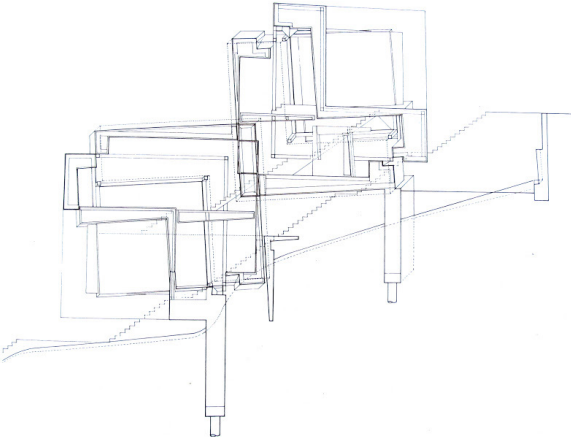
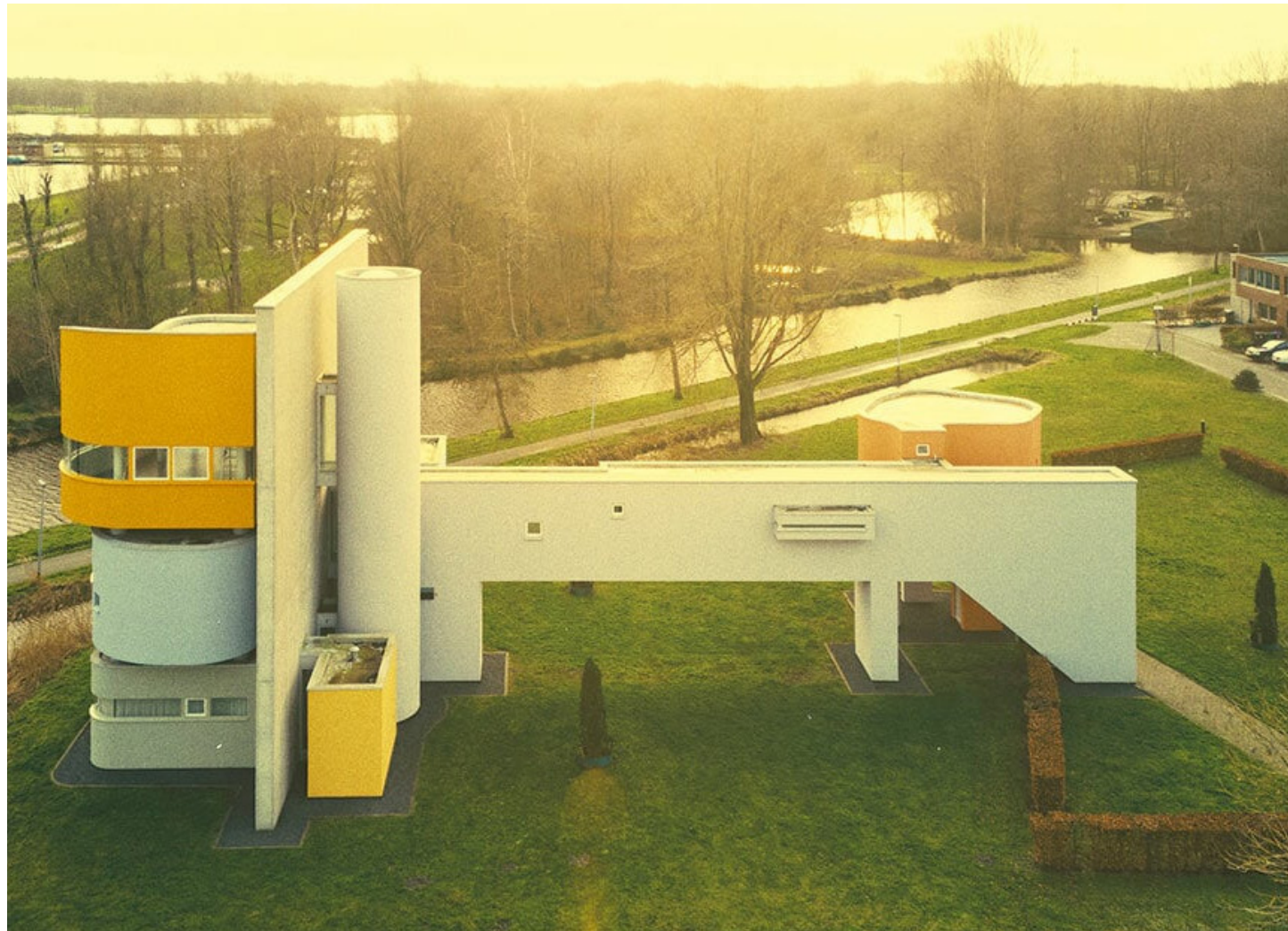
