato dalla presenza di otto residenze per vacanze da progettare sul sito in questione. Ishigami decide di preservare parte di questo paesaggio all'interno del progetto delle residenze. Con piccole azioni di rimozione e spostamento, le grandi rocce diventano il principio generatore, al contempo materico, compositivo e tettonico, dell'intero progetto. Esse vengono utilizzate per «formare un'unica grande struttura. Ogni masso funge da pilastro, combinandosi per sostenere un grande tetto lungo 300 metri. [...] il paesaggio qui sarà preservato all'interno dell'edificio, integrato con il panorama delle rocce sulla pianura del fiume. Rimarrà parte della vita di coloro che risiedono qui»<sup>70</sup>.

È evidente come qui, attraverso il mescolamento tra natura e artificio, è il concetto di tecnica ad essere completamente ripensato. L'idea di Coccia, secondo cui «piuttosto che pensare la tecnica come proiezione extra anatomica di una porzione del corpo individuale, bisognerebbe pen-

70 J. Ishigami, *Freeing architecture*, catalogo dell'omonima mostra tenutasi presso la Fondation Cartier di Parigi, LIXIL Publishing-Fondation Cartier pour l'art contemporain, Tokyo-Parigi 2018, pp. 117-120 [t.d.a].



sare alla tecnica come a una forma di riflessione interspecifica»<sup>71</sup>, trova qui una possibile applicazione attraverso il progetto di architettura. «È come se, attraverso o grazie alla tecnologia (cioè all'evoluzione), le specie non smettessero mai di rispecchiarsi, di proiettare il proprio corpo nel corpo dell'altro. Un rapporto tecnico non è quello che collega una specie a un mondo o a uno spazio, ma quello che collega tutte le specie e le racchiude in uno scambio permanente (prestito, imitazione, trasferimento, subappalto, ecc.) di forme e identità. D'altra parte, la tecnologia diventa una pratica infinita di mediazione e dialogo tra specie diverse – o, al contrario, ogni specie è già di per sé una forma di dialogo interspecifico. [...] L'evoluzione diventa in modo nuovo e incantato il dialogo che tutte le specie hanno sempre mantenuto tra loro per cercare di inventare nuovi modi di essere al mondo»<sup>72</sup>. La mescolanza come forma di scrittura non guarda più al corpo organismo individuale, alla proiezione anatomica autoreferenziale di parte di esso, ma guarda all'esposizione interspecifica tra corpi.

Il principio del mescolamento innesca un processo irreversibile di messa in discussione continua dei limiti, dei materiali, dei concetti, e, in definitiva, dei confini culturali e disciplinari dell'architettura. Architetti come Andrés Jaque e Junya Ishigami lavorano su questi confini e potrebbero essere definiti, usando un'espressione di Mark Wigley, degli "agitatori". «Gli agitatori dell'architettura devono essere sle-

71 E. Coccia, *La natura comune*, cit., p. 106.

72 *Ibidem*.

ali rispetto alle loro norme disciplinari. L'architettura ci può scuotere solo se si assume il rischio di non essere chiamata architettura. La sfida agli architetti è costituita dallo sfidare l'architettura, dallo scuoterci e dal continuare a scuotere. Il concetto di architettura si deve espandere»<sup>73</sup>. L'architettura si iscrive in un campo espanso. Trova nell'espansione il suo destino, l'unica forma di resistenza possibile.



III.

*Téchne dei corpi. Dispositivi progettuali esosomatici*



### 3. *Téchne* dei corpi. Dispositivi progettuali esosomatici

«La "creazione" è la *téchne* dei corpi. [...] la *téchne* è quella partizione dei corpi o della loro comparizione: i diversi modi di dar luogo ai tracciati di arealità, lungo ai quali siamo esposti insieme; non presupposti in qualche altro Soggetto, né posposti in qualche fine particolare e/o universale. Ma esposti, corpo a corpo, bordo a bordo, toccati e spazati, vicini perché non abbiamo più un'assunzione comune, ma soltanto l'*inter-nos* dei nostri tracciati *partes extra partes*»  
(J. L. Nancy, 1995)

Le tre forme di scrittura – trascrizioni, riverberazioni, mescolanze – vanno intese come degli operatori progettuali. Sono le matrici degli ingranaggi che mettono in atto i dispositivi esosomatici. Dalle protesi giungiamo ora ad analizzare i dispositivi esosomatici dopo essere passati attraverso l'escrittura. Quest'ultima ci ha allontanati dall'anatomia dell'organismo e orientati verso un'anatomia degli stati-di-corpo.

La protensione corporea dello spazio dei dispositivi esosomatici può attuarsi solo se si guarda ai modi del corpo in azione. Attraverso i suoi "modi" perdiamo l'immagine unitaria dell'organismo, perdiamo i contorni della figura e la centralità del corpo-proprio fenomenologico, ma possiamo osservare più chiaramente le sue linee di congiunzione con il mondo, i suoi concatenamenti e interdipendenze con gli altri viventi e non viventi. Da quello che è stato detto sinora, dovrebbe infatti risultare chiaro come i dispositivi esosomatici non posso essere mai isolati dai modi, non hanno alcun valore in "sé". Facendo parte della categoria dei *quasi-oggetti*, essi determinano una condizione concettuale in cui non è possibile scindere soggetto e oggetto, la vita dalle sue forme. Pertanto, per poter individuare i dispositivi e meglio comprendere il funzionamento e le caratteristiche, risulta indispensabile delineare una tassonomia "modale". I dispositivi esosomatici "seguiranno" i modi con la dinamica della protensione, ovvero mettendo in atto, in casi specifici e contingenti, il processo di scrittura modale, utilizzando trascrizione, riverberazione e mescolanza come matrici teoriche e operative.

La tassonomia è intesa, con Foucault, come «*mathesis* qualitativa», scienza che «fissa il quadro delle differenze

visibili», che definisce «le condizioni della loro conoscibilità»<sup>1</sup>. Allo stesso tempo però la tassonomia è qui anche un «*corpus*: un catalogo invece di un *logos*, l'enumerazione di un *logos* empirico, privo di ragione trascendentale, una lista raccolta qua e là, aleatoria nel suo ordine e nella sua completezza, una recitazione successiva di parti e di pezzi, *partes extra partes*, una giustapposizione senza articolazione, una varietà, una mescolanza, né esplosa, né implosa, dall'ordine vago, sempre estendibile...»<sup>2</sup>. *Respiri, memorie, movimenti, metamorfosi*, configurano una tassonomia dei modi del corpo in atto. Tassonomia modale non chiusa, non chiudibile, ma certamente estendibile. Questi quattro modi sono stati scelti perché in ognuno di essi risulta particolarmente evidente il paradigma dell'"esposizione". Per compiere questi atti vitali il corpo deve uscire fuori sé, aprirsi al mondo, agli altri viventi e non viventi. Nessuno dei modi infatti sarà associato a componenti anatomiche specifiche del corpo umano, ma verranno isolati e indagati oltre i confini dell'organismo.

I dispositivi esosomatici sono dunque associati ai singoli modi, li protendono nello spazio. Il dispositivo è qualcosa di molto diverso dal sistema. Esso si innesta nella trama di relazioni che il corpo intesse con lo spazio. Dati un serie di elementi eterogenei, il dispositivo determina «la natura del legame che può esistere tra questi elementi eterogenei»<sup>3</sup>. Per questo il dispositivo è «innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei, ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre. Ogni linea è spezzata, soggetta a variazioni di direzione, biforcante e biforcuta, soggetta a derivazioni. [...] Non hanno affatto contorni definiti una volta per tutte, ma sono catene di variabili. [...] Sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo significa ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute; e questo è ciò che Foucault chiama "la ricerca sul campo". Bisogna disporsi su quelle linee che non soltanto formano un dispositivo, ma l'attraversano e lo spostano

1 M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 90.

2 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 45.

3 M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, (1976), Einaudi, Torino 2001, p. 299.

da nord a sud, da est a ovest o in diagonale»<sup>4</sup>. Il dispositivo diventa determinante perché ci guida nell'attuale, dove «l'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro divenir-altro»<sup>5</sup>. Il progetto come *téchne* dei corpi, prima ancora che alla forma, alle figure, al linguaggio, alle narrazioni, si deve confrontare con la natura dei suoi dispositivi. Soprattutto se, come sostiene Agamben, si può definire «dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. [...] Chiamerò soggetto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi»<sup>6</sup>.

Quelli definiti esosomatici sono però un particolare tipo di dispositivo. Essi si collocano nelle pieghe di quel contatto, di quel corpo a corpo. Progettare con i dispositivi esosomatici significa mettere al centro questo "contatto". Cristina Bianchetti scrive che «progettare il rapporto tra corpo e spazio significa toccare il corpo con il progetto»<sup>7</sup>. Un po' come fa la scrittura secondo Nancy, il cui principale compito non è tanto veicolare con chiarezza significati, quanto quello di "giungere" al corpo toccandolo: «se dunque alla scrittura accade qualcosa, le accade solo di toccare. Le accade di toccare il corpo con l'incorporeo del "senso" e di rendere, quindi, l'incorporeo toccante e il senso un tocco»<sup>8</sup>. Come precisa Derrida, il toccare in Nancy descrive l'essere "esteso" del senso ed è quindi diverso dal tatto inteso in chiave percettiva. «Toccare qui vuol dire modificare, cambiare, spostare, mettere in discussione»<sup>9</sup> quel che si tocca: è un «tatto al di là del contatto»<sup>10</sup>. Secondo Bianchetti anche il progetto può acquisire una dimensione "toccante": «il progetto può essere inteso, questa la mia traslazione, come un insieme di poco strutturato di pratiche e competenze che "tocca" il corpo. Lo tocca con l'incorporeo del senso e, congiuntamente, con il corporeo delle modifiche che genera nel suolo e nello

4 G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., pp. 11-12.

5 Ivi, p. 28.

6 G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo ?*, cit., pp. 21-22.

7 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 133.

8 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 12.

9 J. Derrida, *Toccare*, *Jean-Luc Nancy*, cit., p. 42.

10 Ivi, p. 103.

spazio, nelle sue morfologie, nelle sue dotazioni fisiche, infrastrutturali, nelle sue economie. Nel toccare si modifica, si sposta, si mette in discussione»<sup>11</sup>.

I dispositivi esosomatici toccano il corpo attraverso un doppio movimento. Il primo è immateriale, se vogliamo "incorporeo", perché parte dai corpi e viene assimilato dai dispositivi. Questi ultimi assorbono dai corpi la loro vulnerabilità, la loro contingenza, ma soprattutto la loro ambivalenza. Secondo Galimberti, «il gioco dell'ambivalenza» è «la sfida del corpo»<sup>12</sup>, che inevitabilmente ci allontana dalla dialettica che ricerca la sintesi tra parti e assunti contrapposti. Il corpo marca sempre una zona di frontiera, un interstizio<sup>13</sup>. François Jullien nell'interrogarsi sullo "scarto" tra concetti omologhi e opposti generati dall'incontro di due culture differenti – occidentale e orientale – rileva come la dimensione concettuale dialettica rimandi costitutivamente alla possibilità di un superamento, ad un moderno e positivo oltrepassamento, un andare al di là, il "meta" della metafisica. Secondo Jullien «si può dunque affrontare l'ambiguità solo uscendo dalla dialettica e a partire dal suo rovescio. [...] Pensare l'ambiguità significa [...] ritirarsi al di qua di ogni possibile separazione»<sup>14</sup>. Analizzare lo "scarto" per Jullien equivale ad aprire un «"tra" mettendo in tensione ciò che ha separato» come luogo «della loro non-separazione [...]». Nello stesso tempo bisogna riconoscere che questo luogo del tra, in sé, non è un luogo, non si concepisce se non attraverso l'altro da sé»<sup>15</sup>. È in questo senso che il confine tra i concetti non può che essere inteso come «barriera di contatto tra apertura all'esterno e identità intrinseca, tra organizzazione e anarchia, tra stabilità e cambiamento, tra gerarchia e eterarchia»<sup>16</sup>, rifiutando il dualismo e mantenendosi nella transizione dei due.

I quattro dispositivi esosomatici che seguiranno, si situano sulla frontiera, in questa oscillazione aporetica molto

11 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 133.

12 U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 577.

13 «La prima parte del termine *inter-* evoca qualcosa che non è stabile né ben definito o strutturato, [...] passibile di movimento, atto al passaggio o all'oscillazione; la seconda *-stitium* allude allo stare, alla stabilità e alla solidità di qualcosa». G. Gasparini, *Interstizi e universi paralleli. Una lettura insolita della vita quotidiana*, Apogeo, Milano 2007, p. 7.

14 F. Jullien, *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 151.

15 Ivi, p. 155.

16 S. Tagliagambe, *Epistemologia del confine*, Polyhistor, Lecco 2017, p. LIV.

corporea. *Artifici selvatici, Spettrografie, Ritmi sincopati, Bricolage anatomici*, descrivano campi semantici volutamente ambigui, ambivalenti, stretti all'interno di aporie insanabili; aporie che trovano in fondo proprio nel corpo una materiale e immateriale instabile rappresentazione. Tra lo stare e l'andare, tra il ricordo e l'oblio, tra identità e alterità, tra biologico e artefatto, si delineano possibili luoghi del corpo, ovvero spazialità interstiziali innescate dalla possibilità di perpetuare queste turbolenze come scarto all'equilibrio. I quattro dispositivi esosomatici configurano delle zone di "indecidibilità", dove gli «indecidibili sono delle unità simulacro [...] che non si lasciano più comprendere nell'opposizione filosofica [binaria] e tuttavia la abitano, le resistono, la disorganizzano, senza però mai costituire un terzo termine, cioè senza mai dar luogo a una soluzione nella forma della dialettica speculativa»<sup>17</sup>.

Nel protendere questa ambivalenza i dispositivi agiscono materialmente sui corpi, dando luogo al secondo movimento. Attraverso l'escrittura modale si vuole infatti provare a moltiplicare le condizioni di possibilità pluridimensionali dell'esperienza e della performatività dello spazio, rendere "corporeo" l'inconscio, aprire l'autismo di specie ad una dimensione interspecifica. In questa protensione corporea l'architettura non si limita a perimetrare confini stabili, volti alla definizione di spazi omogenei, funzionali e razionali; allo stesso tempo, non è interessata a configurare sfondi metafisici, né materializzare *medium* per veicolare messaggi.

L'architettura nella prospettiva esosomatica è *techné* dei corpi. Il nostro mondo, scrive Nancy, è «il mondo il cui cosmo, la natura, gli dei, il sistema completo nella sua intima articolazione si espongono come "tecnica": mondo di una *ecotecnica*. [...] L'ecotecnica crea il mondo dei corpi in due modi fra loro correlati: alla proiezione di storie lineari e di *fini* ultimi sostituisce spazi di tempo, con differenze locali, biforcazioni numerose. L'ecotecnica decostruisce il sistema dei fini, li rende non sistematizzabili, non-organici, addirittura stocastici [...]. Contemporaneamente l'ecotecnica, collegando e connettendo i corpi in tutti i modi, collocandoli nelle intersezioni, nelle interfacce, nei luoghi di interazione di tutte le procedure tecniche, non ne fa degli "oggetti tecnici" (come

17 J. Derrida, *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, (1979), ombre corte, Verona, p.78.

si usa dire, credendo in qualche modo di sapere cosa sia un "oggetto tecnico"), ma li rende visibili come tali, in questa connessione *areale*, che costituisce lo spazio del ritirarsi di ogni significazione, trascendente o immanente. [...] I luoghi, i luoghi dell'esistenza dell'essere sono ormai l'esposizione dei corpi, il loro denudamento, la loro popolazione numerosa, i loro scarti moltiplicati, le loro reti intricate, le loro mescolanze (tecniche più che etniche)»<sup>18</sup>.

Per sondare e, allo stesso tempo, meglio comprendere natura e potenzialità dei dispositivi esosomatici sono stati individuati dei casi studio. Si tratta di progetti selezionati senza tenere conto, in primo luogo, di scala, destinazione d'uso, specifici caratteri morfologici, tipologici o materici: i casi studio si muovono dallo spazio domestico a quello urbano, dai grandi sistemi territoriali ai singoli edifici. Il progetto diventa "strategia" a-scalare, dispositivo capace di oltrepassare i confini delle discipline. Si è invece voluto dare particolare spazio alla produzione architettonica degli ultimi vent'anni, in modo da poter testare la capacità dei dispositivi di stare nei discorsi contemporanei che la città dei corpi ci ha consegnato. I casi sono collocati all'interno di una specifica categoria modale; questa risulta connessa, e dunque veicolata, mediata, disposta, dai singoli dispositivi. Sono state quindi individuate delle sezioni e delle relative sottosezioni. Queste ultime declinano in maniera specifica e contingente le azioni progettuali dei dispositivi esosomatici.

I progetti sono stati scelti in base alle modalità situata con cui protendono l'azione attraverso l'escrittura, quindi attraverso le forme con cui mettono in atto i principi di trascrizione, riverberazione, mescolanza, nei vari casi specifici osservati. In questo modo ogni progetto viene letto come dispositivo esosomatico, ovvero qualcosa che, in base a tutte le cose sin qui dette, non può essere assimilato a «un sistema, ma [a] una specie di dispositivo strategico aperto, sul suo proprio abisso, un insieme non chiuso, non chiudibile e non totalmente formalizzabile di regole di lettura, d'interpretazione, di scrittura»<sup>19</sup>.

18 J.L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 73-74.

19 J. Derrida, *Du droit à la philosophie*, Galilée, Parigi 1990, p. 446 [t.d.a].





### 3.1. Respiri. Artifici selvatici

G. Penone,  
*Alpi Marittime.*  
*Continuerà a*  
*crescere tranne*  
*che in quel punto,*  
1968–2003

Per pensare l'architettura come soggiorno interspecifico, Emanuele Coccia propone di partire dal fenomeno più comune, più banale degli esseri viventi: il respiro. Il nostro rapporto con il mondo è prima di tutto aereo e quindi atmosferico. «Tuttavia l'aria, con il suo contenuto di ossigeno del 21%, è solo un sottoprodotto della vita vegetale. [...] In altre parole, è un'entità prodotta da un altro vivente, un artefatto»<sup>1</sup>. Secondo Coccia quindi se il mondo è un giardino, le piante non sono solo il contenuto di questo giardino o dei loro abitanti, sono i giardinieri stessi. Le piante non costituiscono il paesaggio, ma sono i primissimi paesaggisti.

Il respiro è quella vibrazione che tocca simultaneamente il vivente e il mondo che lo circonda. Nell'atto del respirare ci accorgiamo di quanto lo spazio che immaginiamo come nostro sia in realtà legato alle specie vegetali. «Questo fatto molto semplice merita di essere generalizzato e di essere considerato come l'esempio paradigmatico del rapporto tra una specie e lo spazio. Non sono solo le piante che fanno il volto del nostro mondo, che modellano e rimodellano la Terra, ma anche ogni essere vivente. L'agire architettonico o urbano non è qualcosa che è limitato all'essere umano, è la facoltà più generale di un essere vivente. [...] L'ambiente non è qualcosa che preesiste alle specie naturali, è qualcosa che ogni specie rimodella a propria immagine»<sup>2</sup>. Dobbiamo allora riconoscere almeno due evidenze. La prima è che non esiste nulla di naturale in natura, ma ogni specie è tecnica, e il progetto potrebbe provare ad assimilare e fare proprie queste tecniche che ancora consideriamo "naturali". La seconda evidenza riguarda l'impossibilità di poter pensare a un luogo, a una casa, a una città come al prodotto di qualco-

1 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 116 [t.d.a].

2 Ivi, p. 117 [t.d.a].

sa di puramente “umano”. È il nostro stesso corpo a ricordarcelo. «Abbiamo un passato ancestrale che fa di ogni nostro corpo una porzione limitata e infinita della storia della Terra, della storia del pianeta, del suo suolo, della sua materia»<sup>3</sup>. L'ipotesi degli artificî selvatici si radica nella possibilità di poter pensare lo spazio architettonico come «prolungamento di una biodiversità interiore»<sup>4</sup>. Pertanto, in virtù di quanto detto, protendere il respiro non significa semplicemente protesizzare un gesto fisiologico e anatomico, ma provare a ripensare il rapporto con le specie vegetali e animali orientando il progetto verso una dimensione interspecifica, ovvero come interazione tra specie e forme di vita.

Gli artificî selvatici sono i dispositivi progettuali attraverso cui sperimentare questa natura interspecifica della tecnica. La coppia “ambigua” di termini rimanda non solo all'idea che anche le altre specie possono diventare parte attiva del processo architettonico, ma anche alla possibilità che lo spazio silvestre non venga più pensato come uno scarto, un luogo del Terzo paesaggio, o come uno spazio esterno alla logiche urbane, ma sia frutto di programmatiche scelte progettuali atte a superare la contrapposizione dialettica tra città e foresta. La selva, «l'altra faccia della città»<sup>5</sup>, viene infatti qui intesa come quella condizione estrema in cui il progetto ripensa proprio la visione di natura “civilizzata”. «Architettura», scrive Sara Marini, «non può più essere solo sostanza della città, predisposta per costruire fatti urbani o artefatti a misura di un territorio certo e controllato»<sup>6</sup>. Gli artificî selvatici sono il dispositivo attraverso cui gli spazi “civili” della città minerale si lasciano finalmente attraversare dall'evenire della natura. «Lo spazio silvestre è quindi spazio di relazioni non normate, non in-formate in termini culturali e perciò an-archiche, senza legge (umana). [...] Per abitare la selva serve aumentare la capacità di riconoscimento, definire la modalità di convivenza, in pratica serve sancire una “nuova alleanza”. [...] Si tratta di mettere in campo immagini concrete e non più evocare metafore di un'architettura necessaria»<sup>7</sup>.

3 Ivi, p. 17 [t.d.a].

4 Ivi, p. 112 [t.d.a].

5 S. Marini, *Nella selva*, in «Vesper», n. 3, 2020, p. 12.

6 S. Marini, *Introduzione. Entrando nella selva*, in Id. (a cura di), *Nella selva. XII Tesi*, Mimesis, Milano 2021, p. 7.

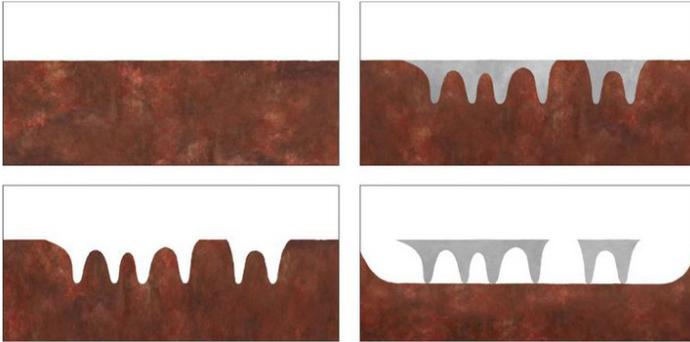
7 S. Marini, *Nella selva*, cit., pp. 11-12.

I progetti di questa sezione agiscono, come dispositivi esosomatici, dentro due linee strategiche che sono state individuate nella città dei corpi: *immersioni* e *assemblaggi interspecifici*. L'operatore progettuale comune a tutti i casi è quello della *mescolanza*. Nella prima sottosezione, le nature estreme si concentrano sull'estremizzazione del ruolo della natura in architettura. Nella seconda la selva rivendica nuove modalità e nuovi luoghi per proliferare tra gli spazi d'ordine della città minerale e rinaturalizzare parti di essa. Nella terza i dispositivi, agendo come condensatori, assemblano nuovi contratti sociali e indagano relazioni di intimità tra specie. In tutti questi progetti lo spazio si immerge nella natura, si mescola ad essa, e così anche i corpi che lo abitano, in un respiro comune.

### *Nature estreme*

Uno scenario modesto di un quartiere residenziale di Yamaguchi, un programma funzionale che prevede la realizzazione di un ristorante e la casa per il proprietario, la richiesta del committente di immaginare un'architettura monolitica. Attraverso questi semplici dati Junya Ishigami sviluppa uno dei principali temi della sua ricerca progettuale: l'estremizzazione del ruolo della natura in architettura. *Extreme nature: Landscape of Ambiguous Spaces* (2008), è infatti il titolo del padiglione giapponese presentato da Ishigami all'undicesima Biennale di Architettura di Venezia. Attraverso di esso viene presentata l'idea di una natura capace di "oltrepassare", senza soluzione di continuità, i labili confini determinati da strutture esili ed evanescenti, annullando completamente la distinzione tra interno ed esterno. Ishigami, attraverso il concetto di natura estrema, ribalta completamente l'idea specista che la tecnologia e gli artefatti siano qualcosa di esclusivamente umano. La natura per entrare a far parte dei processi di produzione dello spazio deve essere il meno possibile edulcorata e civilizzata, sperimentando i confini del concetto di "estremo", da pensare in opposizione all'idea di pittoresco.