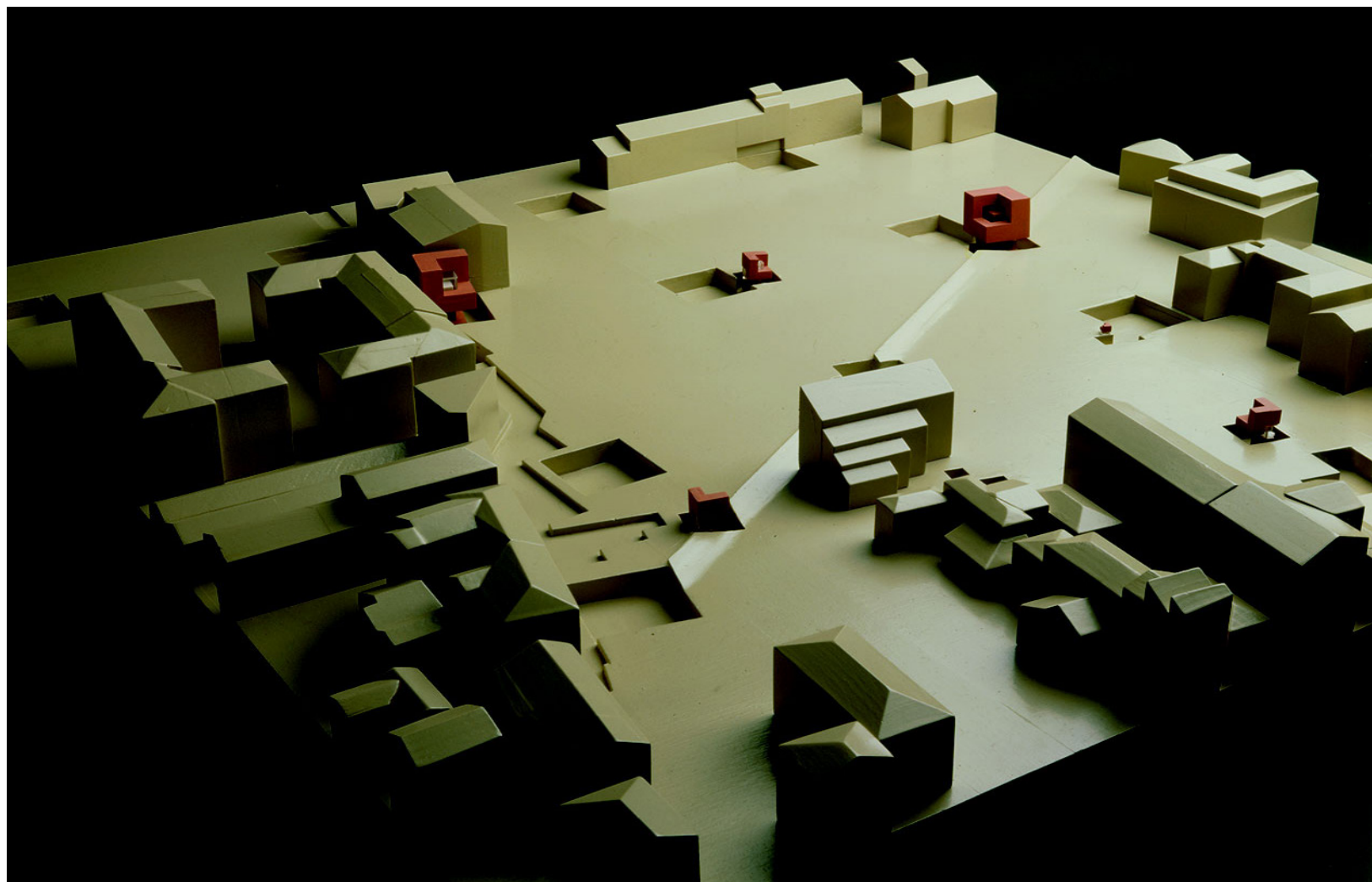






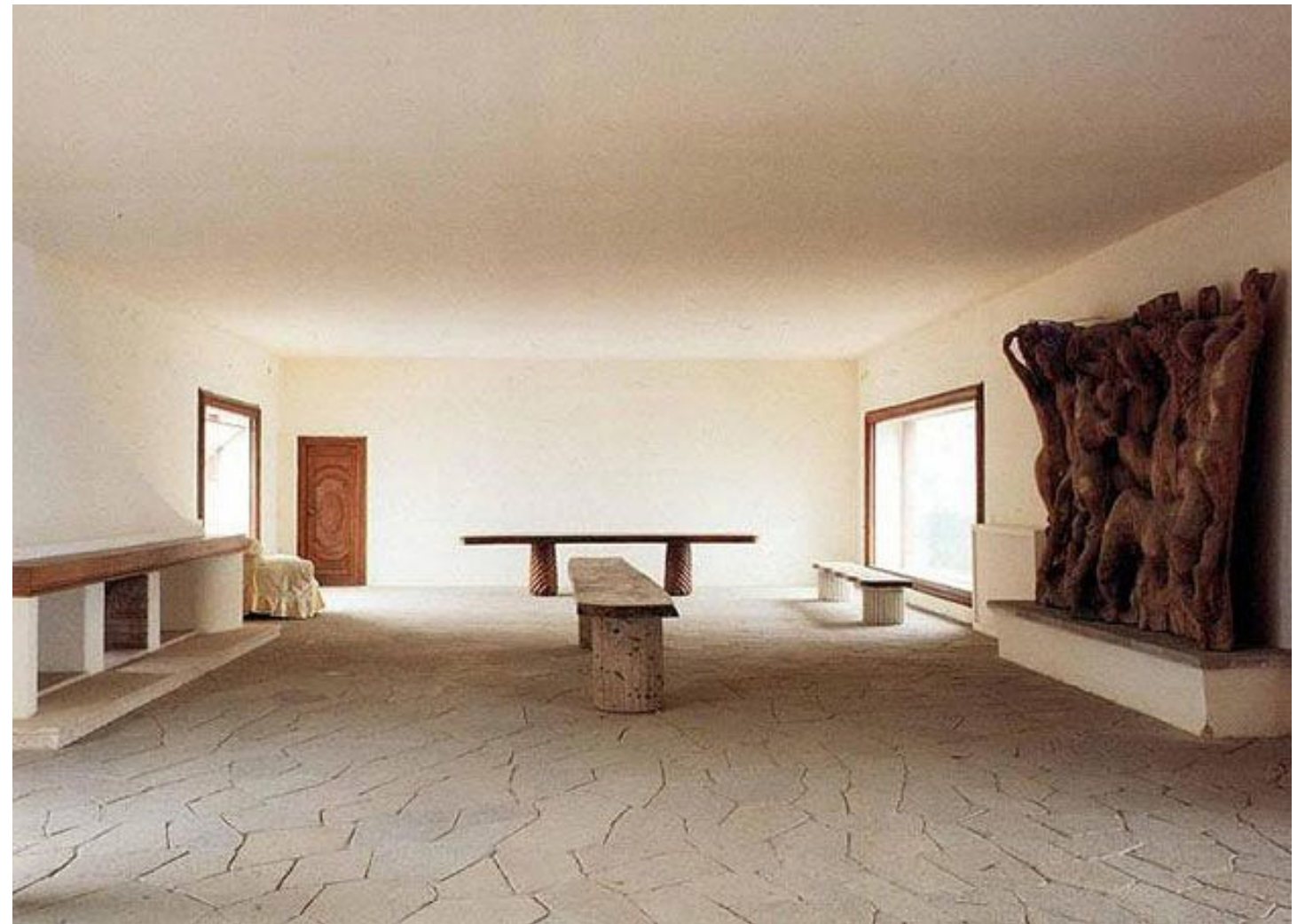


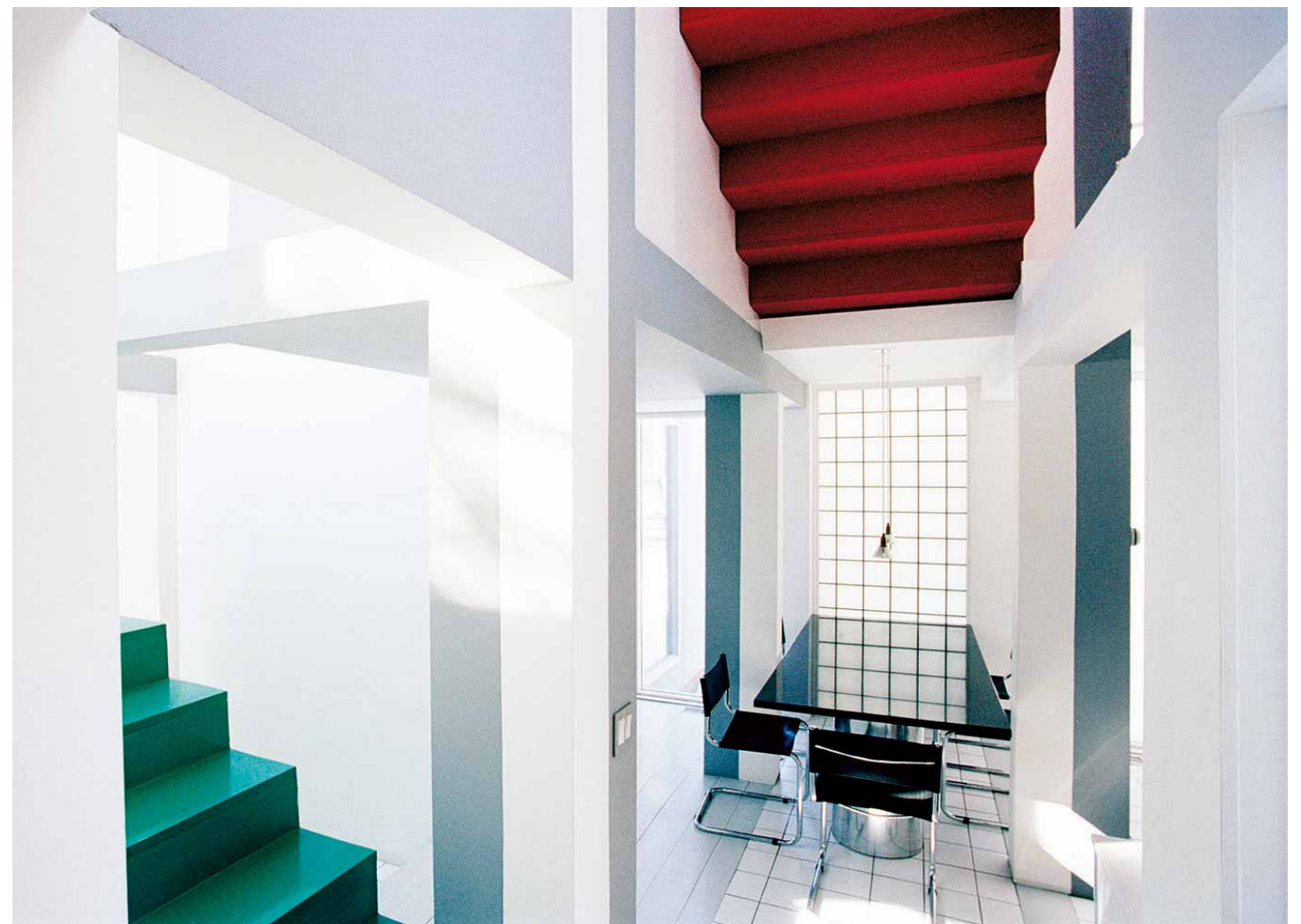




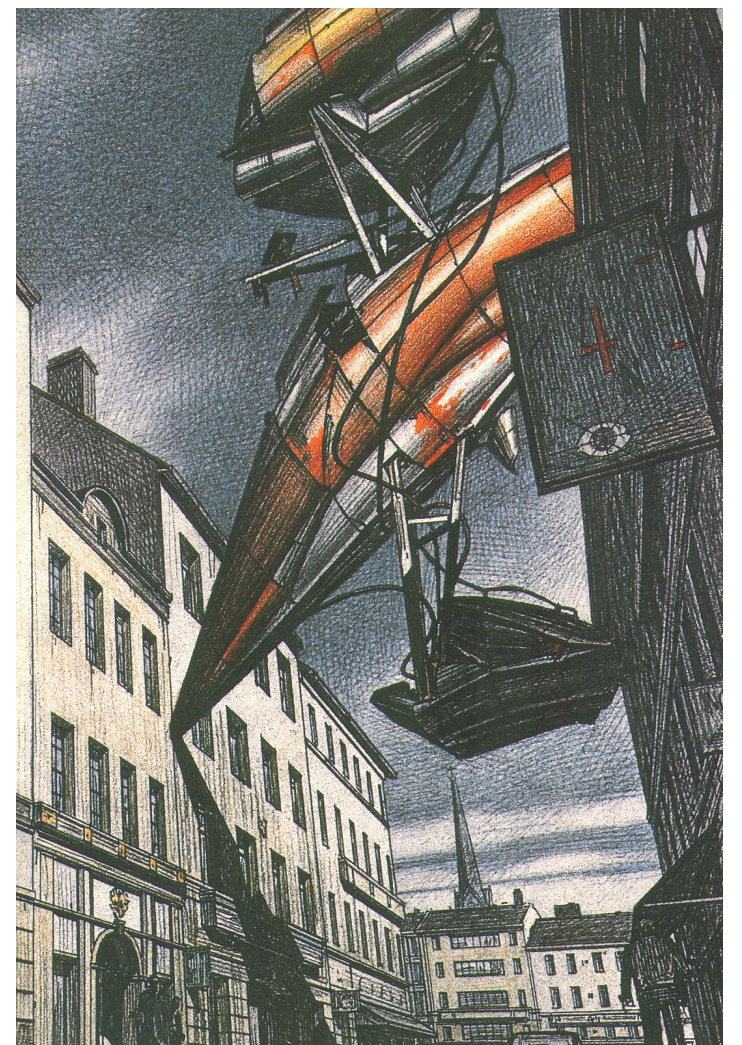
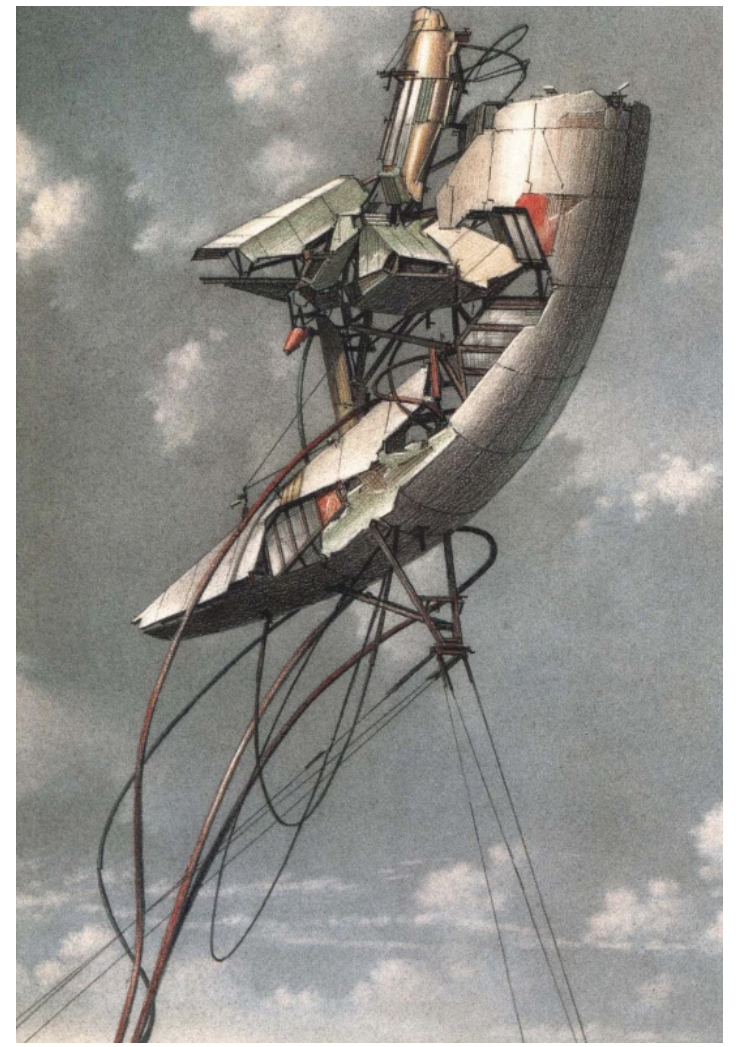