La casa-ristorante di Yamaguchi (2013) in Giappone, propone il tema della natura estrema con modalità e caratteristiche diverse dal padiglione giapponese. Il principale



J. Ishigami, *House & restaurant*, 2013

materiale del progetto è il suolo. Esso ospita al suo interno, nelle sue viscere, gli ambienti e, allo stesso tempo, fa da cassaforma per la struttura in cemento armato, ultimo elemento del processo progettuale. Ishigami infatti decide di far sprofondare l'edificio immaginando uno spazio ipogeo cavernoso e introverso. Nel piano orizzontale del banale lotto iniziale vengono scavati una serie di crateri nel terreno, disegnando di fatto il negativo del progetto. Negativo perché nei crateri, alcuni connessi altri no, viene gettato il cemento in un'unica colata. Una volta liberato dal terreno sembra sia stato quasi estratto da esso, come se si trattasse di un paesaggio "invertito". Le forme delle pareti sono in parte inaspettate e nel processo di solidificazione il cemento ha trattenuto, sullo strato più esterno, il terreno, mescolandosi con esso. La copertura calpestabile presenta tre grandi vuoti che mettono in connessione ideale e fisica il sopra e il sotto. Alla fine della sequenza di operazioni, appare un'architettura-paesaggio informale, indissolubilmente legata al suolo che l'accoglie. «Gli spazi utili sono fori, antri nell'interrato. [...] L'esterno è completamente negato, alberga ad un'altra quota; la casa è dentro il suolo come una tomba o come l'atto fondativo di una nuova civiltà» che si adopera «per proteggere e per offrire paesaggi dell'artificiale fondati su una nuova alleanza con la terra»<sup>8</sup>.

A proposito di questo progetto Ishigami scrive: «nuvole, montagne, alberi e rocce, sono tutti fatti naturalmente. Una miriade di fenomeni si sovrappongono, manifestandosi in forme complesse. Non c'è uniformità in natura. Non ci

8 S. Marini, *Salubrità e architettura*, cit., p. 221.

J. Ishigami, *House & restaurant*, 2013



sono due cose uguali. Considero il fascino di quel tipo di diversità»<sup>9</sup>. Attraverso il dispositivo architettonico, i corpi sono chiamati a fare i conti con quel passato ancestrale, nascosto e sedimentato in ogni sua singola cellula. Passato che ci ricorda il nostro essere “mondani”, il nostro essere fatti della stessa sostanza delle Terra, del suolo, della sua materia.

Il progetto del parco museale per il *Louvre Lens* (2014) redatto da Catherine Mosbach, rappresenta invece una differente declinazione del tema delle nature estreme. Mentre nel caso precedente gli elementi “naturali” e le azioni architettoniche si compenetrano a formare un unico fenomeno “artificiale”, in questo caso, attraverso un processo archeologico di disvelamento, il progetto è orientato a catalizzare le dinamiche entropiche di transizione, di formazione e ri-formazione, nascosta in ogni forma di vita. Il disegno è come uno strumento che scandaglia tutti i livelli, dalla scala micro alla macro per rendere visibile ed esperibile la lunga storia che porta alla formazione di un paesaggio.

Il sito scelto per realizzare il nuovo complesso museale Louvre di Lens è quello di una miniera dismessa, di cui permangono ancora le tracce incise nello stato dei luoghi. Il progetto dell'edificio propriamente detto è affidato allo studio SANAA. I due ambiti progettuali, edificio e parco, sono accomunati dalla volontà di innestare il progetto sulla traccia dei flussi industriali della ex miniera. Il terreno del parco diventa uno strato spesso di suolo su cui registrare i tempi

9 J. Ishigami, *Freeing architecture*, cit., pp. 212-213 [t.d.a].



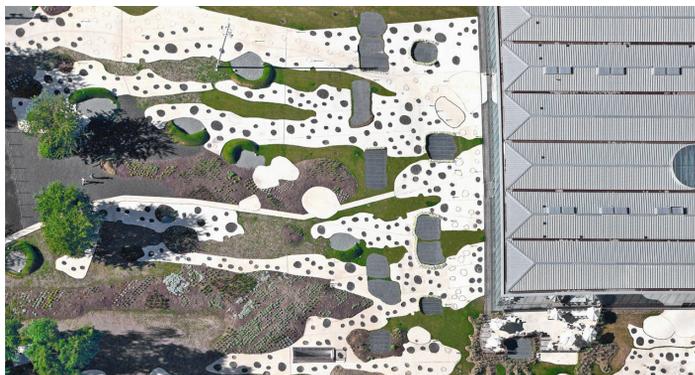
C. Mosbach,  
*Museum Park*  
 Louvre Lens, 2014

geologici che insistono sul sito. I due livelli, “civile” – la memoria industriale e il divenire museale – e “selvatico” – il microclima e le specie che colonizzano il territorio circostante – si mescolano insieme, dissolvendo i netti confini tra i due. Il parco si presenta come un’incrostazione di correnti e flussi eterogenei. Il modello dinamico utilizzato assomiglia a quello della tettonica delle placche che regola la forma della superficie terrestre, modello in cui più strati entrano in contatto per conformare rilievi montuosi, avvallamenti, corrugamenti del suolo.

Il parco è una costellazione di episodio a tutte le scale: «trovandoci in un paesaggio di Catherine Mosbach non sappiamo più riconoscere se ciò che vediamo sia riferito alla scala microscopica (biologica, chimica), a quella macroscopica (astronomica, geologica), oppure a quella umana (fotografica, topografica), tuttavia la nostra presenza nel luogo come esseri viventi garantisce un’autenticità dell’esperienza che è in grado di espandersi al di là della reale dimensione fisica dell’opera»<sup>10</sup>. Il parco si fa museo di sé stesso. Un «museo della natura contemporanea [...] capace di immaginare la natura oltre i suoi limiti. In questo esercizio virtuoso dell’immaginazione, sia esteticamente che naturalmente, le città diventano la pratica di una metamorfosi collettiva delle specie. La città deve diventare ciò che rende possibile la contemporaneità della natura. La natura non è la preistoria della civiltà. È il nostro presente e soprattutto il nostro futu-

10 N. Bassoli, *La natura altra*, in «Lotus», n. 172, 2021, p. 102 [t.d.a].

C. Mosbach,  
*Museum Park*  
*Louvre Lens*, 2014



ro»<sup>11</sup>. Il parco del Louvre Lens può essere allora forse immaginato come un prototipo di questo nuovo museo-città della natura contemporanea.

In questo progetto Mosbach sperimenta un aspetto fondamentale delle nature estreme, ovvero quello di configurarsi come un dispositivo non «ordinatore ma amplificatore; [che] non crea limiti, ma tende a dissolverli: [come] un modo per allargare lo spettro di possibilità leggibili nei luoghi, così da aprire la mente all'esplorazione immaginativa di più esseri viventi possibili, siano essi animali o vegetali, autoctoni o stranieri, giovani o anziani, simili o alieni»<sup>12</sup>.

### *Rinaturalizzazioni*

La proposta progettuale *Oyster-tecture* (2011) elaborata dello studio SCAPE, nasce dalla necessità pratica di studiare una strategia di adattamento per New York City di fronte al cambiamento climatico e all'innalzamento del livello del mare. Il progetto propone una riflessione su come possono coesistere infrastrutture costiere e ecosistemi ecologici. Secondo Kate Orff, fondatrice e guida dello studio, in primo luogo sarebbe necessario ripensare la nozione di ecologia. Nel testo *Toward an Urban Ecology*, Orff sostiene infatti che bisognerebbe abbandonare l'idea di una natura "naturale", con logiche proprie e che si autoregola, a cui dovremmo

11 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 124.

12 N. Bassoli, *La natura altra*, cit., p. 103.



SCAPE, *Oyster-tecture*, 2011

solo lasciare fare il suo corso senza intralciarla. Dovremmo invece imparare a progettare con la natura, utilizzarla come materiale vivo di progetto<sup>13</sup>.

*Oyster-tecture* lavora infatti “artificialmente” con terra e acqua e con tutti i corpi viventi che formano l’ecosistema della baia di New York. Dei telai e delle reti poste sott’acqua e dei movimenti di suolo supportano la crescita marina dando così vita ad una barriera corallina a protezione della costa. L’ecosistema è studiato in modo da favorire la proliferazione delle ostriche. Queste ultime attraverso un processo di filtrazione biotica migliorano la qualità dell’acqua e, densificando la barriera corallina, ne rallentano ulteriormente il movimento, mitigando l’impatto delle mareggiate. L’acqua più pulita e più lenta può penetrare nei canali, rompere il limite della costa e entrare a contatto con il tessuto edificato. Uno scenario apparentemente selvaggio, ma in realtà totalmente artificiale, avvicina la città alla costa, rendendola di nuovo fruibile e accessibile in modo totalmente nuovo e avventuroso.

Questo progetto tenta anche di mettere in evidenza la forza semiotica del mondo animale e vegetale: la loro capacità di disegnare paesaggi. *Oyster-tecture* configura infatti uno spazio in cui l’umano si ritrova immerso in un’infinita sfera di iscrizioni animali, vegetali, minerali e atmosferiche. Anche in questo caso si passa dalla scala micro del processo di filtrazione biotica delle cozze a quella geografica della baia di Brooklyn. È una coabitazione tra corpi di specie di-

13 Cfr. K. Orff, *Scape, Toward an Urban Ecology*, The Monacelli Press, New York 2016.

SCAPE, *Oyster-  
texture*, 2011



versa in cui crollano le gerarchie spazio-temporali e le scale di riferimento del progetto. Anatomia e geografia coincidono: *Oyster-texture* è anche un esempio di anatomogeografia. Allo stesso tempo esso potrebbe essere considerato espressione progettuale del concetto, proposto da Anna Tsing, di “*collaborative survival*”. Quest’ultimo presta «attenzione ai paesaggi disomogenei, alle temporalità multiple, e ai mutevoli assemblaggi di umani e non umani: questa è la materia della sopravvivenza collaborativa»<sup>14</sup>. Il concetto viene ripreso da Felice Cimatti, il quale sostiene che «la nozione di “*collaborative survival*” si colloca già al di là dell’Antropocene. Un tipico concetto antropocentrico e antropocentrico presuppone che qualsiasi problema ecologico richieda la presenza di un agente umano che prima lo determini, poi lo risolva; in questo caso, invece, ciò che è in gioco è un “*collaborative survival*” tra una molteplicità di agenti, alcuni umani altri no»<sup>15</sup>.

La selva, nel rivendicare nuovi spazi da rinaturalizzare, sottrae alla città quelle parti di scarto non più funzionali ad alimentare quelle stesse dinamiche che le hanno generate. La città mostra la sua reticenza ad essere assimilata ad un organismo. Essa è, piuttosto, «un corpo di una specie diversa. Esso non rinvia unicamente a se stesso e all’unità integrata del proprio funzionamento, ma parte invece ad un tempo in tutte le direzioni, dentro e fuori di sé [...]. Il corpo della città si innesta su milioni di corpi singolari che esso assorbe ed espelle allo stesso tempo: ingoia senza digerire, attraverso

14 A. Tsing, *The mushroom at the end of the world*, cit., p. VII [t.d.a].

15 F. Cimatti, *Il postanimale*, cit., pp. 67-68.



MVRDV, *Tainan Spring*, 2020

sato da gente e da cose (apparecchi, messaggi, merci) che vanno altrove, che fanno qualcosa di diverso dall'essere la vita e la coscienza della città»<sup>16</sup>.

È in questa dinamica simultanea di assorbimento ed espulsione che si innesta il progetto *Tainan Spring* (2020) a Taiwan in Cina, dove lo studio MVRDV sceglie di "invadere" con una "laguna" artificiale un edificio commerciale realizzato negli anni 80', oggi dismesso. Quest'ultimo fu costruito sul vecchio porto, accanto al canale di Tainan. Invece di partire dal palinsesto visibile si sceglie di partire da quello invisibile, come se improvvisamente l'acqua riemergesse sul sito, irrompendo da un passato lontano. La laguna artificiale erode la struttura di cemento fino a determinarne una sua parziale sparizione. Così il livello del parcheggio sotterraneo viene trasformato in una piazza pubblica sommersa, che varierà la sua configurazione a seconda delle stagioni: il livello dell'acqua salirà e scenderà e la vegetazione crescerà d'intensità. In tal modo le funzioni della piazza saranno strettamente connesse agli eventi atmosferici.

La decostruzione delle strutture in cemento, osserva Winy Maas, ha lasciato, come delle rovine archeologiche della modernità, una serie di *folies* che potranno anche essere riconvertite in negozi e altri servizi. L'intervento infatti, pur lavorando prevalentemente per sottrazione di materia, ricordando le operazioni di incisioni e tagli di Gordon Matta-Clark, recupera anche grosse parti dell'ex centro commerciale. La laguna, con il suo bioma, si insinua all'interno delle logiche della città in modo parassitario, sfruttando il corpo

16 J. L. Nancy, *Lontano la città*, cit., p. 72.

MVRDV, Tainan  
Spring, 2020



ospite senza sopraffarlo del tutto e generando un luogo «in cui lo spazio architettonico diventa veicolo di mediazioni e di contatti, non più differenziazione e selezione»<sup>17</sup>. Contatti anche tra specie di natura differente. I confini tra interno ed esterno sono resi infatti instabili dalla penetrazione interstiziali di una seconda natura.

Il proliferare della selva negli spazi d'ordine determina una nuova tensione tra natura e artificio, in cui ognuno dei due termini si apre ad una coesistenza di differenze non riconducibili a unità. Non si giunge ad un nuovo equilibrio armonico ma ad una relazione dinamica tra parti che si compenetrano attraverso il mescolamento, operazione che consente di superare, al contempo, le sintesi e le separazioni e di aprire a nuovi processi di rinaturalizzazione.

### *Condensatori multispecifici*

Un'esile struttura in acciaio ancora ad un suolo in pendenza una casa immersa in una fitta vegetazione e protesa verso la valle di Cala Vadella. Per certi versi il progetto *House in Never Never Land* (2009) di Andrés Jaque, sembra presentarsi come una versione contemporanea della koolhaassiana *Villa Dall'Ava* (1985). Di quest'ultima sicuramente conserva l'ironia, ma le ragioni che in questo caso muovono le scelte di progetto sono molto diverse. Mentre Koolhaas sembra ricercare «un commento critico riguardo agli eccessi dell'ar-

17 M. Giberti, *Compendio di anatomia per progettisti*, cit., p. 134.



A. Jaque, *House in Never Never Land*, 2009

chitettura lecorbusieriana»<sup>18</sup>, Jaque, come egli stesso sottolinea, è guidato da un'ambizione cosmopolita di mediazione interspecie. È un esperimento di uno spazio domestico all'insegna di un principio di "ospitalità universale". La casa è pensata come un dispositivo euristico di ri-assemblaggio delle reti sociali e ambientali rinvenute sul sito e mescolate all'intimità dello spazio domestico.

Il progetto si relaziona a tutte le preesistenze presenti sul sito. Per non alterare la permeabilità del suolo l'edificio è sollevato da esso per l'80%. La forma è il risultato finale di un processo di adattamento all'orografia del sito e alle masse arboree presenti. Queste ultime vengono in alcuni casi inglobate ai volumi di progetto, articolando così gli spazi interni e sperimentando una forma di convivenza con habitat animali e corridoi migratori presenti sugli alberi. Il substrato di terreno rimosso nell'operazione di scavo delle fondazioni viene ricollocato sulla pelle esterna dell'edificio. Dopo un periodo di adattamento, questa massa di substrato inglobata nell'edificio diventerà l'habitat di piante e animali che si adatteranno al nuovo paesaggio.

Questo progetto sembra avvicinarsi molto al modello di co-housing integrale, dal titolo *Casa madre*, presentato da Andrea Branzi nel Padiglione Italia alla Biennale di Architettura di Venezia del 2008. Il modello di Branzi fa riferimento a un'idea di convivenza più ampia, che possiamo definire

18 R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2012, p. 285.

A. Jaque, *House in Never Never Land*, 2009



cosmica, tra la tecnologia e il sacro, tra la residenza e il lavoro, ma anche e soprattutto tra la specie umana e quella vegetale e animale. In quest'ottica la casa può diventare «un dispositivo di incastramento multispecifico: la casa di ogni specie è il corpo di un'altra. La casa allora è sempre casa d'altri, spazio già occupato da altri viventi»<sup>19</sup>. In questo senso, *House in Never Never Land* è un dispositivo che funziona come condensatore multispecifico. Quest'ultimo non si limita ad «allargare il numero delle specie che abitano sotto lo stesso tetto», ma cerca di costruire una relazione di intimità – ovvero una relazione domestica – con una qualsiasi delle forme viventi [in cui] la distanza biologica che ci separa sul piano tassonomico diventa un puro accidente secondario»<sup>20</sup>. Prova, in definitiva, ad accettare l'idea che «tutte le specie», quindi anche la nostra, «costruiscono le proprie case a partire dalla vita delle altre»<sup>21</sup>. I condensatori multispecifici possono essere dunque pensati come dei grandi spazi domestici che non hanno nulla a che vedere con l'abitazione o l'alloggio, perchè ricercano forme di coabitazione e di intimità tra specie a qualsiasi scala e in qualsiasi luogo.

La campagna, ad esempio, potrebbe rappresentare uno spazio privilegiato per sperimentare nuove forme di coabitazione. Da sempre ingenuamente pensata in opposizione all'urbano, secondo Koolhaas è il luogo dove sembra

19 E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., p. 106.

20 Ivi, p. 102.

21 Ivi, p. 111.



K. Kuma, *Nest We Grow*, 2014

si stia verificando una qualche forma di post-umanesimo: la campagna «è post-umana. [...] Non c'è progetto; [...] È basata rigorosamente su codici, algoritmi, tecnologie, ingegneria ed efficienza»<sup>22</sup>. Secondo Koolhaas essa si presenta oggi come «un intrecciarsi di tendenze che non sappiamo bene inquadrare e di cui non siamo del tutto consapevoli. La nostra attuale ossessione per la sola città è totalmente irresponsabile perché resta impossibile capire la città senza capire la campagna»<sup>23</sup>. In effetti la città, ogni città, è possibile solo perché al di fuori dei confini che la perimetrano c'è una comunità agricola e zootecnica che ne garantisce la sussistenza in termini di cibo e materie prime<sup>24</sup>. «Ogni città nasce infatti dalla collezione e dalla separazione di un insieme eterogeneo di viventi»<sup>25</sup>. Insieme di viventi non umani poi espulsi all'esterno perché estranei alle logiche dell'*urbs*.

Il progetto *Nest we Grow* (2014), sviluppato da Kengo Kuma insieme ad un gruppo di studenti della *UC Berkeley*

22 R. Koolhaas, *TRIC: Post-human Architecture*, in AMO, R. Koolhaas, *Country-side, A Report*, Taschen, Colonia, 2020, p. 272 [t.d.a].

23 R. Koolhaas, *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 218.

24 Cfr. C. Steel, *Hungry City. How food Shapes Our Lives*, Vintage, London, 2008.

25 E. Coccia, *La natura comune. Oltre la città e la foresta*, cit., p. 100.

K. Kuma, *Nest We Grow*, 2014



*Environmental Design Architecture*, sperimenta modalità per invertire questa tendenza, indagando le potenzialità di un edificio pubblico integrato alle logiche di crescita, consumo e riciclo della produzione agricola. Le modalità di organizzazione e fruizione sono concepite a partire dal legame di assemblaggio trasformativo che si genera tra un luogo, la sua terra e un insieme di viventi. Il basamento/cucina, le vasche sospese, il focolare, i telai per lo stoccaggio, i piani orizzontali per la crescita degli ortaggi, compongono l'architettura di questo spazio. Tutti questi elementi hanno un elevato livello di flessibilità e temporaneità, essendo l'edificio legato alla stagionalità della produzione agricola. La cultura agricola infatti «non è una cultura costruttiva in termini tradizionali, ma produttiva in termini enzimatici»<sup>26</sup>. Cultura che produce un territorio «mutante, inespressivo, nel senso che non produce "cattedrali" e monumenti»<sup>27</sup>. Si tratta di guardare alla campagna per concepire «un'architettura meno compositiva e più enzimatica [...] capace di inserirsi nei processi di trasformazione del territorio senza predisporre codici figurati-

26 A. Branzi, *Modernità debole e diffusa*, cit., p. 116.

27 Ivi, p. 136.

vi esterni»<sup>28</sup>. L'agricoltura infatti è «innanzitutto una tecnica di coabitazione che unisce due o più specie in un rapporto di co-apprendimento e di co-evoluzione. [...] Piuttosto che immaginare la "natura" come composta da ecosistemi, dovremmo immaginarla come una rete agricola in cui tutte le specie coltivano le altre e si lasciano coltivare da altre»<sup>29</sup>. Allo stesso modo i condensatori multispecifici non si limitano ad essere degli strumenti attraverso cui il progetto tenta di tenere insieme nello stesso spazio e nello stesso tempo più ecosistemi. Essi provano a determinare intrecci, scambi, relazioni inedite, nuove alleanze e forme di intimità.

Da questa prospettiva l'esperimento di *Nest we Grow* è, prima di tutto, un esperimento in cui l'architettura si fa veicolo, dispositivo di queste tecniche di coabitazione e in cui l'agricoltura diventa territorio di sperimentazione privilegiato per i condensatori multispecifici.

28 Ivi, p. 10.

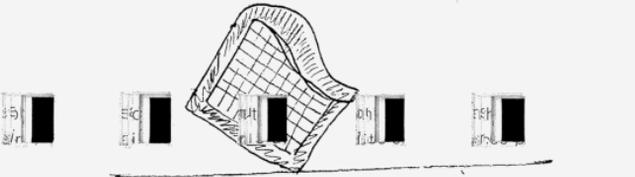
29 Coccia, *La natura comune*, cit., p. 100.



YALE UNIVERSITY  
NEW HAVEN · CONNECTICUT · 06520

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE  
1113 BINGHAM HALL

fin solide ressemblant à la fin à une team, à  
un crin ou une fille (GRAD) et  
à un instrument de musique à corde (HARP).  
(fiano, harps, lyre?)



En tout ses fils, grad, etc. il avait un  
certain rapport avec le plectre, instrument et  
surtout les auto-plectris de lui et de l'ibéra  
les 3 fils et les 3 cordes (RDE, RT, CV), etc.

En tout les instruments à corde à faire  
à peu près le choix

~~l'écriture~~ Le crin sur rien ne devrait être  
inscrit sur cette sculpture, à moins que peut-être,  
elle le soit et une inscription n'y figurent, j'espère  
part (choral work, by ... - 1986 ...) - A discuter,  
entre autres choses.

## 3.2. Memorie. Spettrografie

J. Derrida,  
*Lettera a Peter  
 Eisenman con  
 schizzo*, in  
 J. Derrida, P.  
 Eisenman, *Chora  
 L Works*, The  
 Monacelli Press,  
 New York, 1997.

I termini memoria e ricordo sono utilizzati in molti casi come sinonimi. Il concetto di memoria rimanda infatti ad un insieme di fenomeni che hanno a che fare con il ricordare. Felice Cimatti osserva che se si tenta di far “aderire” la memoria al piano dell’esperienza corporea, si scopre che esiste una dimensione di oblio implicita al processo del ricordo stesso, ovvero il campo semantico della memoria contiene sia ricordo che oblio. «Il ricordare non lascia intatta la traccia mnestica, al contrario, ogni evento mnemonico inserisce quella traccia in un ulteriore e diverso contesto esplicativo»<sup>1</sup>.

Il famoso cono di Bergson, attraverso un semplice modello geometrico, tenta di dimostrare tale assunto, partendo dal fatto fondamentale che non esiste una “pura” memoria, come se stessimo parlando di un archivio. Questo perché il flusso dei ricordi si trova sempre, costantemente teso verso l’azione. Nel modello di Bergson infatti passato e futuro si intersecano su un piano P, ovvero l’istante in cui il corpo agisce, determinando il tempo presente. Il «nostro corpo, con tutto ciò che lo circonda [è] l’ultimo piano della nostra memoria [...] la punta mobile che il nostro passato spinge in ogni momento nel nostro futuro»<sup>2</sup>. La memoria è rappresentata attraverso una forma conica proprio perché non è mai interessata da una semplice operazione di proiezione sul piano P del presente, ma “converge” verso di esso intersecandolo in un punto. Secondo Cimatti questo schema dimostra come la funzione biologica della memoria sia quella di divenire azione, e, proprio in questo divenire azione, entra in gioco l’oblio. «Il tema dell’oblio riguarda allora il difficile equilibrio fra azione e memoria, fra rievocazione e traccia mnestica, fra reale e virtuale»<sup>3</sup> La memoria di puro ricordo

1 F. Cimatti, *La fabbrica del ricordo*, il Mulino, Bologna 2020, p. 165.

2 H. Bergson, *Materia e memoria*, (1896), Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 203.

3 F. Cimatti, *La fabbrica del ricordo*, cit., p. 172.

è una memoria ideale che non ha nulla a che vedere con la memoria dei corpi viventi. Nel loro flusso vitale è l'oblio ad "accompagnare" la memoria verso l'avvenire.

In questa sezione, attraverso i casi studio, si vuole indagare in che modo i dispositivi esosomatici possono provare ad esteriorizzare e espandere, sostanzialmente materializzandone il comportamento nello spazio, questa condizione corporea della memoria. «Bergson», scrive infatti Peter Eisenman, «in *Materia e memoria* suggerisce una diversa modalità di espressione per l'architettura che poco ha a che fare con la proiezione delle immagini. Bergson affronta il concetto di virtuale come qualcosa che contiene la memoria del passato come condizione attiva del presente [...]. Il concetto di virtuale in Bergson rappresenta un'alternativa all'attuale "realtà virtuale". Suggestisce che l'architettura invece di presentare immagini potrebbe presentare la memoria della propria condizione di esistenza, ovvero la memoria del processo del suo divenire»<sup>4</sup>. Lo scopo dei dispositivi esosomatici non è veicolare messaggi o significati dal passato ma rendere la memoria una condizione attiva dell'esperienza e, quindi, necessariamente pensata come sospesa tra ricordo e oblio. L'operazione in questo caso è quella della *trascizione* e lavora nell'ambito della strategia di *immersione* corpo-ambiente.

Trascrivere una memoria così intesa vuol dire produrre "spettri", immagini senza figure, cioè non rappresentabili nella loro presenza piena e definita. «Uno spettro», scrive Derrida, «è allo stesso tempo visibile e invisibile, allo stesso tempo fenomenico e non fenomenico: una traccia che segna anticipatamente il presente della sua assenza»<sup>5</sup>. La singolarità vivente di ogni forma di esistenza è per Derrida inscritta dentro una relazione differenziale di tracce spettrali che segnano nel presente qualcosa che ha avuto luogo nel passato e che viene poi rielaborato per essere proiettato nel futuro. «Una spettrografia», pertanto, «sarebbe al cuore del vivente, sarebbe la condizione irriducibile della singolarità vivente umana, un dispositivo di registrazione e trasmissione a distanza, qualcosa come una scrittura, sarebbe la condizione irriducibile dell'esperienza attraverso la quale si costituisce

4 P. Eisenman, "Delirium", in AA. VV., *Identità e differenze. XIX Triennale di Milano*, Electa, Milano 1996, p. 110.

5 J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografia della televisione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 132.

qualcosa come un soggetto, una coscienza, un ego in generale. [...] L'esperienza sarebbe in se stessa *spettrale*. Questa *spettrografia* sarebbe capace di sollecitare alle fondamenta quel che è stato determinato nei termini di Esperienza, Soggetto, Coscienza all'ordine di una "presenza", stabile, autonoma, padrona di sé stessa, assoluta, incondizionata»<sup>6</sup>. Per Derrida infatti il "fantasma" non è una spiritualizzazione, ma ha a che fare con la vita. «Perché ci sia fantasma ci vuole un ritorno al corpo, ma un corpo più astratto che mai. Una volta che l'idea o il pensiero sono staccati dal loro substrato, si generano fantasmi dando loro corpo. Non ritornando al corpo vivente dal quale sono strappate le idee o i pensieri, ma incarnando questi ultimi in un altro corpo artificiale, un corpo protetico»<sup>7</sup>.

Nella prima sottosezione vengono presentati esempi che operano una trasposizione della nozione di traccia, condizione attiva di memoria non rappresentabile nella sua pienezza metafisica, all'interno dei processi di genesi progettuale. Nella seconda, dei frammenti di memoria, eventi di vita passata e temporalmente dissociati, vengono traslati e ri-assemblati con modalità simili ai *transfert* psicoanalitici. Infine, nella terza, si sono indagate le potenzialità produttive dell'amnesia attraverso le dinamiche progettuali dello svuotamento e della rimozione.

Nella sovrapposizione di ricordo e oblio innescata dai dispositivi esosomatici, i quasi-oggetti architettonici si materializzano nel tempo presente sempre sospesi tra passato e futuro. Tra un non più e un non ancora si determina l'istante presente «marcato dalle tracce del passato e del futuro. [...] L'istante presente non è un dato ma un prodotto delle relazioni tra passato e futuro»<sup>8</sup>. Così il presente, con il suo statuto ontologico ambiguo e sospeso, si fa atopia: luogo di tutti i tempi possibili.

6 F. Vitale, *Spettrografie. Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, il melangolo, Genova 2008, pp. 10-11.

7 J. Derrida, *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 160.

8 J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, p. 97 [t.d.a].

## Tramature di tracce

Nel testo *La città degli scavi artificiali*, Peter Eisenman descrive la condizione di un progetto di architettura che si trova a relazionarsi con un tempo «crollato in un momento non-direzionale»<sup>9</sup>. Esso determina la produzione di oggetti sospesi, non collocabili in una precisa dimensione temporale, e in cui «memoria e anti-memoria lavorano in modi opposti ma in collisione»<sup>10</sup>. In un tempo non più lineare la nozione di traccia, secondo Eisenman, descrive una condizione della memoria non rappresentabile nella sua pienezza metafisica, in quanto sospesa tra presenza e assenza. Il termine è esplicitamente tratto dalle teorie filosofiche di Jacques Derrida. La traccia in Derrida è «archi-fenomeno della memoria, [...] appartiene al movimento stesso della significazione»<sup>11</sup>. Secondo Derrida la nostra memoria funziona come «il supporto di iscrizione di tracce che rinviano al presente puntuale dell'esperienza solo differenziandosi da questo»<sup>12</sup>, come una sorta di palinsesto archeologico sempre in formazione. Nel progetto per il *Yenikapi archaeological museum and archeo-park* (2012) a Istanbul, l'architettura risulta come sospesa «nel momento archeologico del presente»<sup>13</sup>. Agli strati archeologici, di epoca neolitica, bizantina e ottomana, Eisenman sovrappone ulteriori strati "artificiali" che riemergono dal sito, sotto forma di "tracce", come se fossero stati precedentemente sepolti. Le griglie, con differenti giaciture e scale, costituiscono la trasposizione nell'interiorità dell'architettura delle diverse memorie e anti-memorie del sito e, nella loro sovrapposizione, costruiscono insieme architettura, città e paesaggio. Il programma del sito è risolto nell'interstizio dei diversi strati, questi ultimi intesi come testi sovrapposti e simultanei.

Secondo Eisenman l'architettura può continuare ad «avere una funzione, offrire riparo, essere condizionata dal sito, possedere un'estetica e un significato senza necessariamente simboleggiare tali condizioni nella sua forma»<sup>14</sup>. Si

9 P. Eisenman, *La città degli scavi artificiali*, in «Architectural Design», 1983, ora in id., *La fine del classico*, R. Rizzi (a cura di), cit., p. 60.

10 Ivi, p. 57.

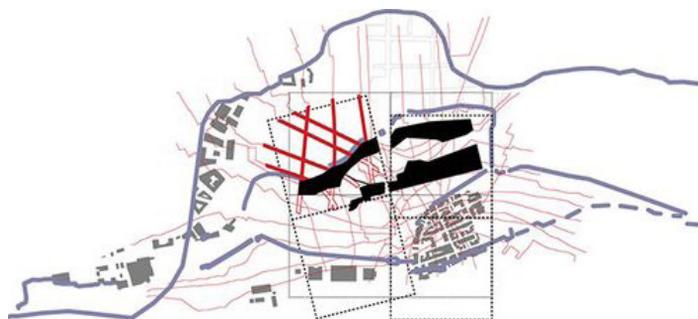
11 J. Derrida, *Della grammatologia*, Jaka Book, Milano 1969, p. 79.

12 F. Vitale, *Mitografie*, cit., pag. 31

13 P. Eisenman, *La città degli scavi artificiali*, cit., p. 60.

14 P. Eisenman, *Architettura come seconda lingua. I testi dell'interstiziale*, in

P. Eisenman,  
*Yenikapi*  
 Archaeological  
 Museum and  
 Archeo-park, 2012



tratta di superare la dimensione formale aprendo ad una testuale: «L'analisi formale è in sostanza una narrativa; il testo è una trama di tracce che confuta la narrativa»<sup>15</sup>. La memoria in Eisenman è un testo composto da tracce mnestiche, senza origine e senza gerarchia. Quasi una trascrizione di quell' "archi-fenomeno della memoria" descritto da Derrida. Il concetto di traccia ha infatti operato una deformazione, sia nell'utilizzo che nell'effettiva forma, delle "griglie" razionali moderniste utilizzate sin dalle prime fasi del suo lavoro. Queste ultime, riferimento fisso nella produzione eisenmanina, a Yenikapi diventano assieme figura e sfondo per «un urbanesimo inteso come tessuto della memoria piuttosto che come nostalgia di icone statiche»<sup>16</sup>.

Una memoria intesa come una trama di tracce in divenire e quindi non sintetizzabile in un'immagine fissa e cristallizzata viene assunta anche da Herzog & de Meuron, in collaborazione con Ai Weiwei, come fondamentale dimensione concettuale per il progetto del *Serpentine Pavilion* di Londra (2012). Il progetto non troppo distante dalle operazioni messe in atto da Eisenman, segue un processo che sarebbe più opportuno definire di "estrazione", più che di costruzione. Quello del 2012 è il dodicesimo padiglione temporaneo da realizzare sullo stesso sito. Herzog & de Meuron decidono pertanto di non costruire un "nuovo" padiglione, ma un

«Threshold», n. 4, 1988, ora in Id., *Inside Out*, cit., p. 362.

15 P. Eisenman, *Una analisi critica: Luigi Moretti*, in Id. *Contropiede*, S. Cassarà (a cura di), Skira, Milano 2005, p. 67.

16 P. Eisenman, *Una analisi critica: Giovan Battista Piranesi*, in Id. *Contropiede*, cit., p. 40.



P. Eisenman,  
*Yenikapi  
 Archaeological  
 Museum and  
 Archeo-park*, 2012

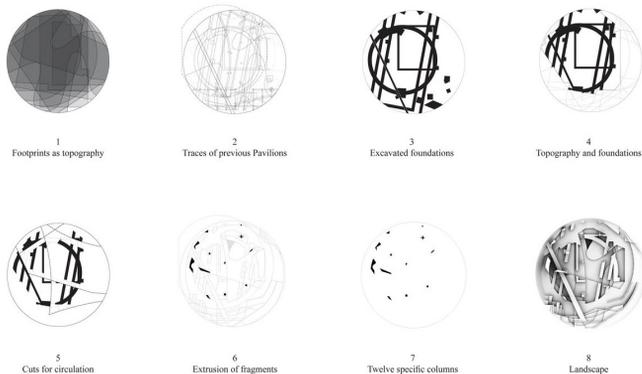
paesaggio archeologico, una scrittura del suolo generata dalla presenza/assenza delle tracce degli undici padiglioni realizzati nelle precedenti edizioni sullo stesso sito del giardino di Kensington. La prima azione è quella dello scavo. A quote diverse vengono rinvenuti i frammenti fisici delle differenti costruzioni: le fondazioni e degli elementi parziali della parte impiantistica. Come uno scavo nel sub-conscio del sito emergono i fantasmi delle strutture precedenti. Dalla sovrapposizione, cancellazione, e conservazione di queste ha origine il progetto di un paesaggio semi-ipogeo, un sito archeologico artificiale.

Anthony Vidler, attraverso la lettura di un testo di Derrida<sup>17</sup>, evidenzia come «il meccanismo di cancellazione e conservazione delle tracce» rappresenti per Freud «un' analogia più o meno semplice del funzionamento della mente, la quale riceve stimoli percettivi che non lasciano tracce permanenti e sullo sfondo dei quali funziona l'inconscio»<sup>18</sup>. La nostra mente è questa archeologia di tracce, continuamente prodotte e cancellate. Il *Serpentine Pavilion* di Herzog & de Meuron sembra quasi materializzare, in una psico-morfologia, questa "scena della scrittura" freudiana. Le forme rinvenute nell'estrazione sono le più disparate ed eterogenee: circolare, stretta e allungata, elementi puntiformi e anche grandi cavità costruite che sono state successivamente riempite. Il montaggio di queste forme e oggetti dà luogo ad un risultato non prevedibile all'inizio del processo, il quale

17 Cfr. J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.

18 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 141.

Herzog & de  
Meuron - Ai  
Weiwei, *Serpentine  
Pavilion, 2012*



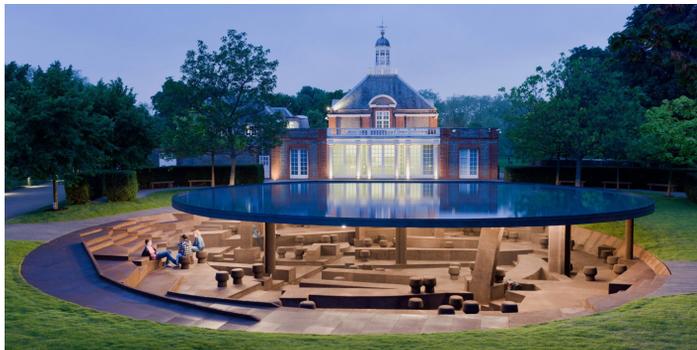
viene, in un certo senso, abbandonato alla natura contingente dello scavo artificiale. Attraverso una modellazione quasi plastica di questo paesaggio archeologico, vengono prodotti una serie di piccoli spazi in cui sedersi, stare in piedi, sdraiarsi e una piccola pozza d'acqua, altra traccia adesso visibile di una parte invisibile del paesaggio del parco: la falda acquifera ipogea. Sulle fondamenta dei vecchi padiglioni poggia la struttura portante, composta da colonne e setti, della copertura circolare piana. Quest'ultima, pensata al tempo stesso come una vasca d'acqua immersa nel paesaggio e come il coperchio di una teca, è sospesa a pochi metri sopra il piano di calpestio del parco.

La copertura completa quello che diventa a tutti gli effetti un sito archeologico, le cui tracce sembrano presentarsi come la trascrizione fenomenica del tessuto labirintico dell'abisso della nostra mente: «un palinsesto non totalizzabile, che attinge da uno dei suoi elementi la risorsa degli altri [...] e fa di questo gioco di differenze interne [...] un labirinto irraggiungibile, inoggettivabile [...]»<sup>19</sup>.

### *Frammenti di transfert*

Conservazione e dislocazione, due concetti apparentemente distanti, quasi contraddittori, sono alla base dell'ipotesi di progetto elaborata da Junya Ishigami per una casa di riposo per anziani affetti da demenza senile a Akita in Giappone. In

19 J. Derrida, *Psyché*, cit., p. 137.



Herzog & de  
Meuron - Ai  
Weiwei, *Serpentine  
Pavilion*, 2012

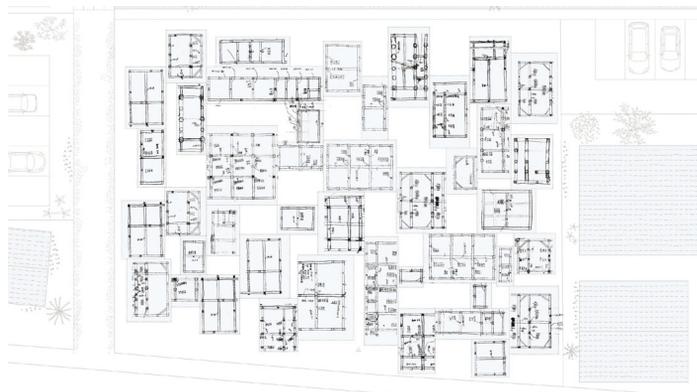
*House for Elderly* (2012), i ricordi latenti dei futuri abitanti si materializzano in un paesaggio noto, ma allo stesso tempo completamente nuovo. Ishigami individua antichi edifici abbandonati sparsi sul territorio e disloca le parti salvabili sull'area di progetto. Spesso degli edifici resta solo lo scheletro strutturale, altre volte anche le coperture e le pareti. Essi sono poi ricollocati sul sito di progetto, attraverso la loro giustapposizione, nel formare un unico grande edificio collettivo composto da corti e piccoli passaggi interstiziali. L'idea, sottolinea Ishigami, era di raccogliere parti appartenenti a mondi sconosciuti allo stesso modo con cui «potresti raccogliere fiori o alberi o pietre, e fare una grande casa, nel modo in cui potresti fare un giardino»<sup>20</sup>.

L'assemblaggio di abitazioni appartenenti a tempi e luoghi differenti potrebbe essere inteso come un processo in cui più *transfert* si ritrovano accumulati nello stesso istante. Il termine *transfert*, ripreso dalla psicanalisi, sembra poter sintetizzare concettualmente il tentativo di Ishigami di operare una traslazione di eventi passati e temporalmente dissociati in un contesto apparentemente estraneo. I *transfert* infatti non sono semplicemente proiezioni di immagini, ma frammenti di vita passata che riemergono. «Detto anche *traslazione*, il *transfert* designa in generale la condizione emotiva che caratterizza la relazione del paziente nei confronti dell'analista, e in senso specifico il trasferimento sulla persona dell'analista delle rappresentazioni inconsce proprie del paziente»<sup>21</sup>. Nel contesto psicanalitico dunque i

20 J. Ishigami, *Freeing architecture*, cit., p. 66 [t.d.a].

21 U. Galimberti, *Nuovo Dizionario di Psicologia, Psichiatria, Psicoanalisi, Neu-*

J. Ishigami, *Home for Elderly*, 2012

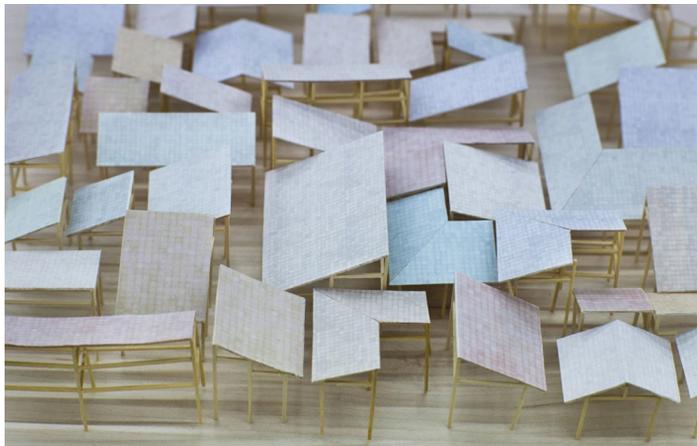


*transfert* vengono proiettati sullo psicoterapeuta da soggetti spesso affetti da amnesie. In un contesto architettonico divengono dispositivi di proiezione all'interno della sequenza processuale di produzione dello spazio, configurando una strategia possibile per una visione di memoria attiva. Questa non riemerge nella mente del soggetto come totalità ma attraverso frammenti, sequenze e stralci, convivendo con la necessità anche della rimozione e della dislocazione: anche in questo caso una dinamica interna alla dimensione spettrale. «Il risultato», afferma Sara Marini riflettendo su questo progetto, «è un nuovo e vecchio paesaggio architettonico, completamente artefatto, [...] il [cui] fine non è solo ospitare il corpo, qualunque buona architettura avrebbe potuto farlo, ma anche coltivare le menti e i ricordi dei suoi abitanti circondandoli di un paesaggio noto»<sup>22</sup>. Il paesaggio di una memoria che non veicola semplicemente significati o messaggi, ma diviene un dispositivo indispensabile per l'abitabilità di un luogo.

Anche nel caso del progetto di Wang Shu per il Museo di Storia di Ningbo (2008), la rammemorazione assunti i caratteri di traslazione, spostamento e dislocazione, tipici del *transfert*, sia negli aspetti formali che in quelli tettonici. «Il *trasfert* in architettura», scrive infatti Bernard Tschumi, «assomiglia a quello della situazione psicanalitica, dove esso è lo strumento tramite il quale si tenta la ricostruzione teorica della totalità del soggetto. [...] Tale *transfert* di frammenti [...]

rosienze, cit., p. 1277.

22 S. Marini, *Salubria*, cit., p. 116.



J. Ishigami, *Home for Elderly*, 2012

non è altro che la produzione di una riorganizzazione effimera di strutture esplose e dissociate»<sup>23</sup>. La massa monolitica del Museo di storia di Ningbo può essere pensata come plasmata dalla compresenza di più memorie, esplose, dissociate e poi riassemblate. Le memorie sono quelle che vivono nei segni visibili e invisibile del paesaggio e quelle della tradizione costruttiva locale. La grande massa, in un'azione che sembra seguire il momento del riassetto, viene letteralmente incisa in più punti per articolare gli accessi e i sistemi di movimento orizzontale e verticale. Le memorie, sovrapposte in una congestione di tempi e luoghi, danno vita come ad un enorme rovina composta da un'infinità di frammenti, topologici e materici, trovati sul posto. «Mentre camminavamo», afferma Brendan McGetrick descrivendo la visita sul posto insieme al progettista, «più che un architetto Wang Shu sembrava una guida in una riserva naturale: ha descritto vallate, grotte, laghi»<sup>24</sup>. Il museo infatti è il risultato di un enorme montaggio di scene che vengono trasposte sul sito. Questo montaggio di *transfert* è sviluppato anche matericamente. L'edificio mette insieme due tecnologie costruttive apparentemente molto distanti e inconciliabili: il cemento armato, modellato superficialmente con canne di bambù, e le parti realizzate con un'antica tecnica costruttiva locale.

23 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., pp. 139-140.

24 B. McGetrick, *Wang Shu: il Museo di Storia di Ningbo*, in «Domus», n. 922, 2009, ora in Domus web, 03 marzo 2012, (<https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html>).

Wang Shu, *Museo di Storia di Ningbo*, 2008



Il museo «si compone di frammenti raccolti in siti di varia natura, sparsi in tutta la regione. I vari pezzi sono stati poi assemblati, utilizzando una tecnica conosciuta col nome di *wa pan*, un metodo sviluppato dagli agricoltori della zona per far fronte alle devastazioni causate dai cicloni. Si tratta di un processo in grado di riciclare una varietà apparentemente illimitata di frammenti, un sistema perfettamente adatto ai materiali disomogenei con cui Wang ha dovuto lavorare»<sup>25</sup>.

Quel che si offre all'esperienza è, al tempo stesso, un potente monolite e una fragile rovina. «Una enigmatica architettura di spolio stratificata con oltre due milioni di pezzi di recupero tra mattoni, pietre, tegole, ceramiche. [...] le estese superfici mostrano la comunicazione, la non-disgiunzione di presenza ed assenza, di "c'è" e "non-c'è", di *you* e *wu*: il passato si ritrae ed emerge, si immerge e traspare, si perde e si (ri)presenta come se non ci fosse - come se ci fosse»<sup>26</sup>. Un edificio che si materializza come trascrizione spazializzata della memoria di un tempo che «non è un fiume che scorre, una sostanza fluente, ma la vita del corpo»<sup>27</sup>.

25 *Ibidem*.

26 F. Arrigoni, *Amateur Architecture Studio Wang Shu & Lu Wenyu. Le chinois ça s'apprend*, in «Firenze architettura», n. 2, 2013, p. 30.

27 U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 142.



Wang Shu, *Museo di Storia di Ningbo*, 2008

## Amnesie

L'amnesia è un processo psichico che non va confuso con l'oblio. Essa viene descritta in psicoanalisi come uno stato patologico che riguarda «una riduzione più o meno grave della capacità di ricordare»<sup>28</sup>. Descrive un movimento, spesso parziale, imperfetto e anche reversibile, del ricordo verso l'oblio. In un numero della rivista «Perspecta» si riflette sull'uso e sull'abuso della storia nell'era dell'accumulo pressoché infinito di informazioni negli archivi digitali. In questo contesto «proponiamo», scrivono i curatori del numero, «che l'amnesia, spesso vista come una forza distruttiva, possa essere intesa anche come una forza produttiva - che le lacune che crea possano anche fornire spazi per l'invenzione»<sup>29</sup>.

Nel progetto per il riuso dei *Grindbakken bunkers* (2013), del collettivo ROTOR, insieme all'architetto Sarah Melsens e all'artista Roberta Gigante, un magazzino abbandonato sito a Gent in Belgio, invece di essere demolito e sostituito come prevedeva il progetto di riqualificazione, è riutilizzato come spazio pubblico chiuso-aperto senza una funzione predeterminata. La scelta progettuale ricade nello scegliere di contemperare due operazioni tra loro

28 U. Galimberti, *Nuovo Dizionario di Psicologia, Psichiatria, Psicoanalisi, Neuroscienze*, cit., p. 765.

29 AA. VV., Introduzione al numero della rivista *Perspecta* dedicata ai riflessi in architettura dell'amnesia, in «*Perspecta*», n. 48, 2015, p. 5.