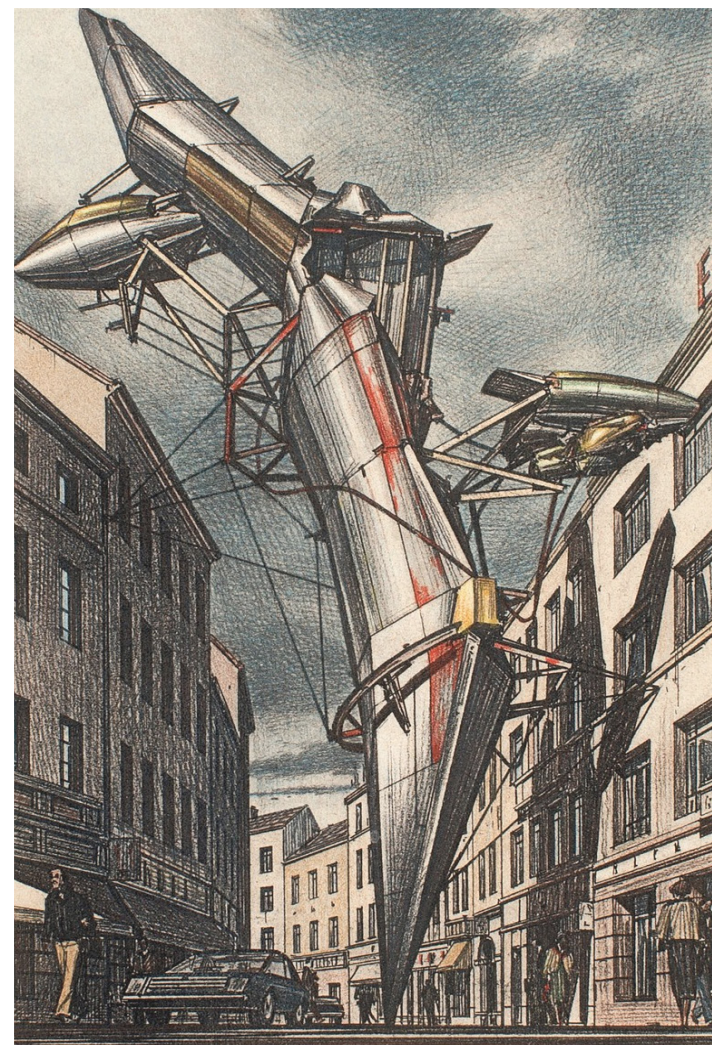
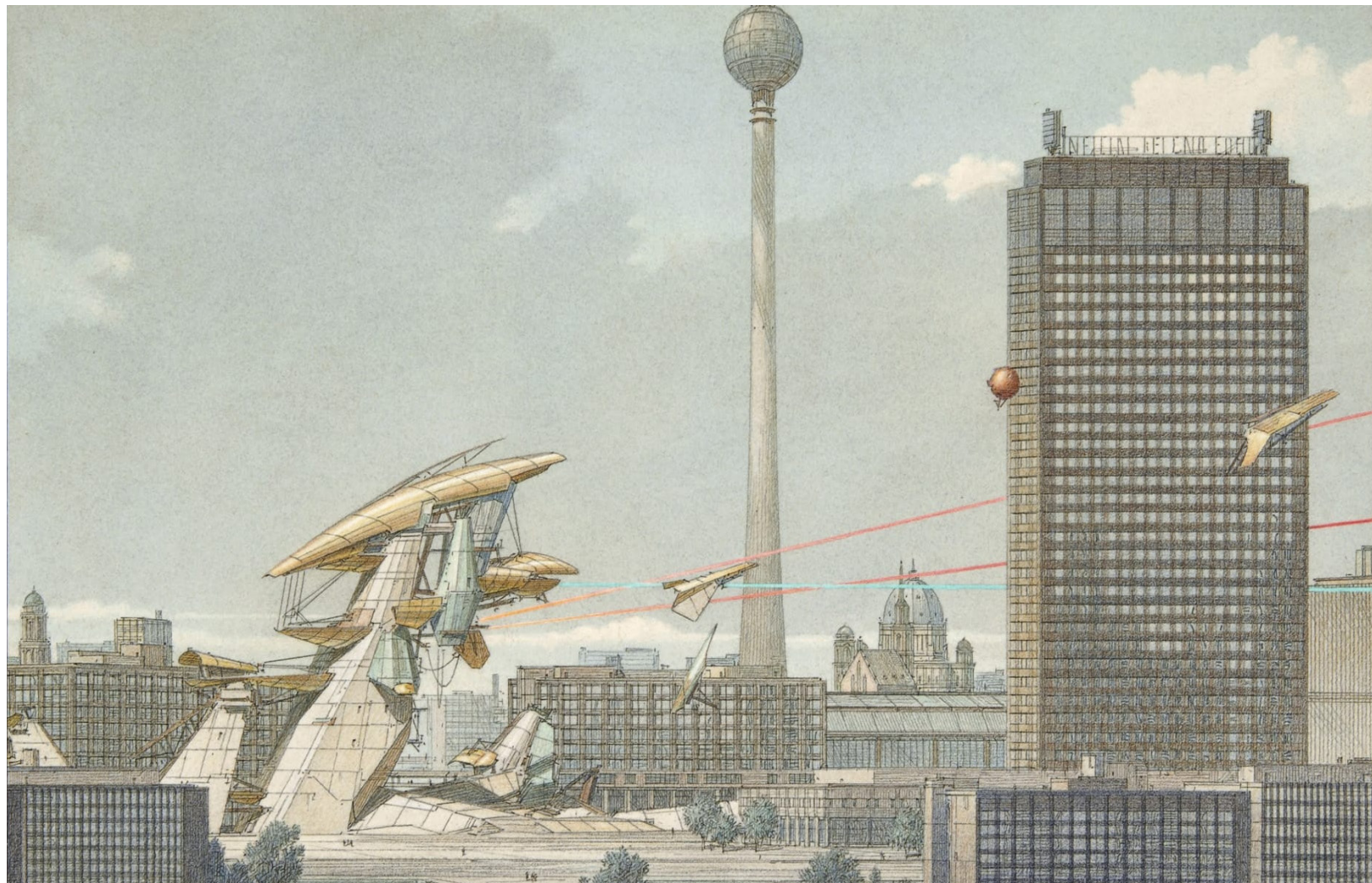