ROTOR - S.  
Melsens - R.  
Gigante,  
Grindbakken  
bunkers, 2013



contrapposte: la rimozione e la meticolosa conservazione di alcune tracce. La dinamica dello “svuotamento” è quella adottata per innescare il processo trasformativo. Svuotare l’edificio attraverso tagli e sottrazioni di parti è l’azione attraverso cui, in questo caso, si materializza l’amnesia nello spazio<sup>30</sup>. Come i *Canonical Intersect* di Matta-Clark, la massa viene intagliata, erosa, sospendendo la determinazione chiara tra interno ed esterno. Il complesso di 160 metri in cemento armato situato vicino al canale, viene svuotato e sottratto della sua introversione. Si decide però, allo stesso tempo, di individuare delle parti, dei frammenti della vita del vecchio magazzino, da preservare. Vengono individuate 36 aree, mappate e lasciate completamente intatte. Con l’azione dell’amnesia il ricordo si presenta come sparso in tracce disseminate e non più nella sua totale unità. Queste ultime sono presenti nella variazione del colore del cemento, nella corrosione dell’acciaio, nelle parti di natura che lentamente si stava riappropriando dell’edificio abbandonato e nei numerosi graffiti che hanno segnato la pelle dell’edificio negli anni della dismissione.

L’amnesia ha, pertanto, generato un tempo sospeso, determinato dalla sovrapposizione di ricordo e oblio, innescando, ancora una volta, una condizione attiva della memoria. È come se l’amnesia ci facesse capire che «abbiamo

30 Sulla strategia dello “svuotamento” in relazione all’amnesia si veda: A. Andraos, *New Holland Island. Strategies of the Void*, in «Perspecta», n. 48, 2015.



ROTOR - S.  
Melsens - R.  
Gigante,  
*Grindbakken*  
*bunkers*, 2013

bisogno della memoria per ricordare chi siamo, ma abbiamo bisogno anche dell'oblio, perché altrimenti non comincerebbe mai una nuova prospettiva. Paradossalmente memoria ed oblio sono in un conflitto continuo, che non si risolverà mai [...]. Se non fossimo aperti al futuro, anche attraverso l'oblio, resteremmo cristallizzati in una memoria perenne che necessariamente diventerebbe triste e nostalgica»<sup>31</sup>.

Se nel caso dei *Grindbakken bunkers* l'amnesia agisce attraverso lo "svuotamento", nel caso del progetto per Casa Parisi Sortino (2001), anonima villetta unifamiliare oggetto di un intervento di recupero da parte di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, essa agisce invece attraverso la "rimozione". Lo svuotamento "spoglia" l'edificio, dissolve la contrapposizione tra interno e esterno. La rimozione invece sottrae massa agendo dall'esterno verso l'interno, riconfigurando il sistema di relazioni volumetriche e formali. Grasso Cannizzo è chiamata ad intervenire su un edificio residenziale su due livelli con giardino. Le richieste della committenza sono di varia natura: incrementare gli spazi per la convivialità, inserire una zona per gli ospiti e un giardino più a contatto con la casa. Si sceglie di agire attraverso una serie di operazioni di demolizione progressiva di parti dell'edificio (aggetti, pensiline, falde inclinate), riutilizzando i materiali della demolizione per riconfigurare le quote del giardino. «Inizia così un

31 R. Bodei, *I Traumi della memoria*, in A. Maglio (a cura di), *La traccia e la memoria. Tradizione e continuità*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2014, p. 30.

M. G. Grasso  
Cannizzo, Casa  
Parisi Sortino,  
2001



processo di denudamento della casa dalla quale vengono eliminate le parti inutili, il corpo semplificato viene riorganizzato e la sua natura instabile tra involucro e nuova vita attesa è sottolineata dalla mummificazione del primo, ricoperto di intonaco lavico»<sup>32</sup>.

La rimozione comporta anche una dislocazione. Ciò che è rimosso riemerge altrove, in un luogo e in un tempo inaspettato: in questo caso nello spazio esterno del giardino. Questo perché la rimozione, come la ripetizione, è originaria. Perdere informazioni, lasciarsi alle spalle frammenti di ricordi, oppure deformarli e rielaborarli in una maniera totalmente nuova, sono processi interni alle dinamiche della memoria stessa. Attraverso la rimozione il tempo presente è qui inteso in un'accezione che potremmo definire "pragmatica", ovvero inteso «in termini di *relazione*, dove *pres-ente* significa essere *presso l'ente*, presso le cose, per cui il presente non è un istante, ma una prossimità, una vicinanza, è quel nulla che si frappone tra il mio corpo e le cose, per cui le cose mi sono prossime e immediatamente utilizzabili»<sup>33</sup>.

Questa relazione di prossimità del *pres-ente* iscrive i materiali della memoria dentro un processo continuo e contingente di manipolazione e trasformazione. Come sottolinea Vidler, «il corpo nello spazio [innesca] come un meccanismo per minare le virtù canoniche della monumentalità. [...] il soggetto non solo si sviluppa nello spazio ma anche

32 S. Marini, *Corporalia*, cit., p. 146.

33 U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 152.



M. G. Grasso  
Cannizzo, Casa  
Parisi Sortino,  
2001

attraverso di esso»<sup>34</sup>.

La rimozione prosegue con l'apertura di nuove buca-  
ture determinate dalla riorganizzazione dello spazio interno  
e dagli interventi strutturali per l'adeguamento alle norme  
antisismiche. Delle piccole aggiunte in acciaio suturano gli  
strappi tra le parti causati dalle demolizioni, ristabilendo  
le connessioni tra le parti. Delle pergole in acciaio, come a  
formare dei volumi virtuali, lasciano traccia della rimozio-  
ne. L'ultimo strato di intonaco non viene applicato, quasi a  
voler estremizzare anche nelle finiture il processo di rimo-  
zione alla base delle scelte progettuali. La casa si presenta  
nella sua configurazione finale come uno "spettro" di quella  
precedente. Un fantasma visibile dove il carattere distruttivo  
dell'oblio che l'ha resa tale, parafrasando Benjamin, non è  
mosso dall'amore per le macerie, ma dalla via d'uscita che  
le attraversa<sup>35</sup>.

34 A. Vidler, *La deformazione dello spazio*, cit., pp. 131-133.

35 W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, in *Opere complete*, Einaudi, Torino  
2002, vol. IV.





### 3.3. Movimenti. Ritmi sincopati

E. Elisofon,  
*Marcel Duchamp*  
*Descending a*  
*Staircase, 1952*

Nei *Manhattan Transcripts*, Tschumi parte dall'ipotesi che tentare di registrare delle sequenze di movimento nello spazio voglia dire fare i conti con un livello di complessità del sistema di notazione e dell'esperienza, che spingono il problema molto al di là dei soli aspetti percettivi e sensoriali. «I movimenti – di folle, danzatori, combattenti, - richiamano l'inevitabile intrusione dei corpi negli spazi architettonici, l'intrusione di un ordine in un altro. Il bisogno di registrare tali confronti senza cadere nelle formule funzionaliste richiede forme precise di notazione del movimento. Un'estensione della convenzione del disegno o della coreografia, tale notazione tenta di eliminare il significato precostituito dato ad azioni particolari per concentrarsi sugli effetti spaziali di queste: il movimento dei corpi nello spazio»<sup>1</sup>. Un aspetto fondamentale da cui partire è il seguente: se si assumono i corpi come sorgente del movimento allora questo movimento non può essere pensato e controllato in quanto "flusso", come nella meccanica dei corpi fluidi. Pertanto, al fine di provare a scrivere, ovvero protendere, il movimento dei corpi nello spazio, si adatteranno dei dispositivi esosomatici in grado di registrare dei campi tensionali di forze sparse, generati dalla coesistenza di tutte le "spinte" del corpo.

Gilles Deleuze mette in evidenza che se si pensa ai corpi come fonte del movimento, come accade ad esempio nei quadri di Francis Bacon, allora essi genereranno sequenze spaziali sincopate in cui la coesistenza di tutti i movimenti, contrazione e dilatazione, sistole e diastole, costituirà il ritmo. Secondo Deleuze se si liberano le presenze che soggiacciono alle forme di rappresentazione, come tenta di fare Bacon con i corpi nelle sue opere, allora in quel momento appare l'intensità della sensazione. Quest'ultima è una forza

1 B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, cit., p. XXIII [t.d.a].

potenziale che attraversa e travalica tutti i campi sensoriale. «Questa potenza, più profonda della vista, dell'udito ecc., è il Ritmo. [...] È diastole-sistole: il mondo che si appropria di me, richiudendosi su di me, il mio io che si apre al mondo e che apre il mondo. [...] Si può dire la stessa cosa di Bacon, della sua coesistenza di movimenti»<sup>2</sup>. Il movimento dei corpi non è solo dispiegamento ed estensione lineare o parabolica, ma è anche contrazione e spasmo: «una violenza ritmata che assomiglia tanto a un battito del cuore (diastole/sistole) quanto a una sincope»<sup>3</sup>. Secondo Deleuze infatti «tutto si ripartisce in diastole e sistole diffuse ad ogni livello. La sistole, che contrae il corpo, e va dalla struttura alla Figura; la diastole, che lo rilassa e lo dissipa, e va dalla Figura alla struttura. Ma vi è già una diastole nel primo movimento [...] e una sistole nel secondo movimento [...]. La coesistenza di tutti i movimenti nel quadro costituisce il ritmo»<sup>4</sup>. Quando la sorgente del movimento sono i corpi in azione nello spazio, il ritmo sembra allora costituire in Deleuze la condizione quasi trascendentale del movimento stesso.

In questa sezione i casi studio sono individuati come possibili esempi di dispositivi esosomatici pensati come protensione di spazialità topologiche intermedia in cui il flusso continuo del movimento è perturbato costantemente dalla possibilità simultanea della stasi e della disgiunzione. Le masse corporee generano dei gradienti di deformazione instabili dove evento e attraversamento, forze centripete e forze centrifughe, si coniugano insieme. Come sottolinea Serres, «tra la durezza rigorosa del cristallo geometrico ordinato, e la fluidità delle molecole morbide e scivolose, esiste una materia intermedia [...]: velo, stoffa, straccio, [...] tutte le varietà piane o corrugate dello spazio, involucri del corpo o supporti della scrittura che possono fluttuare come una tenda, né liquido, né solido, ma qualcosa di entrambi gli stati, pieghevole, lacerabile, estendibile... topologico»<sup>5</sup>. Le operazioni di carattere topologico messe in atto dai dispositivi sono spesso di natura "duale", in quanto lavorano sia sul livello della *trascrizione* che su quello della *riverberazione*. Si muovono nell'ambito di due linee strategiche della città dei corpi: le *immersioni* e i *supporti mobili*.

2 G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 99.

3 J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., p. 49.

4 G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 77.

5 M. Serres, *Atlas*, Catedra, Madrid 1995, p. 45 [t.d.a].

Per comprendere la natura di queste spazialità generate dalla spinta dinamica dei corpi è necessario passare dal concetto di segno a quello di “tensore” e dal concetto di diagramma a quello di “dinamogramma”. I segni vanno sempre intesi in questa sezione come dei vettori, delle forze, in uno spazio a n-dimensioni. La materia è il risultato dell’azione di trasformazione/deformazione di queste forze generate dalla coesistenza dei movimenti dei corpi. Il concetto di dinamogramma, termine introdotto dallo storico dell’arte Aby Warburg, sostituisce quello di diagramma proprio nell’istante in cui i segni sono messi insieme e legati come tensori. È proprio infatti «l’esistenza di questo legame che conduce Warburg a definire l’opera d’arte come un *dinamogramma*: per dirla in altri termini, come una forma che ha registrato il passaggio di una forza – ogni forma essendo la traccia di un’energia. Piuttosto che attenersi al livello dei significati espressi volontariamente dall’artista, ai quali si limita l’iconologia classica, Warburg analizza l’insieme di forze all’opera nell’immagine»<sup>6</sup>.

Per indagare le modalità operative di questo insieme di forze dinamiche dai ritmi sincopati sono state individuate tre sottosezioni. Nel primo caso si evidenziano le modalità con cui dei “grumi ipostatici”, puntuali o areali, possono far coagulare i flussi sincopando la sequenza di movimento. Attraverso il concetto di evento si vuole riflettere, nella seconda sottosezione, sulla possibilità di annullare totalmente la distinzione tra i volumi che assorbono il programma funzionale e il tessuto connettivo. Nell’ultima sottosezione vengono individuati dei particolari spazi, dalla natura intermedia perché sospesi sempre tra interno ed esterno, che hanno la caratteristica di incanalare e deformare i vettori di movimento provenienti dallo spazio urbano.

### *Perturbare i flussi*

L’idea funzionalista di rete infrastrutturale, che presuppone uno spazio del movimento inteso come un flusso quanto più possibile continuo e ininterrotto che serve degli organi specializzati, può essere ripensata in profondità. Se i corpi sono l’origine del movimento allora la continuità dei flussi

6 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit., pp. 31-33.



Diller Scofidio +  
Renfro, *The Tide*,  
2019

può essere considerata solo un'astrazione di natura funzionale o estetica. Se è vero che lo spazio vissuto del corpo è inevitabilmente spazio temporalizzato e non si può analizzare lo spazio scindendolo dal tempo e viceversa, è anche vero che questo spazio-tempo corporeo, come si è visto, trova nei ritmi sincopati il suo principio di dispiegamento. Nella continuità delle reti infrastrutturali si possono innestare dei punti, come dei "grumi ipostatici", in grado di generare delle forze di "attrito" e perturbare i flussi. E se è vero, come sottolinea Paul Ricoeur, che proprio nelle «alternanze di quiete e movimento si innesta l'atto di abitare»<sup>7</sup>, allora, come suggerisce Pasquale Miano, anche «le reti possono essere concepite come luoghi e i luoghi come reti: gli spazi dei flussi [...] dovranno essere concepiti come scambiatori, luoghi di socialità, spazi per usi e attività urbane»<sup>8</sup>.

Nel progetto *The Tide* (2019), per la penisola di Greenwich a Londra, Diller Scofidio + Renfro insieme a Neiheiser Argyros, utilizzano dei suoli artificiali e delle piattaforme come dispositivo di attraversamento pedonale che mette in connessione la fermata della metro di *North Greenwich* con

7 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 209. Passo citato in F. Riva, *L'angoscia dell'abitare. Ricoeur, Lyotard e la città postmoderna*, in Id. (a cura di), *Leggera la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvecchi, Roma 2013.

8 P. Miano, *Movimento e mobilità. Il ruolo del progetto di architettura*, in A. Capuano (a cura di), *Streetscape, Strade vitali, reti della mobilità sostenibile, vie verdi*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 263.

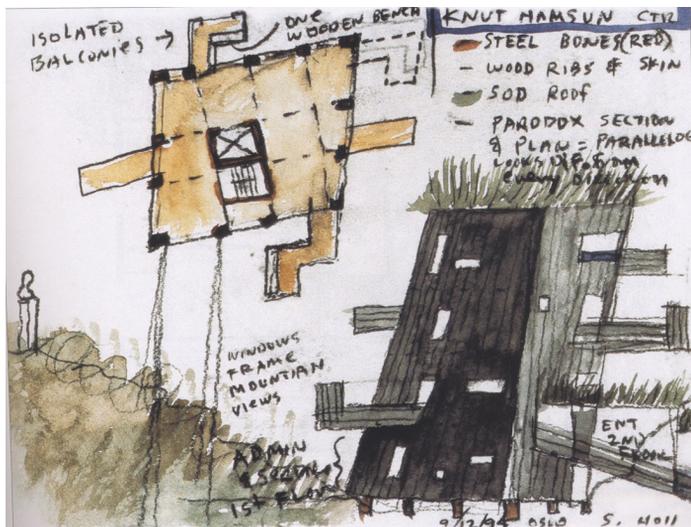
Diller Scofidio +  
Renfro, *The tide*,  
2019



lo spazio urbano circostante. *The Tide* è concepito come una rete di 5 chilometri di spazi pubblici e giardini integrati nei ritmi quotidiani della penisola di Greenwich. La parte di città londinese interessata sarà così orientata ad uno sviluppo plurilivello: non basta più pedonalizzare e aggiornare l'arredo urbano, lo spazio della strada per il pedone va ripensato radicalmente attraverso nuove forme di spazialità in cui il suolo non è un dato stabile del problema ma va progettato. La linearità delle diverse piastre pedonali viene infatti disarticolata in un nastro continuo ma scomposto su più livelli e su cui si innestano volumi e spazi dove la tensione generata dal movimento si arresta improvvisamente. Il movimento è infatti qui inteso in senso ampio, cioè comprende intervallo e circolazione, attraversamento e attesa: «The Tide fa coesistere lentezza e velocità»<sup>9</sup>.

Diller e Scofidio avevano già sperimentato in altri progetti la possibilità di pensare lo spazio a partire dai principi di movimento. In *Slow Hose* (1991) per esempio evidenziavano come il movimento non può essere mai considerato "libero", ma risulta sempre filtrato da dispositivi che ne determinano condizioni e possibilità. E, soprattutto, ciò che «*Slow House* dimostra, plasticamente, è che oltre alla vertigine dell'accelerazione, c'è anche una più sottile vertigine della decelerazione, del rallentatore, nel senso cinemato-

9 Diller Scofidio + Renfro, *The Tide Fact Sheet*, in «Area», n. 170, 2020, p. 24.



S. Holl, *Knut Hamsun Center*, 2009

grafico del termine»<sup>10</sup>. In *The Tide* queste sequenze dal ritmo sincopato sono al centro della riflessione e lo spazio è generato proprio dalle possibili disposizioni dinamiche delle masse corporee in movimento. La presenza congiunta dei corpi, come una forza che modella una superficie, costruisce un'unica geografia artificiale che coinvolge il sopra e il sotto. Quest'ultima non possiede una configurazione chiusa e definita. Le masse corporee generano dei gradienti di deformazione instabili, come in continua evoluzione.

Questi gradienti instabili composti da forze cinematiche caratterizzano anche molti edifici di Steven Holl. Nel progetto per il *Knut Hamsun Center di Hamarøy* (2009), afferma infatti di aver concepito il volume del museo «come [un] corpo, campo di battaglia di forze invisibili»<sup>11</sup>. Con questa affermazione Holl sembra riferirsi non tanto alla teoria del «corpo proprio» della fenomenologia di Merleau-Ponty, a cui solitamente rimanda nei suoi scritti, quanto alla lettura che Deleuze propone dei corpi nella pittura di Bacon. In questo caso, secondo il filosofo francese, il problema non è tanto il corpo come latore finale dei cinque sensi, quanto proprio «l'azione sui corpi di forze invisibili (quindi le deformazioni del corpo, dovute a questa causa più profonda», poiché «la

10 G. Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, cit., p. 27 [t.d.a.].

11 S. Holl, *Parallax. Architettura e percezione*, cit., p. 32.

S. Holl, *Knut Hamsun Center*, 2009



sensazione è maestra di deformazioni, agente di deformazione del corpo»<sup>12</sup>. Infatti secondo Deleuze la pittura astratta e quella figurativa «passano attraverso il cervello, non agiscono direttamente sul sistema nervoso, non accedono alla sensazione, né liberano la figura [...]. Esse possono operare delle trasformazioni della forma, senza tuttavia giungere a deformare il corpo»<sup>13</sup>. Deformazione e trasformazione sono due categorie differenti, precisa Deleuze. «La trasformazione della forma può essere astratta o dinamica. Ma la deformazione è sempre del corpo, è statica, si produce nell'immobilità; subordina il movimento alla forza, come pure l'astratto alla figura. [...] Essa non si lascia mai ricondurre né a una trasformazione della forma, né a una scomposizione degli elementi»<sup>14</sup>.

Nel *Knut Hamsun Center*, la deformazione genera una "turbolenza" che a partire dal tessuto connettivo investe poi uno dei due blocchi dell'edificio. Il centro museale comprende aree espositive, una biblioteca e una sala lettura, una caffetteria e un auditorium. Il programma è risolto in due volumi. Il primo, quello a sviluppo orizzontale dell'auditorium, conserva la sua forma generica. Il secondo, quello a

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp. 86-90.

<sup>13</sup> Ivi, p. 86.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 119-120.

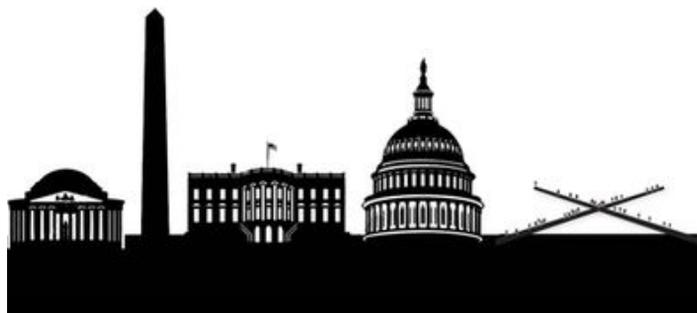
sviluppo verticale, invece risulta come “assediato” e deformato da una serie di forze esterne. La configurazione finale di quest’ultimo è il risultato della tensione generate tra il volume generico e i vettori movimento. Nel progetto di Holl, delle forze “invisibili” agiscono infatti solo sul parallelepipedo della torre museale. Su quest’ultima si innesta un tessuto connettivo dal ritmo sincopato che rompe e deforma la pelle dell’edificio creando degli spazi soglia tra interno ed esterno.

Dei punti a maggiore intensità, in cui la tensione generata dal movimento si arresta improvvisamente, determinano dei volumi e dei piani aggettanti, attraverso cui l’edificio-corpo sembra proiettarsi sul paesaggio circostante. Questi punti a maggiore intensità sono in realtà dei punti di stasi, ancora una volta dei grumi ipostatici, che si generano quando si incontrano più direttrici di movimento o quando queste intersecano la pelle esterna e le sale espositive. È come se, progressivamente, si segnasse il passaggio dalla forma generica alla forma specifica, attraverso la registrazione di forze sparse che agiscono su una massa plastica e deformabile. La forma specifica, “campo di battaglia di forze invisibili”, non rinuncia a rendere manifesta, proprio come i corpi nei quadri di Bacon, la sua fragilità, vulnerabilità e precarietà, caratteristiche proprie dei ritmi sincopati.

### *Campi di forze evenemenziali*

La distinzione tra infrastruttura e spazio pubblico può essere riconsiderata attraverso la linea di congiunzione tracciata dai corpi. Quest’ultima induce ad un ripensamento simultaneo di entrambe le categorie. Negli esempi precedenti i vettori movimento venivano arrestati generando dei grumi ipostatici dentro i flussi. Nel progetto con cui OMA si aggiudica il concorso per l’*11th Street Bridge Park* (2014) a Washington, la sfida diventa dissolvere completamente la distinzione tra sistema connettivo (movimento) e programma funzionale (stasi), tra spazi serventi e spazi serviti, arrivando ad ottenere uno spazio ad elevata densità urbana. Secondo Koolhaas è possibile «accogliere una proliferazione eterogenea di eventi in un unico contenitore», sviluppando «una strategia per organizzare sia la loro indipendenza che la loro interdipendenza all’interno di un’entità più vasta [...]. Attra-

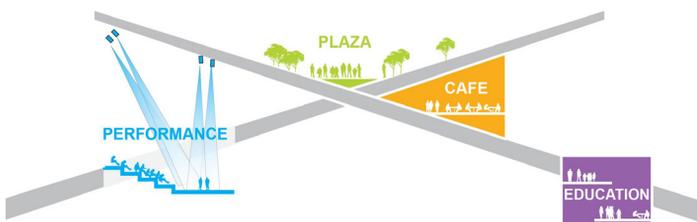
OMA, 11th Street  
Bridge Park, 2014



verso la contaminazione piuttosto che attraverso la purezza, attraverso la quantità piuttosto che la qualità, solo la *Bigness* può favorire autenticamente nuove relazioni tra entità funzionali che ampliano la propria identità, senza limitarla. L'artificialità e la complessità della *Bigness* liberano la funzione dalla sua armatura difensiva permettendo una sorta di liquefazione: elementi del programma reagiscono uno con l'altro per creare nuovi eventi»<sup>15</sup>. Questa reazione ottenuta "miscelando" programmi e spazio del movimento determina come un campo di forza in grado di generare eventi.

Nel progetto per *11th Street Bridge Park* questa operazione trova un campo di applicazione fertile. OMA infatti tenta di ridefinire i caratteri, sia simbolici che di uso, dell'infrastruttura per eccellenza: il ponte. Quest'ultimo attraverso le sue forme, quasi sempre connesse alle soluzioni strutturali adottate, si staglia sullo sfondo della città come un imponente oggetto metafisico, come un monumento all'attraversamento. In opposizione a tale visione OMA propone una complessa infrastruttura in grado di accogliere al suo interno più eventi possibili. L'intersezione di due piastre inclinate configura un'azione architettonica rivolta alla possibilità di combinare insieme complessità programmatica e libero movimento. Secondo Michel de Certeau, se le frontiere e i ponti vengono descritti nella prospettiva «di una sintassi che determina dei "programmi" o delle serie di pratiche attraverso le quali ci si appropria dello spazio» allora possono essere definiti come delle "regioni": «uno spazio creato da un'interazione», cioè dall' «incontro fra programmi d'azio-

15 R. Koolhaas, *Junkspace*, cit., p. 21.



OMA, 11th Street  
Bridge Park, 2014

ne»<sup>16</sup>. Le regioni sono caratterizzate da «una contraddizione dinamica fra ciascuna delimitazione e la sua mobilità», determinando uno specifico spazio attraversato da una logica «duale e operativa»<sup>17</sup>. Questa logica trova una possibilità di applicazione in un progetto come questo di OMA, in cui è il concetto di evento innescato dalla presenza dei corpi a erodere e deformare la continuità dei flussi di movimento.

L'infrastruttura, da sistema di movimento in grado di connettere parti o punti, diventa dunque campo tensionale, luogo in cui condensano le forze di segno opposto provenienti dallo spazio urbano e nel quale l'unico monumento possibile sembra essere quello delle masse in moto perpetuo insieme agli eventi che in esso si generano. Il concetto di evento travalica la nozione di programma intesa come distribuzione di funzioni messe in connessione da spazi serventi. La polifunzionalità è una condizione necessaria ma non sufficiente. La possibilità dell'evento si determina quando le differenze si mescolano e si compenetrano. Esso può essere inteso come un «punto di svolta», luogo in cui si «combina l'idea della funzione e dell'azione con quella dell'immagine [...]». L'evento è per definizione il luogo in cui le differenze si combinano»<sup>18</sup>. Sono punti in cui le direttrici di movimento implodono su loro stesse, in cui più piani di attraversamento si sovrappongono al programma. Nei nodi infrastrutturali questa condizione potenziale è ancora più evidente.

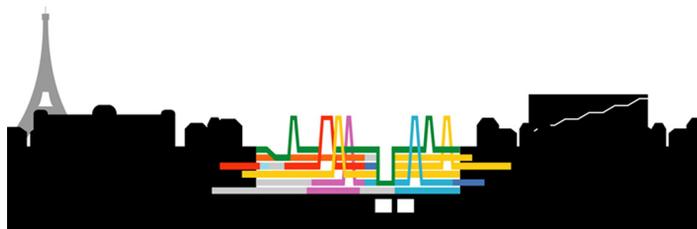
Nel concorso per la riorganizzazione del polo di scambio *Metro-RER di Châtelet-Les Halles* (2003), lo studio OMA propone la contaminazione tra i flussi di movimento, lo spazio pubblico della piazza prevista in superficie e le attività commerciali. Il volume di risalita della stazione è così

16 M. De Chertau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 186-187.

17 Ivi, p. 187.

18 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., pp. 202-203.

OMA, *Les Halles*,  
2003



dislocato all'interno dell'invaso di progetto determinando una interazione porosa tra suolo e sottosuolo. Quest'ultima è mediata da uno strato di natura urbana pensata come «topografia rinnovabile. [...] Qui dove il supporto è interamente artificiale, evochiamo l'idea di una natura come materiale da programmare, da "consumare"»<sup>19</sup>. Nella proposta di OMA, il nodo non è neanche definibile più tale. La sua area di influenza è così estesa che è totalmente integrato con le dinamiche dello spazio urbano. I digrammi di studio sulla sezione verticale mostrano come, attraverso la ricerca della permeabilità tra suolo e sottosuolo, sia possibile "piegare" le linee continue dei flussi infrastrutturali, generando una sequenza sincopata sistole-diastole. Quest'ultima è rafforzata dalla ricerca di una «compresenza dei tempi urbani [...] uno permanente, l'altro effimero. [...] questi due ritmi si sfiorano generando, al centro di Parigi, un nuovo spazio per la socialità»<sup>20</sup>. Uno spazio pensato per «generare densità, sfruttare la prossimità, provocare tensione, massimizzare la frizione, organizzare gli spazi intermedi, promuovere la filtrazione»<sup>21</sup>. Modulato senza l'ausilio della composizione di segni, ma attraverso la giustapposizione e il montaggio di tensori, le cui collisioni occasionali suggeriscono possibili topografie artificiali. Come scrive Tschumi, «dopotutto, un evento è una specie di incidente, che nasce dall'improbabile collisione di vettori generalmente non coordinati. Gli incidenti accadranno»<sup>22</sup>.

19 R. Koolhaas, *Pieni e vuoti tra terreno e sottosuolo*, in «Casabella», n. 739-740, 2005, pp. 102-103.

20 Ivi, p. 102.

21 OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, cit., p. 692 [t.d.a].

22 B. Tschumi, *Foreword*, in P. Virilio, *A Landscape of Events*, The MIT Press, Cambridge 2000, p. IX [t.d.a].



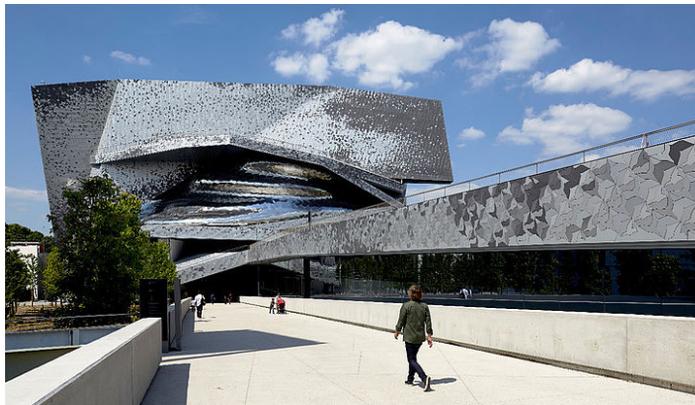
OMA, *Les Halles*,  
2003

### *Soglie incoative*

Il corpo come sorgente del movimento genera due processi spaziali tra loro distinti ma correlati: la turbolenza delle forme di attraversamento, dovuta dalla coesistenza di molteplici vettori movimento e la dissoluzione del limite che segna la distinzione tra spazi differenti. Le soglie incoative rappresentano una specifica declinazione dei ritmi sincopati. Esse individuano degli spazi intermedi tra interno ed esterno, riconoscibili all'interno della complessiva organizzazione architettonica, a cui si affida il compito di trascrivere, ma anche innescare e incanalare il movimento dei corpi.

Nella *Philharmonie de Paris* (2007) progettata da Jean Nouvel, un tessuto connettivo proteiforme si dirama in tutte le direzioni determinando un grande spazio soglia alla scala del paesaggio. Questo spazio riesce a tenere insieme, in una sequenza continua ma sincopata, i numerosi accessi collocati su quote differenti. Nouvel attraverso questa soluzione - a un tempo spazio pubblico, connessione, accesso - tenta di condensare in una geografia artificiale, un corrugamento del suolo, tutte le relazioni con l'intorno: il prolungamento del Parc de La Villette attraverso «un giardino orizzontale riparato sotto l'edificio [...], la creazione di una "collina della Villette", un rilievo minerale percorribile che [...] costituisce un osservatorio sul paesaggio urbano, la connessione con la *Cité de la Musique* «attraverso il disegno di piani obliqui che

J. Nouvel,  
*Philharmonie de  
 Paris*, 2007



seguono le linee di forza già tracciate»<sup>23</sup> e la connessione con l'asse della tangenziale, incanalando i suoi flussi verso l'interno. Di questi ultimi, attraverso il dispositivo della soglia, viene incrementato il coefficiente di "viscosità". Aumentando l'attrito e la densità di relazioni e contatti tra i corpi, il movimento modifica la sua natura: diminuisce la sua fluidità e viene alterato il suo sviluppo lineare.

Il tessuto dinamico che configura le soglie incoative della *Philharmonie* conferma lo spazio: innesca un campo tensoriale capace di deformare la pelle metallica che riveste la grande sala posta al centro. La massa volumetrica risultante sembra materializzare l'istante temporale in cui il campo di forza ha raggiunto un punto di equilibrio precario. Secondo Nouvel, «architettura significa trasformazione, organizzazione delle mutazioni di ciò che già esiste. [...] L'architettura deve essere vista come la modifica di un continuum fisico, atomico, biologico»<sup>24</sup>. In questo continuum sono immersi i corpi in movimento, i quali non ci forniscono più «dati rappresentativi, bensì variazione allotropiche. [...] Assi e vettori, gradienti, zone, movimenti cinematici e tendenze dinamiche, rispetto a cui le forme sono contingenti e accessorie»<sup>25</sup>. Condizione instabile e contingente delle forme quasi inevitabile per un'architettura che vuole «lavorare ai limiti del possibile, con ciò che è misterioso, fragile, naturale», un'architettura che «sia vibrante, che riecheggi perpetuamente i

23 J. Nouvel, *La Philharmonie de Paris*, in «EL croquis», n. 183, 2016, p. 242.

24 J. Nouvel, Louisiana Manifesto, in «Area», n. 89, 2006, p. 25.

25 G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 103.



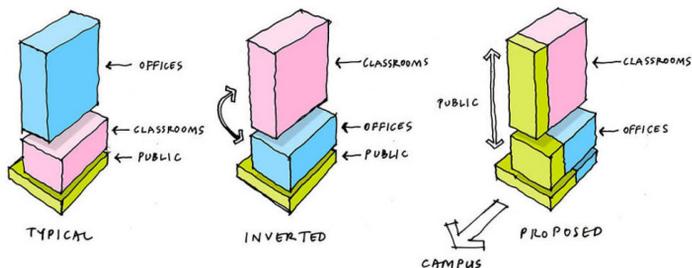
J. Nouvel,  
*Philharmonie de  
Paris, 2007*

cambiamenti dell'universo»<sup>26</sup>.

Un ulteriore esempio di soglia incoativa è chiaramente visibile nel caso del progetto per il *Roy and Diana Vagelos Education Center* (2016) di Diller Scofidio + Renfro. L'esperienza della High Line ha consegnato all'architettura un nuovo paradigma della relazione tra attraversamento urbano e spazio pubblico. La loro commistione a sviluppo orizzontale penetra nel tessuto della città. Nel caso del progetto per il *Roy and Diana Vagelos Education Center*, la commistione viene studiata su un piano a sviluppo verticale. L'attraversamento urbano viene infatti integrato al programma funzionale di una torre di 14 piani destinata ad accogliere le attività accademiche di 4 facoltà di area medica. Nello schema canonico del tipo a torre il basamento configura la soglia tra interno ed esterno che individua la parte pubblica dell'edificio attraverso cui raggiungere il sistema di connessione verticale. Diller Scofidio + Renfro pensano invece che debba essere il movimento, che coagulandosi in angoli di sosta diventa di natura intermittente, a regolare e conformare lo sviluppo della torre. Un nastro continuo a sviluppo verticale, denominato *Study Cascade*, si "aggancia" alle aule e ai laboratori a Sud, determinando una spessa soglia a sezione variabile e dal carattere incoativo, perché connessa alle spinte direzionali dei molteplici vettori movimento, pensati in un regime di coesistenza. Il blocco degli ascensori è posto in posizione decentrata rispetto alle scale, le quali possono così trasformarsi liberamente in gradonate, e ballatoi, dilatarsi a

26 J. Nouvel, *Louisiana Manifesto*, cit., pp. 25-27.

Diller Scofidio +  
Renfro, Roy and  
Diana Vagelos  
Education Center,  
2016



formare spazi collettivi e terrazze aggettanti sul fiume Hudson. L'attraversamento sveste la natura di spazio intermedio e acquisisce maggiori gradi di libertà all'interno del problema progettuale: resta la funzione di connessione verticale, ma può essere allo stesso tempo concepita come uno spazio aperto al libero movimento e alla relazione tra i corpi. I «complessi percorsi di attraversamento, che si palesano anche in facciata, sono la cifra espressiva [...] di una sperimentazione che fa della circolazione l'elemento cardine. Questo approccio richiama l'idea di Acconci secondo il quale gli edifici, come ha ricordato Diller, sono [...] potenziali "contenitori di energia", trasformabili come i teatri pseudoimprovvisati delle performance artistiche»<sup>27</sup>. Diller e Scofidio infatti affermano di guardare allo «spazio come sceneggiato, non come *tabula rasa*. [...] Per noi, sito significa "situazione"»<sup>28</sup>. Qui la sceneggiatura, sempre aperta ad essere rimaneggiata, sembra scritta dai corpi in movimento nello spazio.

Secondo Teyssot la pratica architettonica di Diller e Scofidio è orientata verso «una modalità organizzativa che non compone, ma piuttosto giustappone, autorizza i termini di una relazione a restare esterni l'uno rispetto all'altro. [...] Queste tattiche esteriorizzanti, operative nel lavoro di D+S, mettono in questione la concezione estetica del corpo uma-

27 M. Savorra, *Un edificio dove l'insieme muta la natura delle parti*, in «Casa-bella», n. 880, 2017, p. 40.

28 Diller + Scofidio, brano tratto dall'intervista di G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, in G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza*, cit., pp. 51-52.



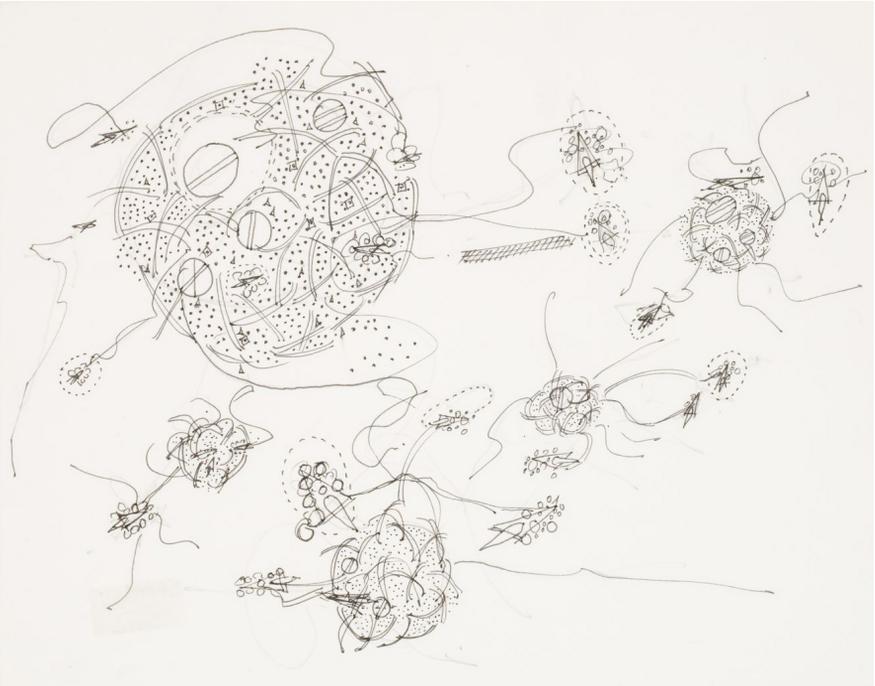
Diller Scofidio +  
Renfro, Roy and  
Diana Vagelos  
Education Center,  
2016

no come figura archetipica»<sup>29</sup>. In questo caso specifico il movimento dei corpi non fornisce codici di controllo spaziale, ma, al contrario, li dissolve, alla ricerca di gradi di libertà sempre superiori, cercando di «assecondare con la presenza di una costruzione la crescita spontanea di qualsiasi forma di vita»<sup>30</sup>. L'architettura diventa "escrescenza" delle forme di vita attraverso il dispositivo delle soglie incoative.

29 G. Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, cit., pp. 34-35 [t.d.a].

30 D. Ricchi, *Anche la cosa più innaturale è naturale*, in P. Brugellis (a cura di), *L'invisibile linea rossa. Osservatorio sull'architettura*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 125.





### 3.4. Metamorfosi. *Bricolage* anatomici

Gordon Matta-Clark, *Immunus*  
Vs. *Cancer Cells*,  
n.1, 1978

Secondo Emanuele Coccia possiamo chiamare metamorfosi la seguente doppia evidenza: «ogni essere vivente è in sé una pluralità di forme - simultaneamente presenti e successive - ma ciascuna di queste forme non esiste in maniera veramente autonoma, separata, perché definita in immediata continuità con un'infinità di altre prima e dopo questa. La metamorfosi è, sia la forza che consente a tutti gli esseri viventi di diffondersi simultaneamente e successivamente su più forme, sia il respiro che consente alle forme di connettersi tra loro, di passare l'una nell'altra»<sup>1</sup>. I corpi viventi sono, al contempo, la manifestazione sensibile e la condizione di possibilità della metamorfosi. Coccia definisce "corpo-veicolo" questa condizione di possibilità. «Immaginato come un veicolo, il corpo non definisce l'adesione geografica o fisica a un luogo, uno spazio o un pezzo di materia, è, al contrario, ciò che rende possibile il movimento. La condizione di possibilità di lasciare lo spazio, il luogo o, meglio, il principio della loro variazione permanente. Se abbiamo un corpo, non è per aderirvi meglio qui e ora, ma per essere in grado di cambiare luogo, cambiare il tempo, cambiare lo spazio, cambiare forma, cambiare la materia. Il corpo-veicolo è la condizione per la possibilità di metamorfosi: permette di andare altrove, di diventare altro. [...] Ogni corpo è la porta verso un'infinità di altri mondi»<sup>2</sup>.

Questa tensione metamorfica, la quale consiste in un transito, una trans-formazione, che comporta comunque il persistere di una identità minima, una continuità parziale della forma, appartiene ai corpi viventi, umani e non umani. È il loro modo di essere al mondo. Una protensione metamorfica dello spazio va pensata a partire da questa pos-

1 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 12 [t.d.a].

2 Ivi, pp. 94-95 [t.d.a].

sibilità. Essa ci suggerisce che la metamorfosi non è una proprietà della forma, ma è qualcosa che parte dal flusso vitale dei corpi e che la forma assimila e riflette. Più che di forma infatti si dovrebbe parlare, come suggerisce Nicolas Bourriaud, di “formazione”, ovvero di spazi pensati come «generatori anziché come semplici contenitori», capaci cioè di «comprendere i diversi flussi umani, animali, biologici», flussi che li «disseminano verso trasformazioni molteplici»<sup>3</sup>. Riflettendo sulle conseguenze delle teorie quantistiche di Karen Barad<sup>4</sup>, Bourriaud sottolinea come non sia più possibile parlare dell'esistenza, in uno spazio vuoto e inerte, di «oggetti isolati che sarebbero successivamente agenti di un'interazione con altri oggetti [...]. Niente è una “cosa” (thing), esistono solo esseri in via di costituzione (doing). Poiché gli esseri sono legati, non esistono effettivamente interazioni, ma ciò che Karen Barad chiama *intra-azioni*, moti di una realtà vivente che si riconfigura continuamente»<sup>5</sup>.

I bricolage anatomici sono dei dispositivi esosomatici formulati a partire dalla possibilità di protendere, ovvero *scrivere*, questi moti intra-attivi della realtà vivente come flusso metamorfico in divenire. È una dimensione, questa della metamorfosi, che guarda allo spazio sempre in funzione della sua temporalizzazione. Il concetto di temporaneità è però riformulato in una veste “performativa”. Nei bricolage anatomici infatti «l'abitare non è mai contenuto in una forma materiale-fisica del suo spazio, [...] è piuttosto un processo generativo: non mantiene le cose come stanno, le arrangia»<sup>6</sup>. La performatività sta proprio in questo “arrangiamento” costante, che si riflette in un'architettura che sia pre-disposta alla modificazione e alla possibilità continua dell'alterazione della sua anatomia. Performatività dello spazio che coinvolge tutti i corpi, umani e non umani.

Secondo Elisabeth Diller, «l'architettura e la performance sono la stessa cosa». Gli edifici «non sono oggetti discreti, inerti», ma «strumenti performativi», attraverso cui ripensare le «convenzioni della spettatorialità»<sup>7</sup>. I disposi-

3 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit., p. 90.

4 Cfr. K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics And the Entanglement of Matter And Meaning*, Duke University Press, Durham, 2007.

5 N. Bourriaud, *Inclusioni*, cit., p. 140.

6 C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, cit., p. 125.

7 E. Diller, *Bodybuilding*, intervista a cura di R. Goldberg, in «Lotus», n. 171, 2021, pp. 86-88.

tivi di questo paragrafo sono intesi infatti come “*device*”. I “*device*” mettono «in campo termini come “*espediente*”, che rimanda al rapporto della trasformazione con abitanti dei territori, ma anche possibili modalità di superamento dell’uniformità dell’apparato normativo, “*stratagemma* o “*strategia*” [...], termini che tracciano una prospettiva verso nuove configurazioni del reale senza definirne i contorni, lasciando spazio agli accidenti del caso, ai mutamenti del tempo, ai rivolgimenti economici»<sup>8</sup>. Michel de Certeau ricordava che «le pratiche quotidiane, fondate sul rapporto con l’occasione, ovvero sul tempo accidentato, sarebbero dunque, sparpagliate nel corso della durata, equiparabili ad atti di pensiero, suoi gesti permanenti. Eliminare pertanto l’imprevisto o espungerlo dal calcolo come un accidente illegittimo e sovvertitore della razionalità significa impedire una pratica viva e “mitica” della città»<sup>9</sup>. L’uso, le pratiche quotidiane di occupazione, diventano i paradigmi per la formulazione di un principio di indeterminazione basato sulla metamorfosi. I dispositivi esosomatici possono «suggerirsi allora come “soluzione”, organizzandosi come “forma di indeterminazione”, solo “facendosi” doppio del reale [...]. Un reale, dissoltosi ogni regime di certezza, “tutto indeterminato”: antinomico per costituzione ma che diviene contemporaneamente “allogonico”, induttivo nei confronti del controllo stesso»<sup>10</sup>.

I progetti di questa sezione, operando attraverso *riverberazioni* e *mescolanze*, mettono in atto una specifica linea strategica individuata nella città dei corpi: quella dei *supporti mobili*. Nella prima sezione, le indeterminazioni non indicano una cifra espressiva o estetica, né tantomeno un codice linguistico. Configurano una modalità attraverso cui l’architettura assorbe e riverbera la ricchezza dei dati mutevoli e metamorfici delle esperienze fisiche, di uso, atmosferiche, di natura individuale e collettiva sparpagliate lungo la durata delle stesse. Allo stesso tempo è un modalità attraverso cui i dispositivi non si limitano a recepire il programma ma sono capaci anche di innescarlo. Gli esercizi performativi della seconda sezione tentano di estremizzare il ruolo attivo dei corpi, immaginando i dispositivi come dei supporti mutevoli e flessibili che possono indurre, modificare o reprimere l’a-

8 S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 94.

9 M. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 284.

10 A. Bertagna, *Il controllo dell’indeterminato*, cit., p. 16.

zione stessa. Nell'ultima sezione gli anticorpi si comportano come degli agenti che in maniera contingenti e temporanea sono capaci di attivare e disattivare la loro azione. Essi, invadendo parti di materia inerte e supportando il flusso vitale dei corpi, generano dei moti intra-attivi metamorfici capaci di aprire possibilità e mondi inattesi.

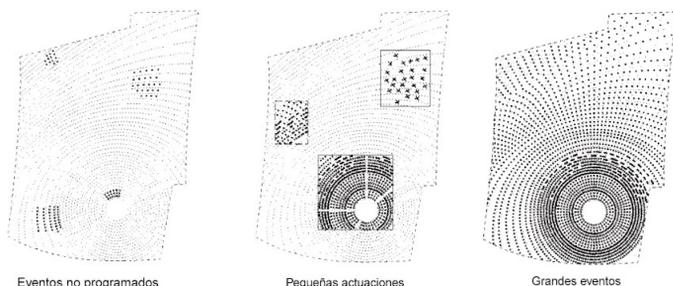
### *Indeterminazioni*

Nel presentare il lavoro dello studio SANAA, Yuko Hasegawa evidenzia un processo, ancora in atto e in evoluzione, in cui le scelte architettoniche sono sempre meno motivate da ragioni ideologiche e sempre più sostenute da dati empirici e fenomenici legati alle sequenze temporali di azioni e usi, a possibili quanto imprevedute forme di occupazione, agli eventi e alle esperienze limitate o favorite dalle ipotesi programmatiche. Si guarderà sempre di più «a come gli edifici saranno vissuti e utilizzati dalle persone, e non attraverso filtri ideologici. All'inizio del XXI secolo, le architetture esistenti saranno divise in due categorie: quelle usate dalle persone e quelle che non lo sono»<sup>11</sup>. L'indeterminatezza delle architetture di SANAA è una condizione che il progetto assorbe dalla vita reale e non viene in alcun modo assunto come un codice linguistico o estetico.