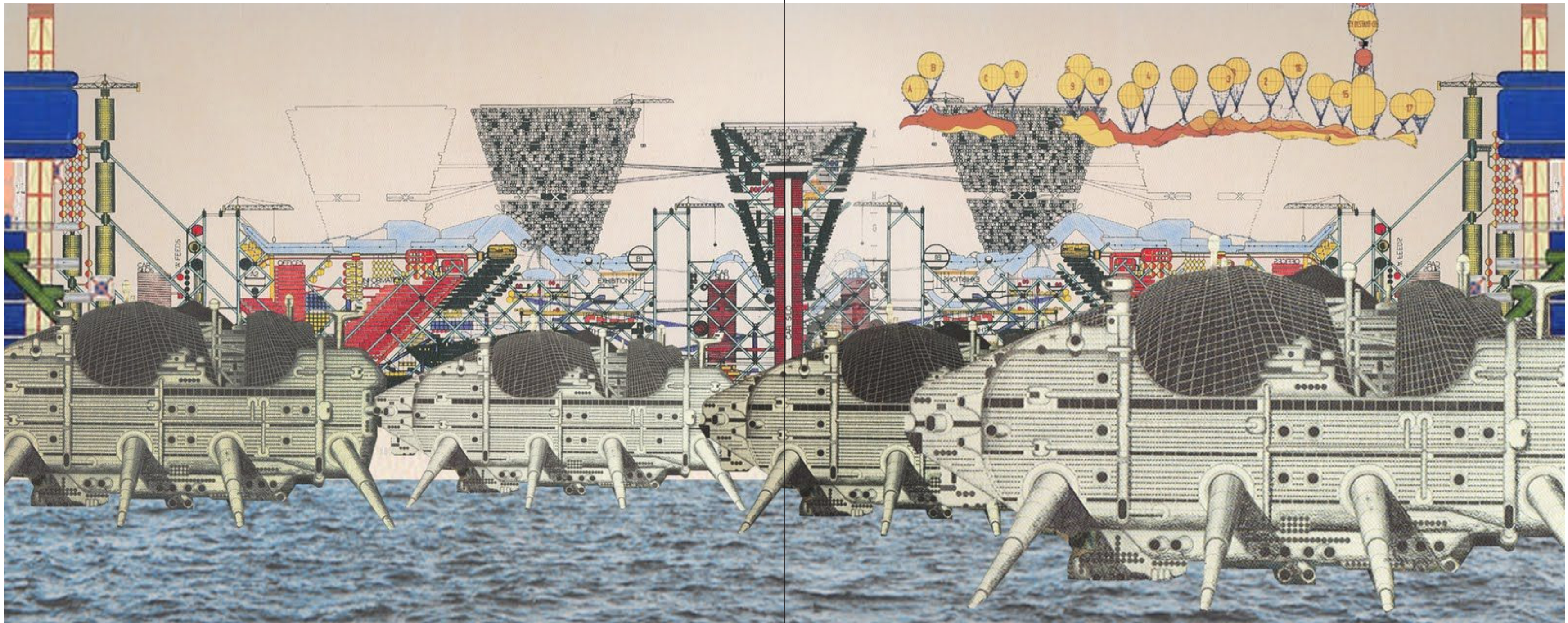


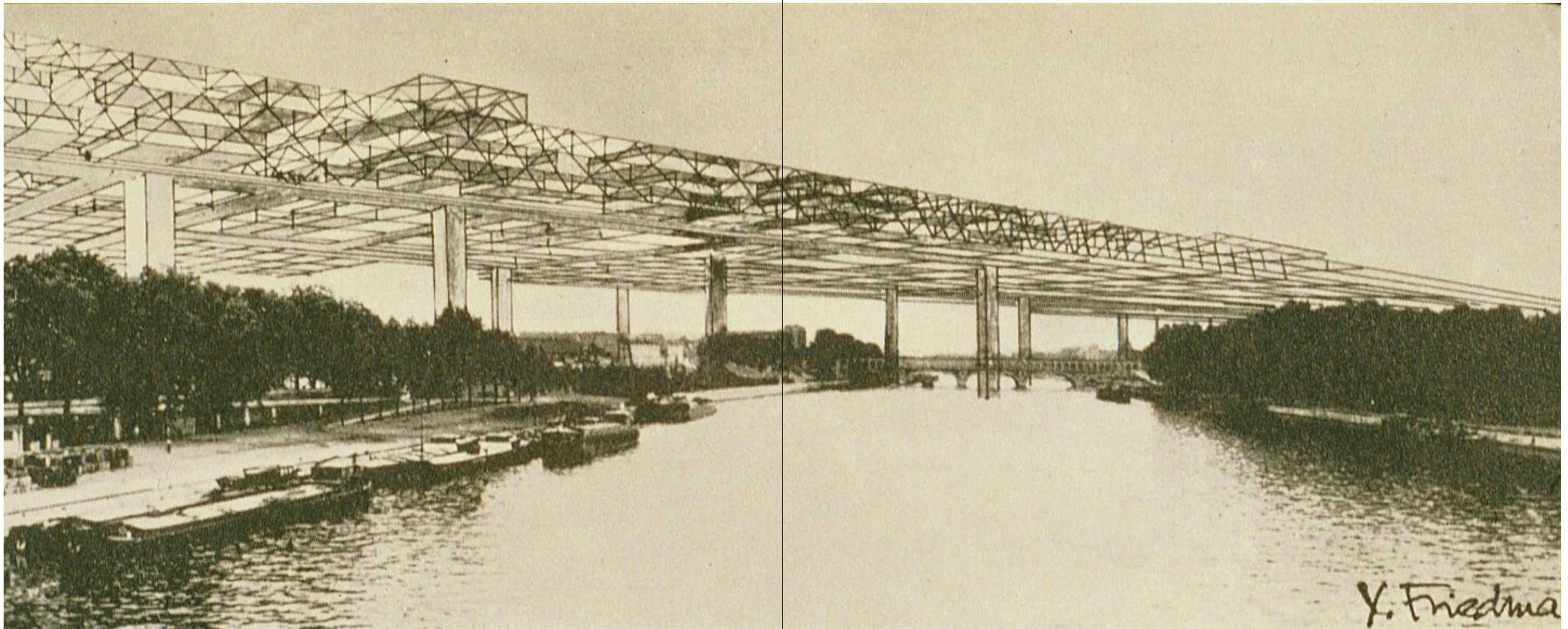


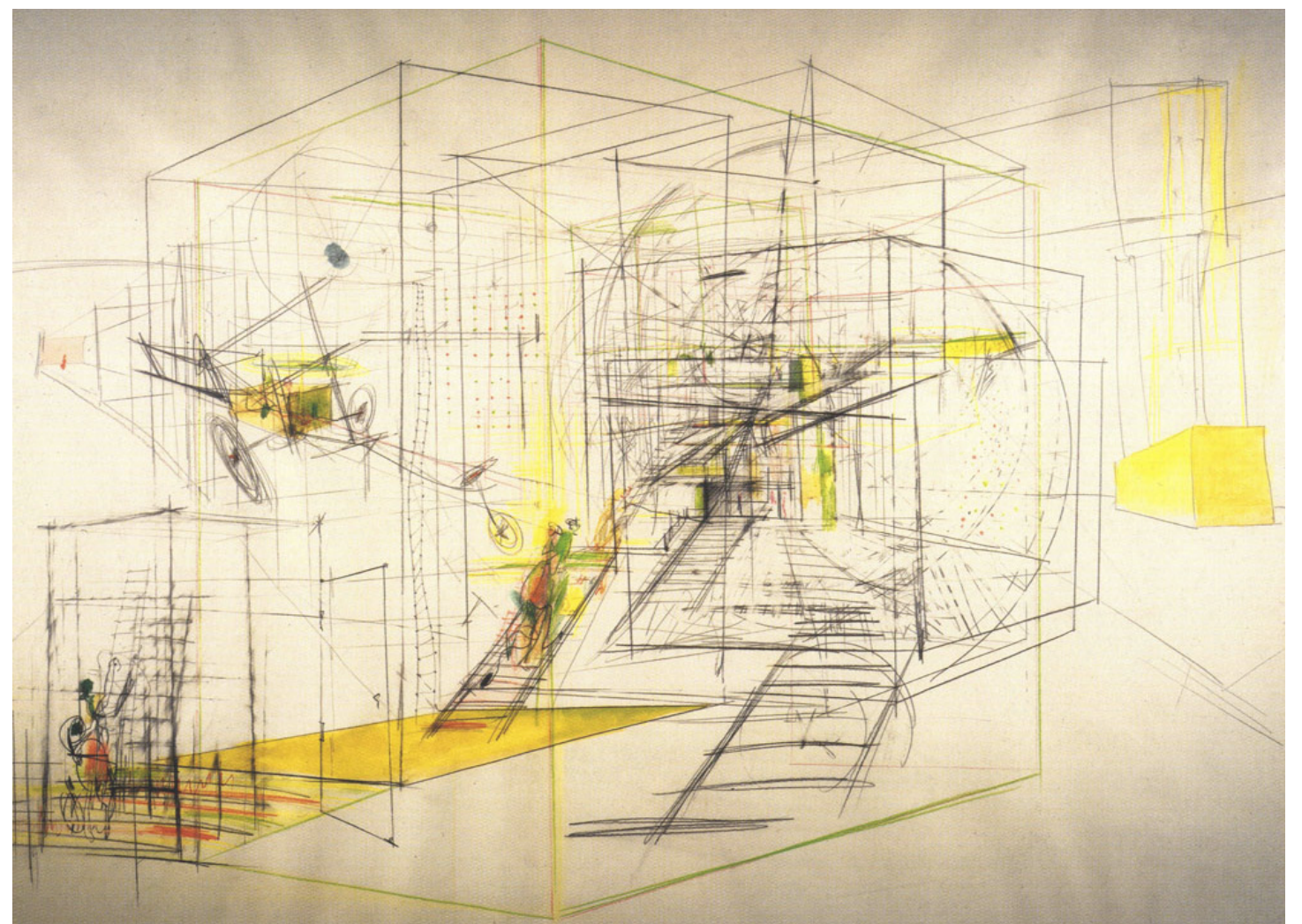
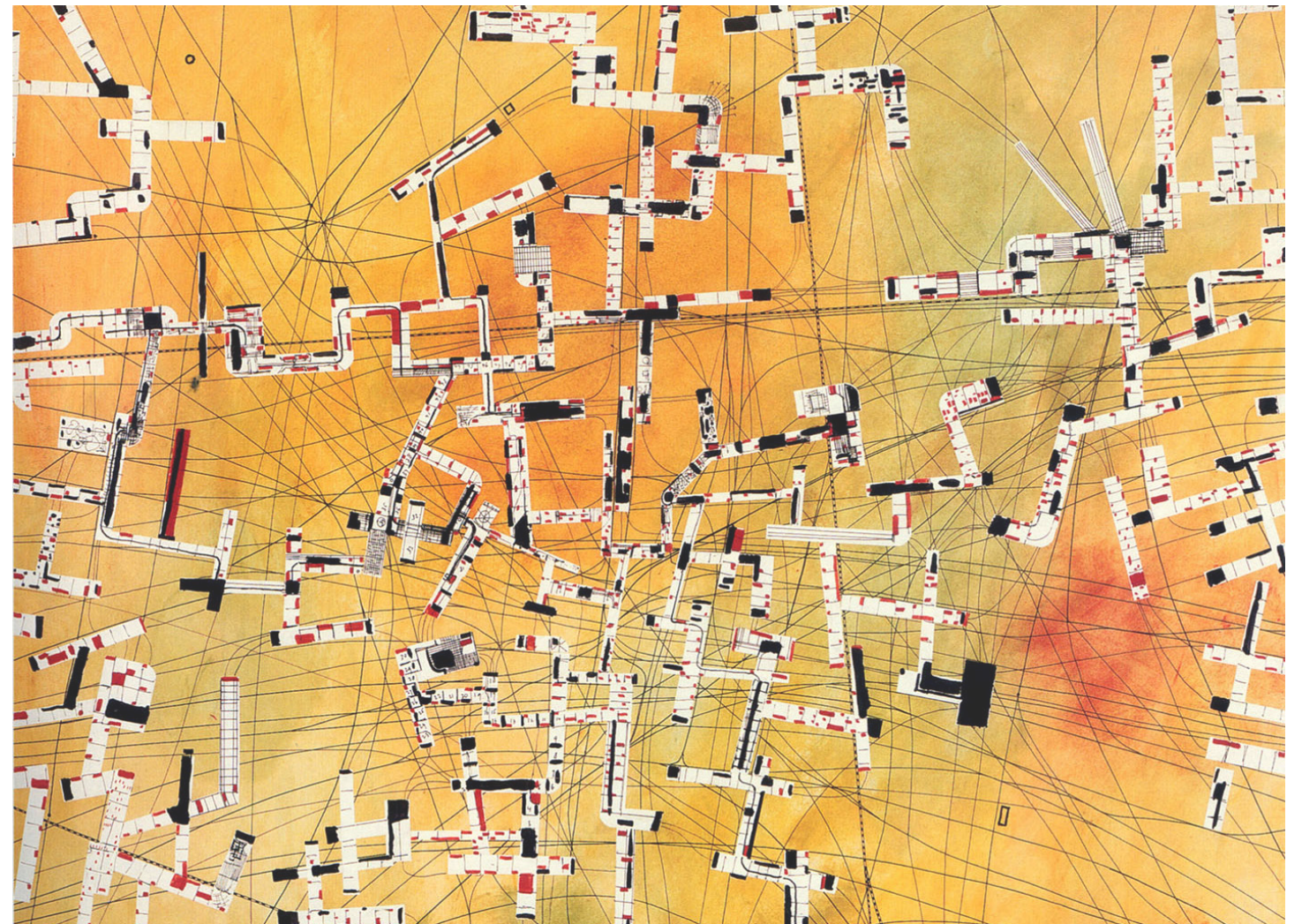