Nel progetto per la *Città del Flamenco* (2003) a Jerez de la Frontera in Spagna, l'architettura non si limita a spazializzare il programma, ma lo "induce", favorendo una ulteriore proliferazione dello stesso. La configurazione architettonica acquisisce senso e determinazione formale solo attraverso le dinamiche metamorfiche che interessano le possibilità d'uso. Attraverso un complesso programma funzionale (sale da ballo, teatri, laboratori, scuola di danza, auditorium, centri di ricerca e un museo) l'amministrazione intende mettere in atto un processo di riqualificazione di una delle zone più marginali e degradate del centro storico, concentrandosi in particolare sull'invaso di *Plaza de Belem*. La strategia di SANAA non si concentra sulla creazione di un pieno all'interno dello stesso invasore, ma, come precisano Sejima e Nishizawa, "attivando il vuoto esistente", ovvero proponendo

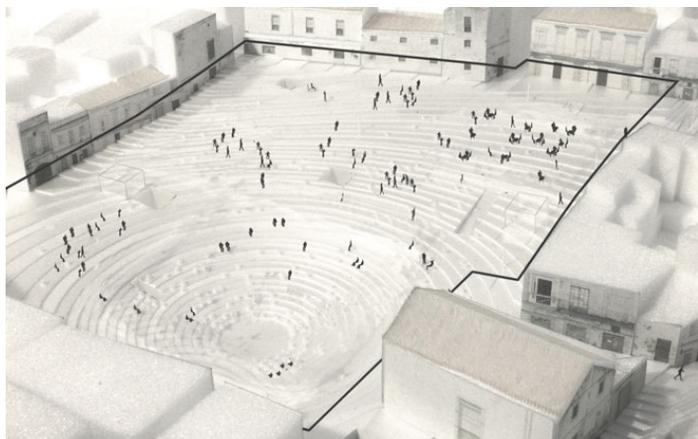
<sup>11</sup> Y. Hasegawa, *Un'architettura della consapevolezza per il XXI secolo*, in Id., Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA, Electa, Milano 2005, p. 33.

SANAA, *Ciudad del flamenco*, 2003



ancora, di fatto, uno spazio “aperto”. Viene esclusa l’ipotesi del grande contenitore in cui far condensare il programma funzionale e viene scelto di riqualificare una zona più ampia di quella prevista inizialmente, dislocando il programma nello spazio aperto e distribuendo le attività richieste, oltre che in nuovi volumi aggiunti, anche in edifici esistenti inutilizzati. Sfruttando il leggero dislivello del sito viene proposta una grande cavea a cui è sovrapposta una copertura, formando così, a seconda delle diverse necessità, una piazza coperta, una grande sala teatrale, o, grazie anche a delle tramezzature mobili che emergono e scompaiono dal suolo, una serie di sale più piccole. La superficie topografica della nuova piazza viene immaginata come “deformata” dalle numerose attività che accoglie e si innesta con grande flessibilità negli interstizi tra pieni e vuoti esistenti e nuovi. In questo progetto «ciò che conta non è l’edificato, ma le possibili disposizioni della massa. Qui il corpo annulla l’inorganico, moltiplicandosi si trasfigura nel grande numero, denuncia la propria capacità di autonomia, pervade la scena: costruisce paesaggi e, di conseguenza, corrispondenze architettoniche»<sup>12</sup>. Sejima eredita la centralità del dato corporeo dalla filosofia progettuale di Toyo Ito. Per Ito il «corpo è la combinazione di un corpo fisico primitivo e di un corpo ad alto contenuto informativo che esiste nello spazio virtuale fatto, appunto, di informazioni. Lo spazio architettonico di Ito accoglie questa dicotomia. Rispetto all’interpretazione concettuale di Ito, l’approccio alla corporeità della Sejima è maggiormente pratico, poiché desume le proprie idee dall’accumulo di esperienze fisiche personali. [...] Ne risulta un’architettura

12 S. Marini, *Corporalia*, cit., p. 139.



SANAA, *Ciudad del flamenco*, 2003

“leggera”, ma non costitutivamente “effimera”. Il carattere temporaneo, presupposto in teoria, è un anti-concetto contrapposto all’ideologia dell’architettura permanente»<sup>13</sup>. Nella proposta per la Città del Flamenco l’indeterminatezza non è un requisito da ottenere ma è la matrice progettuale che consente il passaggio dal concetto statico di “forma” a quello metamorfico di “formazione”, in cui l’anatomia non è una struttura immutabile ma acquisisce una consistenza plastica ed effimera. Nella sequenza di diagrammi, utilizzati da SANAA come strumento di concezione e verifica progettuale<sup>14</sup>, viene messo in atto «una sorta di esercizio di scomposizione della vita in architettura», dove, «il problema non è la partecipazione allo spazio ma la moltiplicazione di possibili infinite identità da verificare, in cui sostare temporaneamente, con le quali plasmare l’alterità. Così come sosteneva Pirandello, *uno nessuno e centomila* sono quantità che convergono nello stesso punto per disegnare e misurare il senso dell’intorno»<sup>15</sup>.

I moti intra-attivi tra le infinite identità da verificare che convergono nello stesso punto, sono interni alle sequenze temporali del processo progettuale. Pertanto, nella prospettiva metamorfica, l’indeterminazione non è qualcosa verso cui il progetto tende ma è una condizione ad esso soggiacente, è un dato imprescindibile. Ad essere indeterminato

13 Y. Hasegawa, *Un’architettura della consapevolezza per il XXI secolo*, cit., p. 8-9.

14 Sull’uso del digramma nei progetti di SANAA si veda: «Lotus», n. 127, 2006.

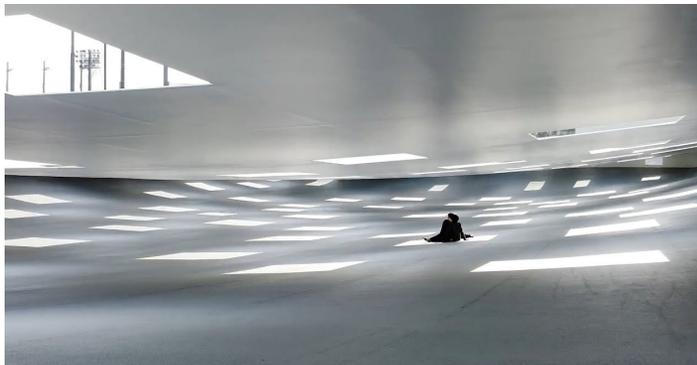
15 S. Marini, *Corporalia*, cit., p. 137.

J. Ishigami, *Plaza of Kanagawa Institute of Technology*, 2008



non è solo il programma o le possibilità d'uso, ma anche la stessa esperienza dello spazio.

Nel progetto per la piazza multifunzionale del *Kanagawa Institute of Technology* (2008), Junia Ishigami non si concentra tanto sul concetto di versatilità inteso in senso pratico, quanto in senso "fenomenico" ed esperienziale. Un grande spazio semi-aperto, che satura quasi tutto il lotto disponibile, registra, condensa e assembla al suo interno le relazioni aleatorie e instabili di natura e ambiente, dando luogo ad un paesaggio in continua mutazione. Come sottolinea Ishigami infatti, "il processo del tempo che passa diventa il soggetto", e "i cambiamenti naturali percepiti dal corpo diventano lo scenario architettonico". Uno spazio "estratto" tra terra e cielo si presenta come uno spazio libero continuo, senza sostegni intermedi, e articolato esclusivamente dalla curvatura dei piani orizzontali del suolo e della copertura. Quest'ultima è concepita come un sottile foglio di lamiera d'acciaio bucato numerose volte per consentire l'ingresso del paesaggio nello spazio semi-ipogeo. «Un tetto enorme come cielo. Un pavimento come terreno. In lontananza, formano un orizzonte. [...] Luoghi diversi appaiono e scompaiono a seconda dell'ora del giorno e del tempo [...], ci sono macchie di luce e oscurità a seconda della posizione, creando una miriade di tipi di spazi. Nei giorni di pioggia, la pioggia entra attraverso le numerose aperture. Colonne di pioggia appaiono all'interno, generando uno scenario. L'ambiente atmosferico è prodotto, l'esterno è creato all'interno



J. Ishigami, *Plaza of Kanagawa Institute of Technology*, 2008

di un'architettura»<sup>16</sup>.

L'indeterminazione d'uso è mescolata all'indeterminazione atmosferica generando un paesaggio intra-attivo e metamorfico in cui ad essere coinvolti sono anche i fenomeni naturali pensati in continuità con quelli umani. Come un paesaggio naturale, infatti, la piazza multifunzionale del *Kanagawa Institute of Technology* muterà costantemente la sua anatomia. Il grande vuoto semi-aperto può essere pensato come un supporto topologico su cui si inscrivono i fenomeni viventi. Supporto capace di innescare a sua volta nuovi possibili effetti. Indeterminazione non vuol dire abbandonarsi al caos dell'entropia, o ancor peggio provare ad imitarne i processi formali. Vuol dire però anche smetterla di opporsi al regime di forze vitali con sistemi d'ordine deterministici, provando invece ad istaurare con esse nuove alleanze. «Il fatto che nessun ente sia mai completamente dato (riducibile, cioè, a un dato), che non sia possibile considerarlo come un orizzonte chiuso, come "natura disseccata", comporta una modificazione essenziale della nostra idea di "legge". Essa perde ogni caratterizzazione deterministica, sostanzialistica, per esprimere un campo di possibilità costruttive, le procedure (o "regole") della proiezione dell'ente in una dimensione di possibilità, probabilità, interazione»<sup>17</sup>. Il progetto di Ishigami non determina la natura di uno spazio, ma lo iscrive in un campo di possibilità di carattere aleatorie. Per questo potrebbe essere assunto come esempio per «il progetto di *uno spazio di esperienza* dell'indeterminato che

16 J. Ishigami, *Freeing architecture*, cit., pp. 270-275-277-278-280 [t.d.a].

17 M. Cacciari, *Un ordine che esclude la legge*, cit., p. 15.

offra come proprio “prodotto” questo stesso spazio»<sup>18</sup>.

### *Esercizi performativi*

Nello spazio in-formazione delle metamorfosi ciò che conta è la capacità dell'architettura di supportare, assorbire e ampliare il campo di possibilità dei modi intra-attivi della realtà vivente. Se l'indeterminazione lavora sulla dilatazione del campo di possibilità, il concetto di performatività estremizza il ruolo attivo e corporeo degli attori sui supporti che ne sostengono l'azione individuale o collettiva. «Assumiamo», come suggerisce Judith Butler, «che la performatività descriva sia i processi attraverso i quali siamo agiti, sia le condizioni e le possibilità dell'agire; e che, in assenza di queste dimensioni, non saremmo in grado di comprendere in che modo la performatività operi»<sup>19</sup>. Di conseguenza il supporto, nella dimensione performativa, induce l'azione, ma, allo stesso tempo, può essere modificato dall'azione stessa.

Nel progetto per la trasformazione del *Palais de Tokyo* di Parigi in un centro di creazione e esposizione di arte contemporanea (2002), Lacaton & Vassal mettono in atto «una riflessione sulle dinamiche urbane informali e sulla capacità performativa che queste possono mettere in atto in un interno»<sup>20</sup>. Un restauro incompleto evidenzia le stratificazioni dell'edificio costruito negli anni 30' del 900' come fossero la trama visibile per operare ulteriori manomissioni ad opera di curatori, artisti e pubblico. Come in un'opera di Anselm Kiefer la nuda materia grezza che compone l'edificio e ne segna la storia si ammassa e addensa, apparendo, allo stesso tempo, fragile quanto aperta e predisposta ad ulteriori manipolazioni. Lacaton & Vassal si trovano davanti un grande edificio di cui risulta integro solo l'involucro esterno, mentre l'interno è visibilmente segnato dalle numerose trasformazioni connesse agli usi che si sono succeduti nel tempo. La strategia adottata, definita di postproduzione leggera<sup>21</sup>, «in primis mette a nudo la propria intromissione temporanea in uno spazio già esistente, che ha subito molteplici cambiamenti

18 A. Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato*, cit., p. 34.

19 J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, cit., p. 59.

20 S. Marini, *Nuove terre*, cit., p. 110.

21 Cfr. G. H. Delicado, M. J. Marcos, *Demolizioni espositive*, in «Domus», n. 959, 2012.



Lacaton & Vassal, *Palais de Tokyo, Site for contemporary creation*, 2002

nel tempo; e in seconda battuta annulla il conflitto secolare tra opera e museo: il museo si offre a numerose manipolazioni da parte di curatori e artisti»<sup>22</sup>. Attraverso questa operazione “minima” Lacaton & Vassal, da un lato «dimostrano che un’architettura incompleta, fatta di demolizioni e sottrazioni, è quella più consona al linguaggio dell’arte contemporanea», mentre dall’altro consentono, grazie al livello di flessibilità e instabilità raggiunti, «un parallelismo con il Fun Palace, concepito da Cedric Price nel 1961. In quel progetto, Price proponeva scene continuamente riprogrammabili; in questo, Lacaton & Vassal riformulano l’edificio preesistente per una riprogrammazione autonoma. Il Palais de Tokyo è il Fun Palace contemporaneo»<sup>23</sup>.

Il *Palais de Tokyo* infatti non si caratterizza tanto per introdurre nel dibattito architettonico grandi innovazioni spaziali sul tema del museo o sull’investigazione tra progetto e esistente, quanto per aver dimostrato e rivendicato che le ragioni degli interventi in uno spazio espositivo non possono prescindere dall’investigazione della relazione tra opera, artista, curatore, pubblico e museo: lo spazio espositivo è un supporto performativo per il dispiegamento di questa relazione.

Sempre secondo Butler «non possiamo parlare del corpo se non sappiamo che cosa lo supporti, e quali relazio-

22 S. Marini, *Nuove terre*, cit., p. 110.

23 G. H. Delicado, M. J. Marcos, *Demolizioni espositive*, cit., pp. 41-43.

Lacaton &  
Vassal, *Palais de  
Tokyo, Site for  
contemporary  
creation, 2002*



ni intrattenga con questo sostegno – o con la mancanza di sostegno. E il corpo è meno un'entità che un insieme di relazioni viventi; il corpo non può essere dissociato del tutto dalle condizioni infrastrutturali e ambientali del suo vivere e agire. La dipendenza, nostra come delle altre creature viventi, dalle forme di sostegno infrastrutturale ci espone a una specifica vulnerabilità che possiamo sperimentare in tutti quei casi in cui non siamo sostenuti, quando quelle condizioni infrastrutturali iniziano a decomporsi o quando ci troviamo a essere radicalmente privi di sostegno, in situazioni di precarietà. Agire in nome di quel sostegno, quando ne siamo privi, è il paradosso dell'azione performativa plurale nel regime di precarietà»<sup>24</sup>. Architettura come supporto, azione performativa plurale e regime di precarietà, sembrano essere tre concetti, tre chiavi di lettura per interpretare l'installazione di Sou Fujimoto per la *Serpentine Gallery* di Londra (2013). Fujimoto realizza una nebulosa e eterea struttura a traliccio tridimensionale con moduli rettangolari (80 X 40), composta da sottili barre in acciaio bianche. Un modulo astratto compone un paesaggio imperfetto e incompiuto, instabile giacché potenzialmente in grado di espandersi, comprimersi o esplodere in frammenti. La topografia della griglia accoglie un bar, circoscrive aree coperte, disegna gradonate e luoghi in cui la funzione è tutta da determinare da chi si appropria

24 J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, cit., 59.



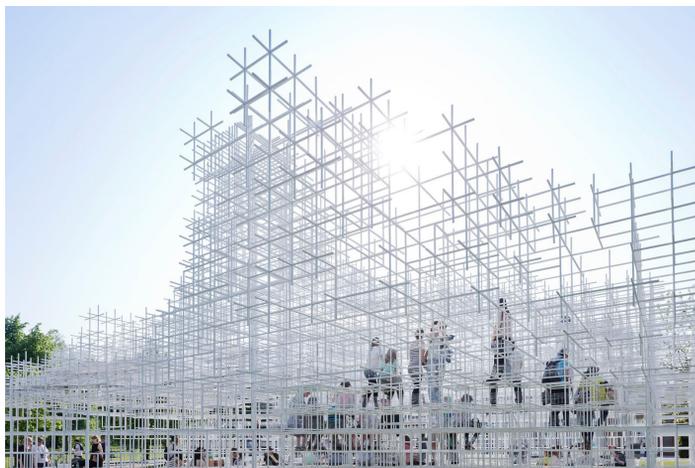
S. Fujimoto,  
*Serpentine  
Pavillon*, 2013

di questo spazio. «Una serie di pedane a gradini fornirà aree salotto per utilizzare il padiglione come uno spazio sociale flessibile e multiuso. La delicata qualità della struttura, esaltata dalla sua semitrasparenza, creerà una forma simile a una nuvola, come se fosse nebbia che sale dalle ondulazioni del parco»<sup>25</sup>. Un doppio livello di performatività emerge dalle parole di Fujimoto. La prima è legata all'uso aperto e informale; la seconda invece riferita all'interpretazione e alla percezione sempre mutevole e cangiante dell'anatomia di questo spazio. «Mi piace», precisa infatti Fujimoto, «questa impostazione dell'architettura che non si concentra sulla forma dell'oggetto ma sulle qualità dell'esperienza soggettiva, è una cosa che mi ha sempre affascinato. A me importava realizzare una struttura che avesse certo una forma, ma una forma ambigua. Se si sta fuori del padiglione la forma è indefinita. Da differenti prospettive si hanno percezioni completamente differenti. Se si sta dentro il padiglione l'oggetto deve scomparire, deve essere una gradazione di densità e trasparenze cangianti. Visto da certe direzioni è una nuvola a mezz'aria, e da altre è invece un bosco, una macchia d'alberi»<sup>26</sup>. Nell'arte contemporanea «la performance», scrive

25 S. Fujimoto, brano citato in: PN Nik, *La danza sul traliccio*, in «Lotus», n. 171, 2021, p. 42.

26 S. Fujimoto, brano tratto dal dialogo con J. Self, in id., *L'armonia non è ovvia*, in «Domus web», 10 giugno 2013, ([https://www.domusweb.it/it/architettura/2013/06/7/sou\\_fujimoto\\_serpentine\\_gallery.html](https://www.domusweb.it/it/architettura/2013/06/7/sou_fujimoto_serpentine_gallery.html)).

S. Fujimoto,  
Serpentine  
Pavillon, 2013



Teresa Macrì, «si reifica in un luogo e in un tempo liminare rispetto agli spazi e ai tempi del quotidiano, è volta all'esecuzione di qualcosa, suscitando nello spettatore una reazione reattiva e non contemplativa. La performance è dunque una spinta molto radicale, che utilizza il corpo come medium in una dimensione comportamentale attiva, è anche un atto di auto-affermazione e di auto-analisi che, attraverso il corpo, tende a rappresentare il mondo»<sup>27</sup>. Il padiglione proposto da Fujimoto può essere letto come esercizio performativo di natura architettonica nella duplice condizione individuata da Macrì. Non molto distante da alcuni lavori di Tomàs Saraceno, «l'arrampicata delle persone, la danza che esse fanno librandosi sul traliccio come un corpo di ballo, il modo in cui usano l'istallazione da supporto per una esibizione spontanea di *performing art* provano il carattere artistico dell'opera. Infine, la grafia del non finito avvicina la struttura alle tematiche degli *shelter*, [ovvero] un'abitazione non finita, una prova che prepara ad affrontare tematiche sensibili quali l'emergenza, il rifugio, la protezione, ecc»<sup>28</sup>.

27 T. Macrì, *Slittamenti della performance*, cit., p. 31.

28 PN Nik, *La danza sul traliccio*, cit., p. 43.

## Anticorpi

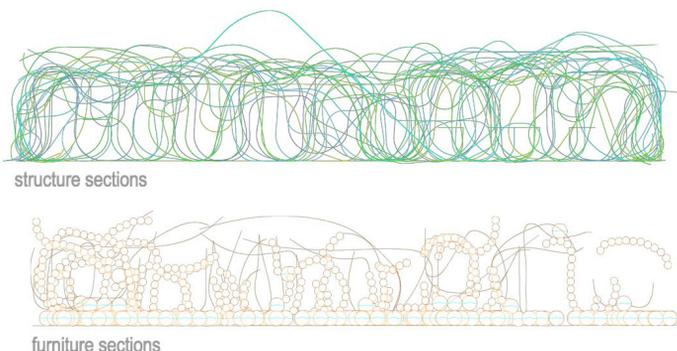
Si è tentato di mettere in evidenza attraverso gli esempi precedenti alcune modalità con cui i dispositivi esosomatici possono protendere la tensione metamorfica che accomuna tutti i viventi. Tutti i corpi fanno del loro rapporto con lo spazio un mezzo di metamorfosi di se stessi e del mondo che abitano. Limitare questo rapporto significa imporre delle condizioni normative in opposizione alla vita stessa, la quale si dispiega attraverso i corpi per ripetizione trasformativa e transfigurativa di forme che si succedono in un moto inesorabile. Secondo Coccia, pensare «alla relazione tra questa molteplicità di forme in termini di metamorfosi, non di evoluzione, progresso o loro opposti, non è solo una liberazione da ogni teleologia. Significa anche, e soprattutto, che ognuna di queste forme ha lo stesso peso, la stessa importanza, lo stesso valore: la metamorfosi è il principio di equivalenza tra tutte le nature e il processo che permette di produrre questa equivalenza. [...] La variazione è orizzontale»<sup>29</sup>. Abbiamo sempre conferito un primato ontologico alla creazione, all'origine, al principio. Nella variazione orizzontale della metamorfosi tutto è invece sul medesimo piano, anche l'istante della fine, la scomparsa di una forma per fare posto ad un'altra. Per rendere possibile tale condizione bisogna abbandonare l'idea metafisica di "presenza", l'idea dell'architettura come dato materiale sostanzialmente di natura ipostatica.

Secondo Sara Marini l'architettura può generare «corpi altri che superano i codici della norma, della misura e la metafora dell'organismo [...]. Una serie di anticorpi intesi sia come concretizzazione di una reazione immunitaria, sia come investigazione di forme altre di corpo»<sup>30</sup>. Gli anticorpi architettonici, così come le glicoproteine del nostro sistema immunitario che entrano in azione solo quando riconoscono molecole estranee che possono minacciare la vita, sono qui da intendersi come dei dispositivi esosomatici capaci di attivare e disattivare la loro azione nello spazio. Entrano in gioco quando c'è necessità di supportare temporaneamente il flusso vitale in un luogo che rischia di divenire, per ragioni di varia natura, materia minerale inerte e interclusa al transi-

29 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 12 [t.d.a].

30 S. Marini, *Corporalia*, cit., pp. 135-145.

SelgasCano,  
Pavillon Martell,  
2017



to metamorfico della vita. Gli anticorpi non assolvono solo temporaneamente ad un funzione ma attivano<sup>31</sup> e sondano nuove condizioni di possibilità per quello stesso luogo, consentendone esperienze anche inattese.

Nel progetto per il *Pavillon Martell* (2017) a Cognac in Francia, SelgasCano sono chiamati a progettare un'installazione temporanea che renderà possibile il regolare svolgimento di una parte delle attività della Fondation Martell durante i lavori di restauro dell'edificio che la ospita. Il padiglione è composto dalla giustapposizione di moduli realizzati con una struttura portante metallica, ricoperta da sezioni di polistirene ondulado, un materiale traslucido, leggero e flessibile. I sedili gonfiabili e le membrane plastiche articolano un interno modificabile dagli stessi visitatori e mutevole al variare dei fenomeni atmosferici, generando così una esteriorità intima, un interno urbano informale. SelgasCano aspirano infatti a concepire un'architettura che definiscono «elastica - continuamente mutevole per adattarsi alle mutevoli condizioni - [...] un'architettura che non è un manufatto isolato e autosufficiente, ma una pura estensione della natura nel regno dell'artefatto»<sup>32</sup>. Un'architettura elastica è

31 Il concetto di "attivatore" viene utilizzato da Didier Faustino: «Definisco gli oggetti e i progetti che concepisco come degli *attivatori* (*déclencheurs*), dalla forte carica di ambiguità: non sono portatori di funzioni, quanto piuttosto degli attivatori di domande, di emozioni e di altre sensazioni. Il termine di *attivatore* include anche il fatto che tali oggetti possono anche non funzionare, e che lo scatto possa non avere luogo». D. F. Faustino (con Jehanne Dautrey), *L'ambiguità attiva*, in E. Quinz, *Contro l'oggetto. Conversazioni sul design*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 247.

32 SelgasCano, *Didyoueverseethedevilwithanightcapon? Shambling nature (Vacillante naturaleza)*, in «EL croquis», n. 171, 2014, p. 259 [t.d.a].