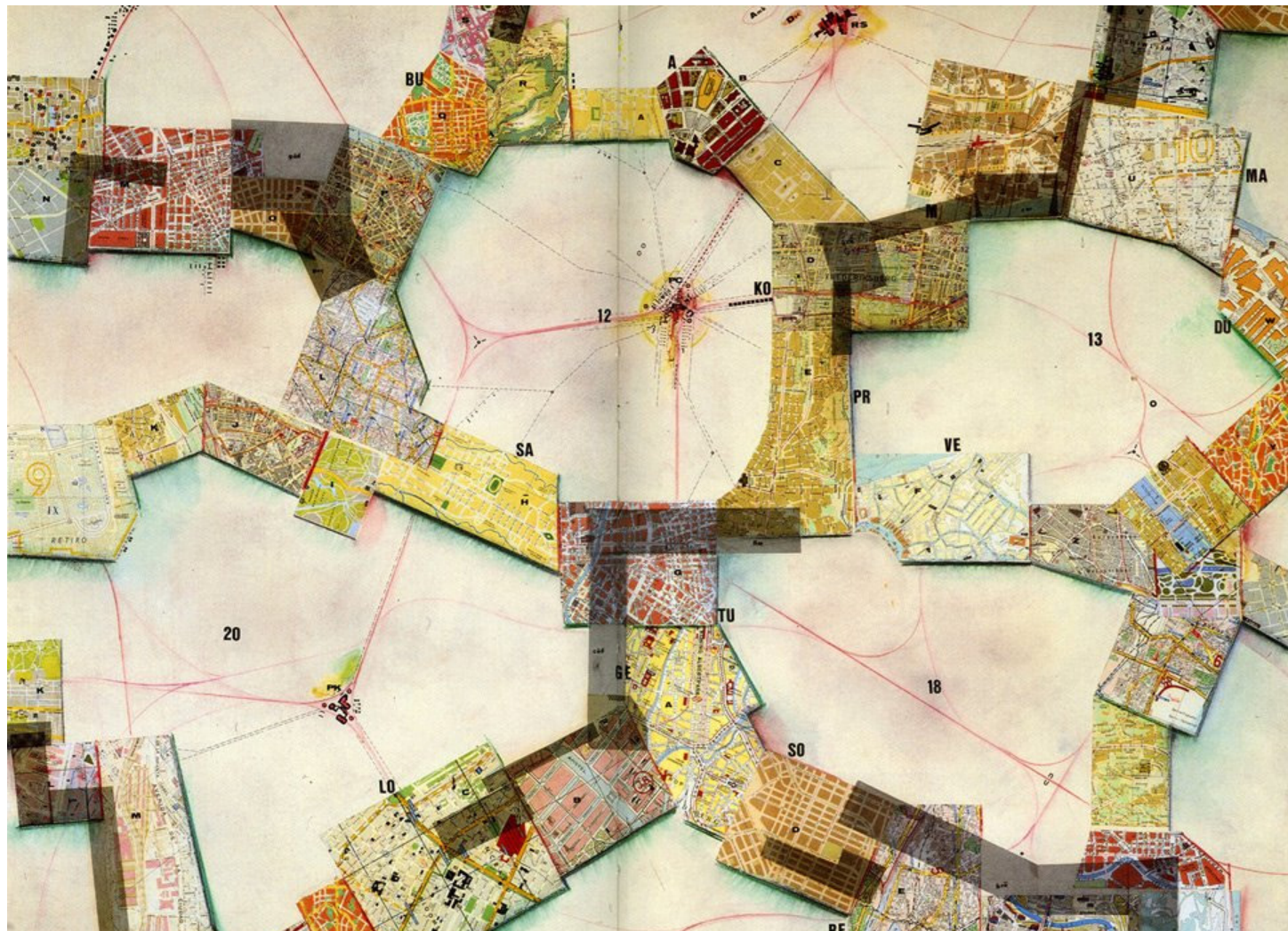


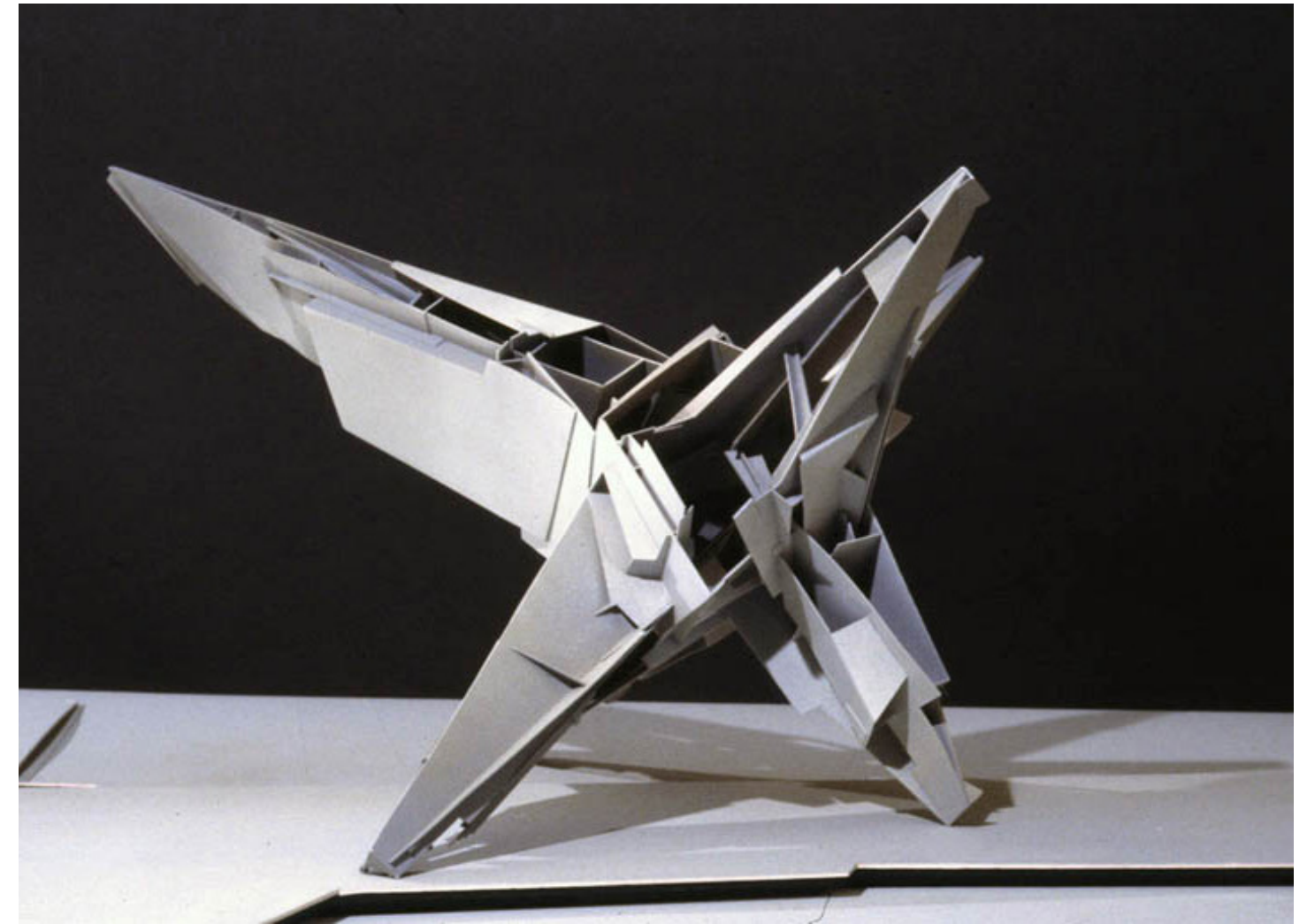
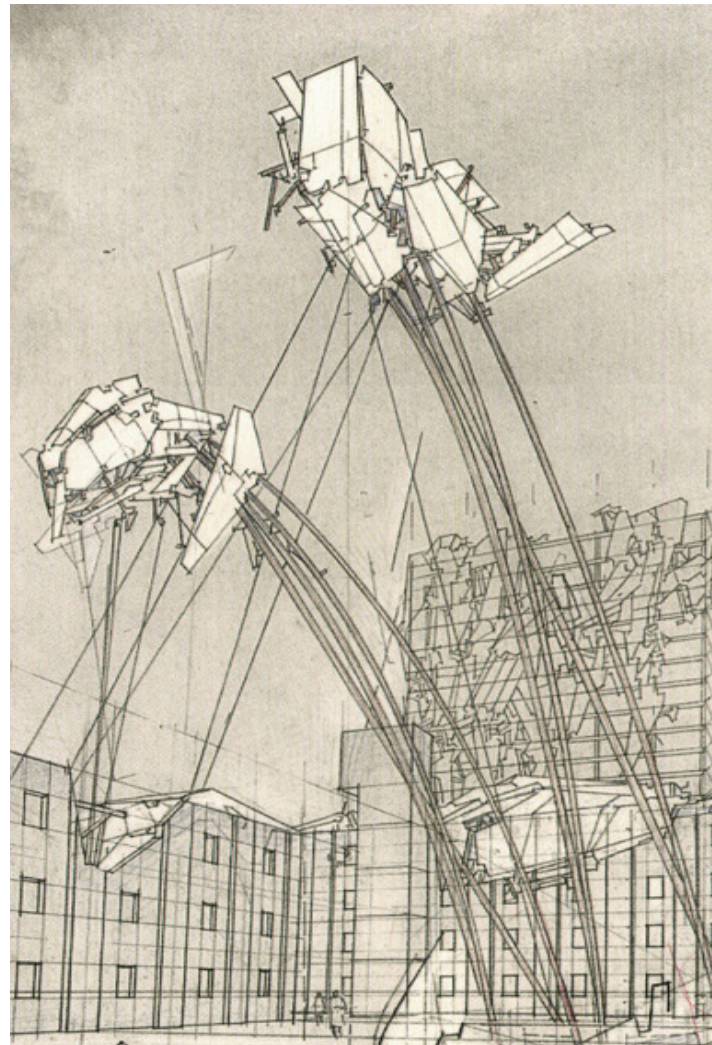