SelgasCano,  
Pavillon Martell,  
2017

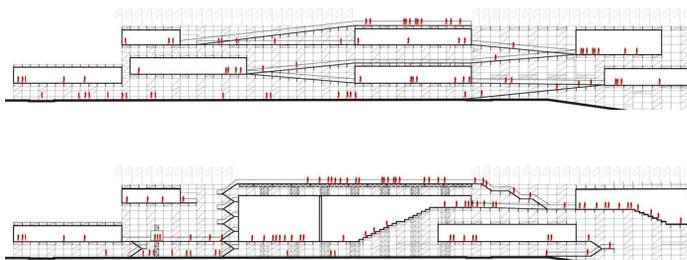
un'architettura legata al tempo. Progettare in tempi rapidi per SelgasCano significa confrontarsi con una condizione difficile, ma anche provare ad immaginare un progetto «più esplosivo, più permissivo e forse più rivoluzionario»<sup>33</sup>. Un progetto che prova a sperimentare attraverso l'architettura il concetto, formulato dal fisico premio Nobel Paul Dirac, di antimateria. Concetto che ha numerose affinità con quello di anticorpo. L'antimateria si compone di «particelle virtuali, così chiamate per la velocità con cui vengono create e distrutte; particelle che esistono in uno spazio descritto come "vuoto" - ma che, al contrario, è in realtà pieno di attività, con più attività di qualsiasi altro spazio pieno perché include il tempo in tutte le sue rappresentazioni, passate, presenti e future»<sup>34</sup>. Gli anticorpi condividono con l'antimateria di SelgasCano la velocità con cui possono essere creati e distrutti e la densità di moti intra-attivi che sono capaci di generare in uno spazio.

Attraverso gli anticorpi la vita invade lo spazio e a sua volta essa viene invasa dallo spazio stesso. Essi rimettono in circolo parti di città ipostatizzate. «Far circolare nella città e far circolare la città, è tuttavia restituirla a se stessa. Ma per far ciò è necessario aprirla, riaprirla a se stessa, rimettendo in cantiere la sua concrezione e la sua complessione. Bisogna passare – o spaccare – tra città e città, bisogna sconfinare. Bisogna fabbricare dei trans-urbanesimi, trascendere

33 *Ibidem.*

34 *Ibidem*

C. Juaçaba,  
*Humanidade 2012*,  
 2012



e trafiggere il cuore della città»<sup>35</sup>. Bisogna, sembra suggerire Nancy, inscrivere la città in un regime metamorfico. Gli anticorpi sono dei “veicoli”, degli attivatori temporanei, ma potentissimi, della metamorfosi. Provano a mettere in cantiere nuove possibilità sfruttando il regime di precarietà e instabilità costitutivo del loro proprio essere.

*L'Humanidade Pavilion* (2012), realizzato da Carla Juaçaba in occasione della Conferenza delle Nazioni Unite sullo sviluppo sostenibile di Rio de Janeiro, “invade” un sito che apparentemente non avrebbe mai potuto ospitare un evento di questa portata. «Ci è stato assegnato un sito in una base militare, un terreno instabile di fronte a due delle spiagge più famose di Rio, Ipanema e Copacabana, circondate da una natura esuberante; un luogo dove il vento soffia forte, generalmente a 120 km/h»<sup>36</sup>. Viene realizzata una struttura leggera, ma, allo stesso tempo, capace di ergersi maestosa e coraggiosa per sfidare il vento, occupare tutto lo spazio disponibile e condensare al suo interno il programma funzionale. Più che davanti a un edificio classico, che fa della stabilità, della presenza fisica e dell'ancoraggio al suolo i suoi principali paradigmi, sembra di trovarsi di fronte ad un macro-oggetto capace di farsi porta e veicolo verso un'infinità di altri mondi possibili. Un'arca di Noè mutante in grado di trasportarci altrove. «Abbiamo proposto un edificio a ponteggio, traslucido ed esposto a tutte le condizioni atmosferiche, che ricordasse all'uomo la sua fragilità rispetto alla natura. Le impalcature sono l'unico materiale che conoscia-

35 J. L. Nancy, *Lontano la città*, cit., p. 117.

36 C. Juaçaba, *Humanidade 2012*, in «ARQ», n. 90, 2015, p. 80 [t.d.a].



C. Juaçaba,  
*Humanidade 2012*,  
2012

mo in grado di sostenere un tale peso e attraverso il quale pioggia e vento possono passare liberamente. Inoltre, tutto è riutilizzabile al 100% e realizzato con materiali usati in precedenza. In questo progetto l'impalcatura lascia il suo posto abituale come struttura supplementare, per diventare un edificio a sé stante»<sup>37</sup>. Sospese nel reticolo dell'impalcature una serie di scatole accolgono le numerose funzioni (auditorium, sale riunioni, spazi espositivi, spazi collettivi informali). A tenere insieme il reticolo e le scatole ci pensa una rampa aperta sul paesaggio, lungo la quale trovano spazio specie vegetali a formare una sequenza di giardini pensili.

Alla fine dell'evento temporaneo l'impalcatura ha mutato più volte la sua anatomia, ospitando funzioni anche molto diverse rispetto a quelle per cui era stata pensata inizialmente. Sembra anche essere pronta a scomparire se necessario, migrando verso altri luoghi, generando ancora altre possibilità, altre metamorfosi. Ci svela così la dimensione atipica degli anticorpi. Ci mostra anche che «niente di ciò che vive in noi oggi, pur avendo dietro di sé un numero infinito di altre vite, ha mai vissuto quella stessa vita. Il riciclo che la metamorfosi impone al più piccolo pezzetto di materia al mondo è ciò che impedisce ogni forma di ci-

37 Ivi, p. 82 [t.d.a].

clo, ogni forma di ritorno dell'identico»<sup>38</sup>. E ci ricorda, infine, che «l'avvenire è una malattia che costringe gli individui e le popolazioni a trasformarsi. Una malattia che ci impedisce di pensare alla nostra identità come a qualcosa di stabile, definitivo, reale. L'avvenire, dopo tutto, è la malattia dell'eternità. [...] Non dobbiamo proteggerci da questa malattia. Non abbiamo bisogno di vaccinarci contro il virus del tempo. Inutile. La nostra carne non smetterà mai di cambiare»<sup>39</sup>. Le architetture esosomatiche aspirano a protendere nello spazio tale cambiamento, scrivere quel mutare metamorfico già inscritto nei corpi viventi umani e non umani.

38 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 82 [t.d.a].

39 Ivi, p. 131 [t.d.a].



## *Bodyscape*. Note conclusive

«Un pensiero perfetto in sé non esiste;  
un pensiero è perfetto solo nella serie innumerabile  
dei pensieri che nascono da esso»

(A. Emo, 1934)»

NASA, *Blue  
Marble. Image  
of the Earth from  
Apollo 17, 1972*

Quella delle architetture esosomatiche è una dimensione che questa ricerca ha potuto delineare solo parzialmente. Sono state individuate possibili rotte da seguire in un territorio vasto e impervio, ancora in grossa parte sconosciuto.

I dispositivi esosomatici hanno ragionato intorno alla possibilità, del tutto aperta e in divenire, di leggere l'architettura e la città come *téchne* dei corpi. Una dimensione in cui «un paesaggio di corpi, un insieme di filtri produce architettura e si declina in essa»<sup>1</sup>. Chiameremo infatti *bodyscape*, il paesaggio di corpi determinato dalla potenziale azione simultanea dei dispositivi esosomatici isolati e indagati separatamente nel capitolo precedente. I *bodyscape* si profilano al nostro orizzonte e aprono una serie di scenari che interessano il campo di azione del progetto e i confini della disciplina architettonica. Sono state già messe in evidenza le possibili ricadute degli assunti ipotetici alla base della ricerca sulla cultura del progetto e le ripercussioni epistemologiche di alcune questioni emerse lungo lo sviluppo della trattazione. Si vuole qui provare a rimarcare e meglio esplicitare qualche aspetto, in modo da far emergere più chiaramente alcuni fattori in campo e di orientare un eventuale sviluppo successivo della ricerca.

Con l'intento di rendere ancora più esplicita la posta in gioco messa in campo dai *bodyscape*, attraverso queste note conclusive si proverà allora a delineare e tratteggiare molto brevemente due questioni. La prima cerca di comprendere, riprendendo alcuni concetti chiave che hanno guidato la ricerca nel corso della sua elaborazione, il compito e il ruolo, trasformativo e interpretativo, di un'architettura che dichiara di agire nella dimensione esosomatica. Sempre a partire da quest'ultima, il secondo aspetto è orientato ad effettuare un

1 S. Marini, *Corporalia*, cit., p. 135.

sondaggio sullo statuto e sui confini, sulla latitudine e longitudine, della disciplina architettonica nel momento in cui si ritrova a muovere i suoi passi all'interno dei *bodyscape*. Le riflessioni che seguiranno, certamente incomplete e non esaustive, vanno dunque viste come degli appunti a margine per lo sviluppo a venire di un ricerca «che, come ogni opera di poesia e di pensiero, non può essere conclusa, ma solo abbandonata (e, eventualmente, continuata da altri)»<sup>2</sup>.

### *Micro-cosmi*

«Il corpo [...] consegna l'onto-logia alla *geo-grafia*, alla grafia della terra, la più dicente, la più descrittiva, colei che non accorda privilegi ontologici perché non conosce la mono-tonia del discorso, ma solo la sinuosità della cosa, che confonde le linee dei geografi, disorienta, ma solo per avvicinare all'orientamento. Che poi sia giorno o sia notte non si può dire, l'ambivalenza li confonde, familiari le sono l'aurora e il crepuscolo, quando il giorno non è solo giorno e la notte non è solo notte»<sup>3</sup>. Con queste righe Umberto Galimberti concludeva il lungo e densissimo saggio attraverso cui tentava di dimostrare come natura e cultura siano in realtà semplicemente due nomi strumentali, atti a designare l'ambivalenza con cui il corpo si esprime.

L'ambivalenza dei corpi è al centro anche di questo percorso di ricerca. Essi non ci ha condotto a disegnare i tratti di un nuovo *Modulor*, quanto a intravedere i segni di una specie di atlante cosmografico. «Quando pensiamo a un'immagine del cosmo», scrive Emanuele Coccia, «pensiamo a una foto, AS17-148-2272, o *Blue Marble*, scattata il 7 dicembre 1972 nello spazio, a una distanza di circa 29.000 chilometri dal nostro mondo. Ogni volta che pensiamo alla Terra, pensiamo a questa sfera persa nel nulla. Eppure non abbiamo bisogno di lasciare l'orbita e andare nello spazio per avere un'immagine del pianeta. Ognuno di noi lo è. Nascere non significa solo far parte del mondo. È anche e soprattutto diventare un atlante aperto del mondo: ogni essere vivente non è solo un mondo, è uno specchio, chiamato ad accogliere in sé, come un'immagine, il mondo stesso. Siamo

2 G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 9.

3 U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 578.

il mondo come soggetto e come immagine»<sup>4</sup>. Ogni corpo, umano e non umano, è un micro-cosmo, un pezzo di materia che viene da altrove, da un passato ancestrale che nemmeno più ricordiamo, ed è diretto altrove. Nel nostro caso, quindi, è come se i corpi avessero consegnato l'ontologia, più che ad una geografia, ad una forma di cosmologia.

Abbiamo sempre pensato allo spazio come un vuoto infinitamente esteso dotato di n-dimensioni, capace di contenere, attraverso leggi esatte, le categorie distinte e in opposizione di soggetti e oggetti. La cosmologia dei corpi ci consegna la possibilità di una diversa prospettiva. «La vita non è una qualità specifica di certi corpi, è solo la conseguenza della natura veicolare della materia, della struttura planetaria di questo mondo. C'è vita solo dove i corpi sono veicoli, porte, pianeti l'uno per l'altro. In questo mondo - nel nostro mondo - lo spazio non può mai essere una pura estensione; non si presenta mai come qualcosa di dato. Non c'è spazio, c'è solo viaggio. C'è solo la vita»<sup>5</sup>. Non c'è lo "spazio". C'è la vita che spazializza dispiegando le sue forme attraverso la materia. Già il nostro corpo disegna, come ci ricorda Nancy, questo movimento di escrizione della vita verso il fuori, «estensione di quell'effrazione che è l'esistenza. Estensione del là, del luogo dell'effrazione da dove *si* può venire dal mondo. Estensione mobile, spaziamenti, divari geologici e cosmologici, derive, suture, e fratture degli archi-continenti del senso, degli strati tettonici immemorabili che si muovono sotto i nostri piedi, sotto la nostra storia. *Il corpo è l'archi-tettonica del senso*»<sup>6</sup>. Si è proposto allora di pensare gli artefatti come una "derivata" di questo movimento che già l'anatomia di ogni singolo corpo rende manifesto. Dire che gli artefatti sono delle "derivate", significa affermare che ogni vivente, quando modella plasticamente la materia, protende fuori di sé un movimento già in atto nella stessa vita. Per questo motivo la *téchne*, se si guarda al significato originario che in questa parola risiede, non è un campo semantico che circoscrive il regno degli oggetti, che guarda alla definizione di un *logos* capace di governarli. La *téchne*, si è tentato di dimostrare, «non è che vita che esce da sé per riflettersi sempre altrove»<sup>7</sup>. Questa è, come si è vi-

4 E. Coccia, *Métamorphoses*, cit., p. 33 [t.d.a].

5 Ivi, p. 97 [t.d.a].

6 J. L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 23.

7 C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, cit., p. 123.

sto, la radice archeologica delle architetture esosomatiche. Queste ultime allora delimitano il campo di una specifica dimensione della tecnica: la *téchne* dei corpi.

In questa dimensione non esistono proprietà dello spazio, della forma, degli oggetti che possono dirsi "autonome", ovvero scindibili dalla vita di cui sono "escrescenza". È vero anche l'opposto. Non esiste una vita "naturale", una *physis*, separabile dalla materia, dallo spazio e dai corpi "artificiali". Essere-nel-mondo vuol dire modificare, alterare, costantemente sé stessi e il mondo, «essere-nel-mondo significa necessariamente *fare mondo: ogni attività* dei viventi è un atto di design nella carne viva del mondo»<sup>8</sup>. Le architetture esosomatiche vogliono indagare questa relazione "doppia", la quale determina a sua volta due aspetti. «Da un lato, infatti, se il corpo, letto sotto il registro della *presenza*, viene considerato già da sempre un artefatto, un ibrido, i cui predicati si devono all'accoppiamento con un'alterità, [...] allora non c'è alcuna natura o identità, magari sedimentata nel patrimonio genetico, da salvaguardare. In questo senso è ben possibile affrancarsi dal pregiudizio di un'inviolabilità o di un invalicabile limite *apriori*, evitando così i pericoli oscurantisti impliciti in qualsivoglia fissismo spirituale o biologico. D'altro canto se, sulla base della reciprocità co-evolutiva descritta, si pone mente al fatto che gli artefatti tecnologici trovano la loro ragion d'essere nel corpo dell'uomo, la cui presenza è quell'alterità indispensabile al darsi della loro stessa costituzione, è possibile anche liberarsi dalla deriva transumanista e iperumanista di un oltrepassamento del malleabile "materiale umano"»<sup>9</sup>. Accade allora che nella cosmologia dei corpi non c'è un'interiorità che precede un'esteriorità, oppure un'esteriorità che determina un'interiorità, ma un movimento metamorfico che costantemente produce l'una e l'altra in un regime metastabile. Le architetture esosomatiche sono state pensate come il prodotto e, al contempo, il veicolo e il supporto di questo movimento iscritto nei processi vitali. Nella cosmologia dei corpi, non c'è discorso sullo spazio, non c'è discorso sulla forma, non c'è discorso sulla materia che non sia "mondano", cioè che non si ponga come riflesso, prolungamento, protensione del mondo dei corpi, di quel micro-cosmo che ogni corpo è.

8 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., pp. 47-48.

9 M. T. Catena, *Breve storia del corpo*, cit., p. 181.

La storia di un micro-cosmo è la storia di un viaggio avventuroso. È la storia di un flusso vitale in movimento, un intreccio metamorfico di plurime identità, specie, spazi, tempi, tutti condensati in una materia visibile e invisibile, reale e virtuale, vissuta e sognata. Il compito delle architetture esosomatiche a venire sarà allora quello di liberare, espandere e amplificare questo flusso vitale. Farsi cioè, al contempo, mezzo e condizione di possibilità del viaggio di ogni micro-cosmo.

### *Atmosfera*

A metà degli anni 90' Rem Koolhaas rifletteva sui principi guida di un progetto che muoveva i suoi primi passi sulle rovine della (non più) città. Secondo Koolhaas questo progetto non potrà essere più basato «sulle fantasie gemelle di ordine e onnipotenza, ma consisterà in uno scenario di incertezza. Il suo compito non riguarderà più la sistemazione di oggetti più o meno permanenti, ma sarà di portare acqua a territori ricchi di potenzialità. Non mirerà più a configurazioni stabili, ma alla creazione di campi che siano capaci di accogliere processi che rifiutano di essere cristallizzati in forme definitive. Non sarà più questione di minuziose definizioni, di limiti imposti, ma di espandere concetti, respingere confini, e non di separare e identificare delle entità, ma di scoprire gli ibridi innominabili. La sua unica ossessione non sarà più la città, bensì la manipolazione di infrastrutture in vista di continue intensificazioni e diversificazioni, scorciatoie e ridistribuzioni – la reinvenzione di uno spazio psicologico. [...] Essendo fuori controllo, l'urbano sta per diventare il più importante vettore di immaginazione. [...] Facevamo castelli di sabbia, ora nuotiamo nel mare che li ha spazzati via»<sup>10</sup>.

I *bodyscape* sono riemersi dal mare che ha spazzato via la città dei castelli di sabbia. Sono riemersi tra le rovine della città della Costituzione moderna, fondata sulla scissione tra natura e cultura, soggetto e oggetto, *physis* e *téchne*. Attraverso la scia vitale dei corpi si è tentato di risalire al di qua di queste opposizioni. Il potere destituente dei corpi le ha rese inoperative e ci ha consegnato un altro punto di vista,

<sup>10</sup> R. Koolhaas, *Cos'è successo all'urbanistica?*, in Id., OMA, B. Mau, S,M,L,XL, cit., ora in Id., *Testi sulla (non più) città*, cit., pp. 66-67.

aprendo uno spazio che inizialmente non era visibile. Per intravederlo abbiamo dovuto "sconfinare" costantemente, guardando oltre le pietre, l'acciaio e il vetro della città minerale. Scrutando oltre il *logos* e oltre il *nomos*, principi d'ordine che ci hanno consentito da tempo immemore di pensare e controllare la città come un insieme di oggetti estesi in uno spazio infinito e astratto, è emersa una nuova condizione.

Un'architettura, e dunque anche una città, che vogliono liberare, espandere e amplificare il flusso vitale incarnato nei corpi, che vogliono pensarsi come sua protensione in modo da farsi per esso veicolo e supporto, si ritrova a vivere una condizione molto difficile. Lo stesso accade a qualsiasi forma di pensiero che tenta di muovere in suoi passi in tale condizione. Questo pensiero infatti non avrà più accesso ad un archivio con delle leggi certe e valide apriori, non potrà più limitarsi ad osservare i codici che regolano in maniera stabile il mondo degli artefatti. Non avrà più a disposizione un metodo sempre valido e degli obiettivi universalmente condivisivi nello spazio e nel tempo da una comunità che li verifica e li mette in atto. Questo perché qualsiasi conoscenza che voglia immergersi nei *bodyscape* dovrà, in un certo senso, rifletterne la struttura plurale, ambivalente, metamorfica. La disciplina architettonica si ritrova allora in una condizione che Emanuele Coccia ha definito atmosferica. In questa condizione le idee e i concetti «non sono conoscenze specifiche che si sovrimpongono ad altre forme di conoscenza o di idee, ma una sorta di movimento che interessa l'elemento proprio della ragione e della conoscenza, un certo clima, una configurazione instabile e tuttavia potente di conoscenze attuali, proprio come il vento, le nuvole, la pioggia non sono elementi che si aggiungono a ciò che esiste nel mondo, ma sono semplicemente la loro modificazione contingente, o la manifestazione della potenza e dell'influenza che hanno su di noi. [...] È nella mescolanza con il resto degli elementi che ogni cosa trova la sua identità: l'atmosfera è più vera dell'essenza». Questa natura atmosferica della conoscenza «si manifesta nella sua forma e nella sue impossibilità di ridursi a un sapere definito da un oggetto, da un metodo o uno stile determinato, che ne escluderebbe altri»<sup>11</sup>.

La condizione atmosferica non dissolve la disciplina ma le fa scoprire una nuova sensibilità. La sensibilità di un

11 E. Coccia, *La vita delle piante*, cit., p. 133.

pensiero svincolato da ogni presunta quanto presuntuosa "autotrofia". La potenza atmosferica di questa nuova sensibilità si misura in base alla capacità che un pensiero ha di assorbire i fenomeni indagati da altri saperi e di riverberare i suoi effetti in un raggio di azione potenzialmente infinito e indeterminato. «Invece di alimentarsi sempre ed esclusivamente di idee e di verità già sancite da questa o quella disciplina specifica nella sua storia (inclusa la filosofia), invece di volersi costruire a partire da elementi cognitivi già strutturati, ordinati, disposti, essa dovrà poter trasformare in idea qualsiasi materia, qualsiasi oggetto, qualsiasi evento, proprio come le piante sono capaci di trasformare in vita qualunque pezzo di terra, d'aria e di luce. Questa sarà la forma più radicale di attività speculativa, una cosmologia proteiforme e liminare, indifferente ai luoghi, alle forme e ai modi in cui è praticata»<sup>12</sup>.

Si tratterà allora di immaginare una condizione in cui qualsiasi perimetro, qualsiasi confine atto a definire un "interno" disciplinare venga riconfigurato e contaminato da un qualche "esterno". Si tratterà cioè di sostenere l'idea, portata avanti in varie modalità e declinazioni da Peter Eisenman, che «l'interiorità del discorso architettonico deve evolversi al di fuori dell'architettura, utilizzando le altre discipline»<sup>13</sup>. L'ipotesi sostenuta a più riprese da Eisenman è che «avvicinandosi all'interno dell'architettura dall'esterno, si potessero superare le repressioni inconscie che sottendevano il paradigma classico e quello moderno»<sup>14</sup>. Possiamo riscoprire in queste riflessioni di Eisenman una condizione atmosferica nella misura in cui interno ed esterno della disciplina non sono separati e in contrapposizione.

L'impossibilità, propria al pensiero atmosferico, di poter definire un'interiorità disciplinare fissa, circoscrivibile, e univocamente determinabile, la necessità di doverla ripensare costantemente, condanna il progetto e la ricerca in architettura a vivere in un unico tempo possibile: la contemporaneità. Più che un tempo vero e proprio la contemporaneità è una condizione in cui nulla è dato in maniera definitiva, dove regna l'imprevisto e la precarietà, ma anche quella in cui tutti gli spazi e i tempi sono potenzialmente mescolabili

12 Ivi, p. 131.

13 P. Eisenman, *Saper credere in architettura. Settantacinque domande a Peter Eisenman*, M. Sodini (a cura di), CLEAN, Napoli 2000, p. 13.

14 P. Eisenman, *Inside Out*, cit., p. 17.

a formare una nuova sostanza. «Il contemporaneo», scrive Agamben, «è colui che tiene fisso lo sguardo sul suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. [...] Può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità, [chi] riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo. [...] Percepire nel buio del presente [una] luce che cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei, [...] riconosce nella tenebra del presente la luce che, senza mai poterci raggiungere, è perennemente in viaggio verso di noi»<sup>15</sup>. Non esiste disciplina atmosferica che non sia contemporanea, che possa dirsi tale senza sperimentare questa condizione.

Questa ricerca ha tentato di muovere i suoi passi, sin dal primo momento, immergendosi nel paradigma del pensiero atmosferico. Forse, in definitiva, lo ha nei fatti solo sfiorato, forse non ne ha compreso appieno la dimensione e la portata. Ma si sa che la ricerca di frontiera, nel tentativo di «superare il già noto, il già dato», di «confutare paradigmi dominanti, opera con un elevato grado di incertezza e di fallimento». Stare sulla frontiera equivale a «nuotare controcorrente, [...], a inseguire altri modi di vedere, a sfidarsi, a incontrare almeno un alleato, certo anche rischiando di essere fagocitati dall'ossessione»<sup>16</sup>. Ogni percorso che non è già tracciato, «ha in sé qualcosa di imprevedibile e impreveduto. [...] Altri ricordi, altri motivi sono emersi» lungo di esso. Allora questo percorso «è forse solo la storia di un progetto e come ogni progetto deve in qualche modo concludersi anche solo per poter essere ripetuto con piccole variazioni o spostamenti, o anche per non essere assimilato a nuovi progetti, nuovi luoghi e nuove tecniche, altre forme di vita che sempre intravediamo»<sup>17</sup>.

15 G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, nottetempo, Milano 2019, pp. 13-17.

16 S. Marini, *Moby Dick: avventure e scoperte*, in «Vesper», n. 5, 2021, pp. 9-11.

17 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 106.





## BIBLIOGRAFIA

**2021**

AA. VV., *How will we live together?*, Catalogo della XVII Biennale di Architettura, Graficart, Resana.

Bassoli N., *La natura altra*, in «Lotus», n. 172, settembre, pp. 102-103.

Biraghi M., *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Einaudi, Torino.

Cimatti F., *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, DeriveApprodi, Roma.

Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino.

Criconia A., Cortesi I., Giovanelli A. (a cura di), *40 Parole per la cura della città. Lessico dei paesaggi della salute*, Quodlibet, Macerata.

Descola P., *Oltre natura e cultura*, N. Breda (a cura di), Raffaello Cortina, Milano.

Diller E., Goldberg R., *Bodybuilding*, in «Lotus», n. 171, febbraio, pp. 86-89.

Gregory G., *Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell'architettura*, in «Op. cit.», n. 171, maggio, pp. 25-38.

Jaque A., Verzier M. O., Pietroiusti L., (a cura di), *More-than-Human*, Het Nieuwe Instituut, Serpentine Galleries, Office for Political Innovation, Manifesta Foundation, Rotterdam.

Koolhaas R., *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata.

Marini S., *Moby Dick: avventure e scoperte*, in «Vesper», n. 5, novembre, 8-11.

Marini S. (a cura di), *Nella selva. XII Tesi*, Mimesis, Milano.

PN Nik, *La danza sul traliccio*, in «Lotus», n. 171, febbraio, pp. 40-47.

**2020**

Bernieri A., Miano P. (a cura di), *#CuraCittà Napoli. Salubrità e natura nella città collinare*, Quodlibet, Macerata.

Bianchetti C., *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis, Milano.

Bourriaud N., *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmedia, Milano.

Capuano A. (a cura di), *Streetscape, Strade vitali, reti della mobilità sostenibili, vie verdi*, Quodlibet, Macerata.

Catena M. T., *Breve storia del corpo*, Mimesis, Milano.

Cimatti F., *La fabbrica del ricordo*, il Mulino, Bologna.

Coccia E., *La natura comune. Oltre la città e la foresta*, in «Vesper», n. 3, novembre, pp. 96-107.

Coccia E., *Métamorphoses*, Bibliothèque Rivages, Parigi.

De Matteis F., *I sintomi dello spazio. Corpo Architettura Città*, Mimesis, Milano.

Diller Scofidio + Renfro, *The Tide Fact Sheet*, in «Area», n. 170, maggio, pp. 24-33.

Dorato E., *Preventive urbanism. The role of Health in designing active cities*, Quodlibet, Macerata.

Gentili F., Giardini F., *Selva e stato di natura: variazioni cinestetiche per il contemporaneo*, in «Vesper», n. 3, novembre, pp. 76-95.

Jacque A., Office for Political Innovation, *Superpowers of scale*, Columbia University Press, New York.

Koolhaas R., AMO, *Countryside. A Report*, Taschen, Colonia.

Macrì T., *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, Postmedia, Milano.

Miano P. (a cura di), *Healthscape. Nodi di salubrità, attrattori urbani, architetture per la cura*, Quodlibet, Macerata.

Nancy J.L., *Corpus*, (1992), Moscati A. (a cura di), Cronopio, Napoli.

Quinz E., *Contro l'oggetto. Conversazioni sul design*, Quodlibet, Macerata.

Sini C., Pasqui G., *Perché gli alberi non rispondono. Lo spazio urbano e i destini dell'abitare*, Jaca Book, Milano.

## 2019

Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, (2008), nottetempo, Milano.

Antonelli P., Tannir A. (a cura di), *Broken Nature. XXII Triennale di Milano*, Electa, Milano.

Borgherini B. (a cura di), *Materia corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*, Quodlibet, Macerata.

Colomina B., *X-Ray Architecture*, Lars Müller Publishers, Zurigo.

De Matteis F., *Vita nello spazio. Sull'esperienza affettiva dell'architettura*, Mimesis, Milano.

Derrida J., *Toccare, Jean-Luc Nancy*, (2000), Marietti, Bologna.

Galimberti U., *Nuovo Dizionario di Psicologia, Psichiatria, Psicoanalisi, Neuroscienze*, Feltrinelli, Milano.

Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Edizioni, Roma.

Obrist H. U., *Conversation with Junya Ishigami*, in «2G», n. 78, pp. 146-159.

Rykwert J., *Organic and mechanical*, (1992), in «Op.cit.», n. 165, maggio, pp. 5-24.

Sini C., *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, (2009), Bollati Boringhieri, Torino.

Vanore M., Triches M. (a cura di), *Del prendersi cura. Abitare la città-paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

## **2018**

Cimatti F., *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli.

Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna.

Derrida J., *Le arti dello spazi. Scritti e interventi sull'architettura*, Vitale F. (a cura di), Mimesis, Milano.

Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, (1967), Rizzoli, Milano.

Galimberti U., *Il corpo*, (1983), Feltrinelli, Milano.

Marini S., *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, (2008),

Quodlibet, Macerata.

Ishigami J., *Freeing architecture*, LIXIL Publishing-Fondation Cartier pour l'art contemporain, Tokyo-Parigi.

Latour B., *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Lefebvre H., *La produzione dello spazio*, (1974), Edizioni Pgreco, Roma.

Pasqui G., *La città, i saperi, le pratiche*, Donzelli, Roma.

Pelgreffi I., *Filosofia dell'automatismo. Verso un'etica della corporeità*, Orthotes, Napoli.

Rossi A., *L'architettura della città*, (1966), il Saggiatore, Milano.

Sini C., Redi C. A., *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?*, Jaca Book, Milano.

Stiegler B., *The Neganthropocene*, Ross D. (a cura di), Open Humanities Press, Londra.

## 2017

Butler J., *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, nottetempo, Milano.

De Carlo G., *L'architettura della partecipazione*, Marini S. (a cura di), Quodlibet, Macerata.

Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, (1981), Quodlibet, Macerata.

Gehl J., *Città per le persone*, (2010), Maggioli, Santarcangelo di Romagna.

Griffero T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano.

Iofrida M., Petrosino S., *Contro il Post-Umano*, EDB, Bologna.

Jullien F., *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Feltrinelli, Milano.

Marini S., *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell'architettura*, in «TECHNE», n. 14, pp. 46-50.

Savorra M., *Un edificio dove l'insieme muta la natura delle parti*, in «Casabel-

la», n. 880, dicembre, pp. 38-47.

Sèstito M., *Corpo e architettura o de humani fabrica*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Tagliagambe S., *Epistemologia del confine*, Polyhistor, Lecco.

## 2016

Aureli P. V., *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata.

«aut aut», n. 371, settembre, *Bernard Stiegler. Per una farmacologia della tecnica*, Vignola P., Baranzoni S. (a cura di).

Bianchetti C., *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*, Donzelli, Roma.

Colomina B., Wigley M., *are we human? notes on an archaeology of design*, Lars Müller Publishers, Zurigo.

Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Moscati A. (a cura di), (1966), Cronopio, Napoli.

Mosbach C., *Inside/Outside*, in «Lotus», n. 160, settembre, pp. 84-87.

Nancy J.L., *Lontano la città*, Lithos, Roma.

Nouvel J., *La Philharmonie de Paris*, in «El Croquis», n. 183, pp. 240-263.

Orff K., *Scape, Toward an Urban Ecology*, The Monacelli Press, New York.

Schinaia C., *Interno Esterno. Sguardi psicoanalitici su architettura e urbanistica*, Alpes, Roma.

## 2015

Calabrò D., Mascia V. (a cura di), *Architetture del vivente. Studi e narrazioni*, Le Lettere, Firenze.

Crutzen P. J., *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima. La Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano.

Corbellini G., *exlibris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*, (2007), LetteraVentidue, Siracusa.

Dresben A. et. al., *Introduction*, in «Perspecta», n. 48, pp. 4-5.

Juaçaba C., *Humanidade 2012*, in «ARQ», n. 90, pp. 80-85.

Kapp E., *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, (1877), Meiner, Amburgo.

Mallgrave H. F., *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

«Perspecta», n. 48, *Amnesia*, Dresben A. et. al. (a cura di).

Spirito G., *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet, Macerata.

Tsing A., *The mushroom at the end of the world. On the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton University Press, Princeton.

## 2014

Agamben G., *L'uso dei corpi*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

Bauman Z., *Vita liquida*, (2005), Laterza, Bari.

Bergson H., *Materia e memoria*, (1896), Pessina A. (a cura di), Laterza, Bari.

Bilò F., *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*, Quodlibet, Macerata.

Braidotti R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma.

Clément G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, (2004), Quodlibet, Macerata.

Desvigne M., *Inverted Landscape*, in «Lotus», n. 155, pp. 16-17.

Eisenman P., *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata.

Esposito R., *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino.

Giberti M., *Compendio di anatomia per progettisti*, Quodlibet, Macerata.

Libeskind D., *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, Gentili D. (a cura di), Quodlibet, Macerata.

Maglio A. (a cura di), *La traccia e la memoria. Tradizione e continuità*, Istituto

Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli.

Nancy J. L., *Il corpo dell'arte*, Calabrò D., Giugliano D. (a cura di), Mimesis, Milano.

Rahm P., *Atmosfere costruite*, Postmedia, Milano.

SelgasCano, *Didyoueverseethedevilwithanightcapon? Shambling nature (Vacilante naturaleza)*, in «EL croquis», n. 171, pp. 250-260.

### 2013

Arrigoni F., *Amateur Architecture Studio Wang Shu & Lu Wenyu. Le chinois ça s'apprend*, in «Firenze architettura», n. 2, settembre, pp. 22-33.

Cimatti F., *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Bari.

Gregory P., *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, (2010), Carocci, Roma.

Guattari F., *Architettura della sparizione*, Mimesis, Milano.

Ponsi A., *L'architettura dell'analogia*, LetteraVentidue, Siracusa.

Riva F. (a cura di), *Leggera la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, Castelvecchi, Roma.

Teyssot G., *A topology of everyday constellations*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

### 2012

Borasi G., Zardini M. (a cura di), *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, Lars Müller Publishers, Zurigo.

Coccia E., *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna.

De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, (1990), Edizioni Lavoro, Roma.

Delicado G. H., Marcos M. J., *Demolizioni espositive*, in «Domus», n. 959, giugno, pp. 41-49.

Vitale F., *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*, Mimesis, Milano.

Moneo R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, (2005), Electa, Milano.

## 2011

Boeri S., *L'Anticittà*, Laterza, Bari.

Derrida J., «*Il faut bien manger*» o il calcolo del soggetto, Maruzzella S., Viri F. (a cura di), Mimesis, Milano.

Foucault M., *Spazi altri. I Luoghi delle eterotopie*, Vaccaro S. (a cura di), (2001), Mimesis, Milano.

## 2010

Augè M., *I nuovi confini dei nonluoghi*, in «Corriere della Sera», 12 luglio, p. 29.

Bertagna A., *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata.

Böhme G., *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano.

Clément G., *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma.

Derrida J., *Nietzsche e la macchina. Intervista con Richard Beardsworth*, (1994), Pelgreffi I. (a cura di), Mimesis, Milano.

Emery N., *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, (2007), Casagrande, Bellinzona.

Esposito R., *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.

Koolhaas R., *Delirius New York*, (1978), Biraghi M. (a cura di), Electa, Milano.

Marini S., *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata.

Paba G., *Corpi urbani. Differenze, interazioni*, politiche, Franco Angeli, Milano.

Wölfflin H., *Psicologia dell'architettura*, (1888), Et al., Milano.

## 2009

Brugellis P. (a cura di), *L'invisibile linea rossa. Osservatorio sull'architettura*, Quodlibet, Macerata.

Derrida J., *Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 2*, (1987), Jaca Book, Milano.

Eisenman P., *La fine del classico*, Rizzi R. (a cura di), Mimesis, Milano.

Farinelli F., *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino.

Godani P., *Deleuze*, Carocci, Roma.

Latour B., *Non siamo mai stati moderni*, (1991), elèuthera, Milano.

Nancy J. L., *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino.

Rignani O., *Pagine di paesaggi. Su Michel Serres "paesaggista"*, Mattioli 1885, Fidenza.

Vidler A., *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, (2000), postmedia, Milano.

## 2008

Desvigne M., *Intermediate Natures. The Landscapes of Michel Desvigne*, Birkhäuser, Basilea.

Geiser R. (a cura di), *Explorations in architecture. Teaching, design, research*, Birkhäuser, Basilea.

Lacan J., *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, (1986), Einaudi, Torino.

Leoni F., *Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Bruno Mondadori, Milano.

Steel C., *Hungry City. How food Shapes Our Lives*, Vintage, Londra.

Vitale F., *Spettrografie. Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, il melangolo, Genova.

## 2007

Anders G., *Luomo è antiquato, vol. 1. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, (1956), Bollati Boringhieri, Torino.

Antomarini B., Tagliagambe S. (a cura di), *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, FrancoAngeli, Milano.

Augè M., *Tra i confini*, Mondadori, Milano.

Bared K., *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics And the Entanglement of Matter And Meaning*, Duke University Press, Drham.

Deleuze G., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Pardi A. (a cura di), Ombre Corte, Verona.

Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo?*, (1989), Cronopio, Napoli.

Gasparini G., *Interstizi e universi paralleli. Una lettura insolita della vita quotidiana*, Apogeo, Milano.

Incerti G., Ricchi D., Simpson D., *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano.

## 2006

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo ?*, nottetempo, Roma.

Branzi A., *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.

Koolhaas R., *Junkspace*, Mastriqli G. (a cura di), Quodlibet, Macerata.

«Lotus», n. 127, *Diagrams*.

Nouvel J., *Louisiana Manifesto*, in «Area», n. 89, novembre, pp. 24-27.

Vidler A., *Il perturbante dell'architettura*, (1992), Einaudi, Torino.

Wigley M., *Towards turbulence*, in «Volume», n. 10, dicembre, pp. 6-9.

## 2005

Eisenman P., *Contropiede*, Cassarà S. (a cura di), Skira, Milano.

Foucault M., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, (1979), Feltrinelli, Milano.

Hasegawa Y., *Un'architettura della consapevolezza per il XXI secolo*, in Id., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA, Electa*, Milano.

Holl S., *Antologia di testi su Sensual space. L'architettura fenomenologica*, kappa, Roma.

Koolhaas R., *Pieni e vuoti tra terreno e sottosuolo*, in «Casabella», n. 739-740, dicembre-gennaio, pp. 101-104.

Latour B., *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, New York.

Marotta A., *Diller + Sofidio. Il teatro della dissolvenza*, EdilStampa, Roma.

Pallasmaa J., *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano.

Rowe C., *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna.

Tschumi B., *Architettura e disgiunzione*, (1996), Pendragon, Bologna.

## 2004

Cacciari M., *La città*, Pazzini, Rimini.

Criconia A. (a cura di), *Corpi dell'architettura della città*, Palombi, Roma.

De Carlo G., *Possono i non luoghi ridiventare "luoghi"?*, in «Domus», n. 872, luglio-agosto, pp. 26-27.

Holl S., *Parallax. Architettura e percezione*, postmedia, Milano.

Samassa F. (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, Il Poligrafo, Padova.

## 2003

Deleuze G., Guattari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, (1980), Orthotes, Salerno.

Eisenman P., *Blurred Zones. Investigations of the Interstitial*, The Monacelli Press, New York.

Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino.

Krauss R., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Bruno Mondadori, Milano.

Masullo A., *Paticità e indifferenza, il melangolo*, Genova.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, (1945), Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty M., *Il Visibile e l'invisibile*, (1964), Bompiani, Milano.

Spinoza B., *Etica dimostrata con metodo geometrico*, (1677), Editori Riuniti, Roma.

**2002**

Benjamin W., *Opere complete. Scritti 1930-1931, vol. IV*, (1972), Einaudi, Torino.

Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Lacan J., *Scritti*, (1974), Einaudi, Torino.

**2001**

Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, (1976), Einaudi, Torino.

Nancy J.L., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino.

**2000**

Bruni F., D'Agostino A., Santangelo M. (a cura di), *Architettura. Lo stato dell'arte. 8° Seminario Internazionale di progettazione*, 1996, ESI, Napoli.

Di Ciaccia A., Recalcati M., *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano.

Teyssot G., *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*, in «Casabella», n. 681, settembre, pp. 26-35.

Virilio P., *A Landscape of Events*, The MIT Press, Cambridge.

**1999**

Derrida J., *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, (1979), ombre corte, Verona.

Serres M., *Variations sur le corps*, Le Pommier, Parigi.

Simmel G., *Il conflitto della civiltà moderna*, (1918), SE, Milano.

Margulis L., *Symbiotic Planet. A new look at evolution*, Basic Books, New York.

De Carlo G., *Gli spirti dell'architettura*, Sichirolo L. (a cura di), Editori Riuniti, Roma.

**1998**

Davidson C. (a cura di), *Anybody*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

MVRDV, *Farmax. Excursions on density*, 010 Publishers, Rotterdam.

Nast H.J., Pile S. (a cura di), *Places Through the Bodies*, Routledge, Londra.

Nicolin P., *Lo smembramento di Orfeo*, in «Lotus», n. 98, settembre, pp. 11-24.

### 1997

Derrida J., Stiegler B., *Ecografia della televisione*, Raffaello Cortina, Milano.

Derrida J., *Margini della filosofia*, Iofrida M. (a cura di), Einaudi, Torino.

Teyssot G., *Body-Building. Verso un nuovo organicismo*, in «Lotus», n. 94, pp. 118-131.

### 1996

AA. VV., *Identità e differenze. XIX Triennale di Milano*, Electa, Milano.

Aris C. M., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Cittàstudi, Milano.

Canella T., Monica L., *Intervista a Peter Eisenman*, in «Zodiac», n. 15, marzo, pp. 105-115.

Diller E., Scofidio R., *Flesh. Architectural probes*, Princeton Architectural Press, New York.

Graafland A., *Architectural bodies*, 010 Publishers, Rotterdam.

Rykwert J., *The Dancing Column: On Order in Architecture*, 1996, The MIT press, Cambridge (Massachusetts).

Sennett R., *Flesh and Stone. The body and the city in western civilization*, W.W. Norton & Company, New York.

Heidegger M., *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, (1964), Bolino F. (a cura di), il melangolo, Genova.

Pucci P., *I nodi infrastrutturali: luoghi e non luoghi metropolitani*, Franco Angeli, Milano.

### 1995

Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

Damasio A., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano.

Deleuze G., Guattari F., *Nomadologia*, Castelvecchi, Roma.

OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York.

Rykwert J., *Necessità dell'artificio*, (1982), Mondadori, Milano.

Serres M., *Atlas*, Catedra, Madrid.

#### 1994

Derrida J., *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano.

Perniola M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.

Stiegler B., *La technique et le temps, 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, Parigi.

#### 1993

Nancy J.L., *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino.

Tschumi B., *Ten Points, Ten Examples*, in «ANY», n.3, novembre-dicembre, pp. 40-43.

#### 1992

Anceschi G., *Il pensiero protetico*, in «Ottagono», n. 102, marzo, pp. 15-21.

Eisenman P., *Oltre lo sguardo. L'architettura nell'epoca dei media elettronici*, in «Domus», n. 734, gennaio, pp. 17-24.

#### 1991

de Solà-Morales I., *Architettura e esistenzialismo: una crisi dell'architettura moderna*, in «Casabella», n. 583, ottobre, pp. 38-40.

Vattimo G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.

Wigley M., *Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture*, in «Assemblage», n. 15, agosto, pp. 6-29.

#### 1990

Agamben G., *La comunità che viene*, Einaudi, Torino.

Derrida J., *Du droit à la philosophie*, Galilée, Parigi.

Guillerme J., *Tesi sulla protesi: il pretesto dei bisogni latenti*, in «Ottagono»,

n. 96, settembre, pp. 105-112.

Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma.

Teyssot G., *Cancellazione e scorporamento. Dialoghi con Diller + Scofidio*, in «Ottagono», n. 96, settembre, pp. 57-102.

### 1989

Rykwert J., *Il corpo e la mente*, in «Casabella», n. 563, dicembre, pp. 45-49.

### 1988

Canguilhem G., *Il normale e il patologico*, (1966), Einaudi, Torino.

### 1987

OMA, *La Casa Palestra*, in «AA Files», n. 13, pp. 8-12.

### 1986

Formaggio D., Andreani G., Ranzoni E., *Dino Formaggio: progettare con il corpo*, in «Domus», n. 676, ottobre, pp. 17-24.

Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino.

### 1985

Maturana H.R., Varela F.J., *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia.

Serres M., *Les cinq sens*, Éditions Grasset, Parigi.

### 1984

Cacciari M., *Un ordine che esclude la legge*, in «Casabella», n. 498/499, gennaio-febbraio, pp. 14-15.

Tschumi B., *Manhattan Transcripts*, Architectural Design, Londra.

### 1982

Culler J., *On Decostruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca.

**1981**

Bloomer K.C., Moore C.W., *Corpo, memoria, architettura. Introduzione alla progettazione architettonica*, (1977), Sansoni, Firenze.

Vidler A., *La capanna e il corpo. La "natura" dell'architettura da Laugier a Quatre-mère de Quincy*, in «Lotus», n. 33, dicembre, pp. 102-110.

**1980**

Barthes R., *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino.

Irace F., *L'architettura come corpo*, in «Domus», n. 604, marzo.

Serres M., *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Palermo 1980.

**1979**

Freud S., *Opere. Vol. XI*, Boringhieri, Torino.

**1978**

De Carlo G., *Corpo, memoria e fisco. A proposito di due recenti libri americani*, in «Spazio e società», n. 4, dicembre, pp. 3-16.

**1977**

Freud S., *Il perturbante*, (1919), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino.

Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola. Vol. 1: Tecnica e linguaggio e Vol. 2: La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino.

**1975**

Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, (1972), Einaudi, Torino 1975.

Klein A., *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Baffa Rivolta M., Rossari A. (a cura di), Mazzotta, Milano 1975.

**1974**

Bataille G., *Documents*, Dedalo, Bari.

Le Corbusier, *Il modulator. Vol. 1, Vol. 2*, (1948), Mazzotta, Milano.

**1973**

Habraken N. J., *Strutture per una residenza alternativa*, il Saggiatore, Milano.

Tafuri M., *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari.

**1972**

Husserl H., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, (1936), il Saggiatore, Milano.

Spinoza B., *Etica e Trattato di teologia-politica*, (1677), Utet, Torino.

**1969**

Derrida J., *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano.

Foucault M., *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Fontana A. (a cura di), Einaudi, Torino.

**1966**

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1936), Einaudi, Torino.

**1964**

McLuhan M., *Understanding Media: exstensions of man*, Routledge and Kegan Paul, Londra.

Wittkower R., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino.

**1962**

Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Sartre J.P., *L'essere e il nulla*, (1943), il Saggiatore, Milano.

**1958**

Debord G., *Définitions*, in «Internationale situationniste», n. 1, giugno, pp. 13-14.

**1956**

Neutra R., *Progettare per sopravvivere*, Edizioni di Comunità, Milano.

**1925**

Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, G. Crès e C., Parigi.

## Sitografia

Acconci V., Intervista di Carlini E., in «Arch'it. Rivista digitale di architettura», 2002 [<http://architettura.it/artland/20020624/index.htm>].

Agamben G., *Sulla tecnica e l'arte*, in «Laboratorio archeologia filosofica», 2020 [<https://www.archeologiafilosofica.it/sulla-tecnica-e-larte/>].

Agamben G., *La medicina come religione*, in «Una Voce», 2020 [<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-la-medicina-come-religione>].

Desvigne M., *Intermediate Natures*, 2010, testo pubblicato sul sito ufficiale dello studio “MDP Michel Desvigne Paysagiste” [<http://micheldesvignepaysagiste.com/en/intermediate-natures-0>].

Fujimoto S., brano tratto dal dialogo con J. Self, in id., *L'armonia non è ovvia*, in «Domus web», 10 giugno 2013 [[https://www.domusweb.it/it/architettura/2013/06/7/sou\\_fujimoto\\_serpentine\\_gallery.html](https://www.domusweb.it/it/architettura/2013/06/7/sou_fujimoto_serpentine_gallery.html)].

McGetrick B., *Wang Shu: il Museo di Storia di Ningbo*, in «Domus web», 03 marzo 2012 [<https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html>]

Petroni M., *Intervista a Andrés Jaque*, in «Domus web», 1 luglio 2021 [<https://www.domusweb.it/it/arte/gallery/2021/06/30/noi-non-abitiamo-ambienti-noi-siamo-ambiente-un-approfondimento-sulla-13esima-biennale-di-shanghai-curata-da-andrs-jaque.html>].

Raumlaborberlin, *Statement*, testo pubblicato sul sito ufficiale dello studio “raumlaborberlin” [<https://raumlabor.net/statement/>].