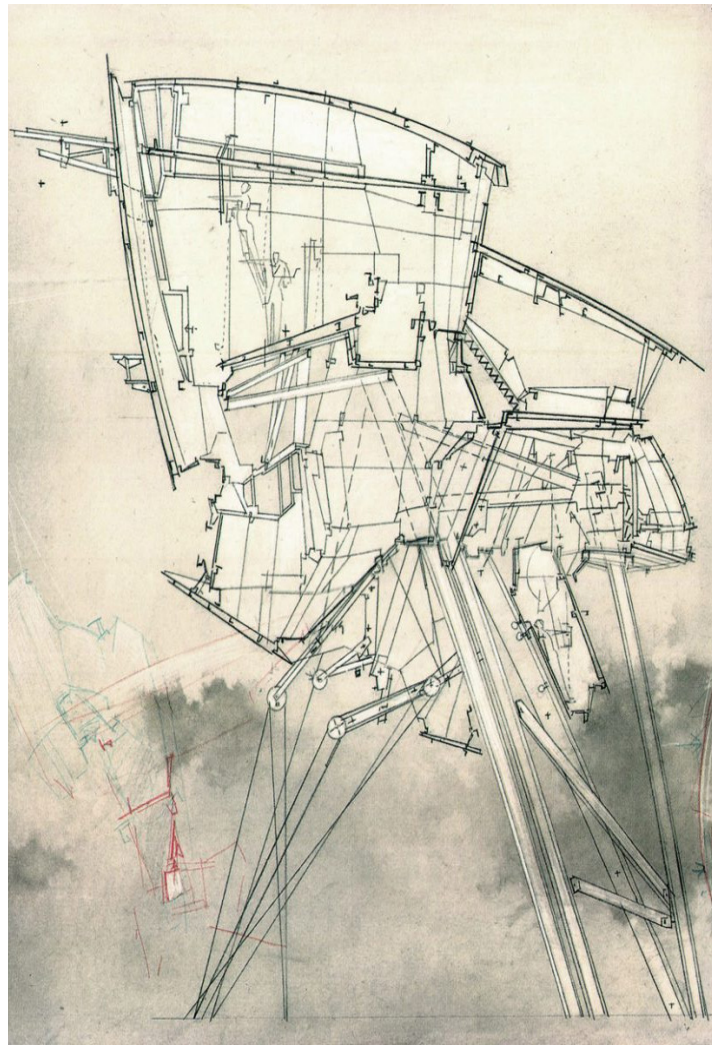


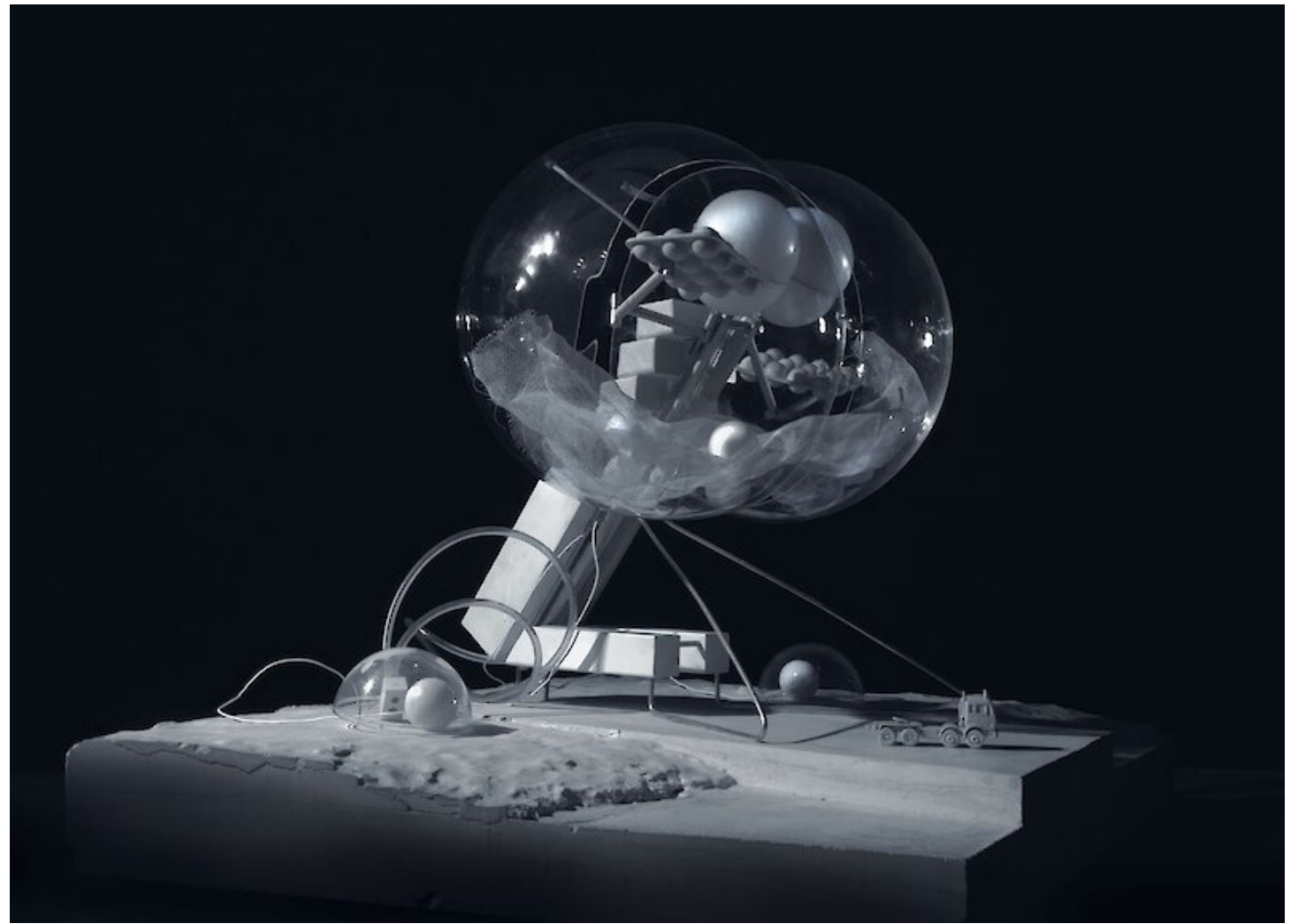
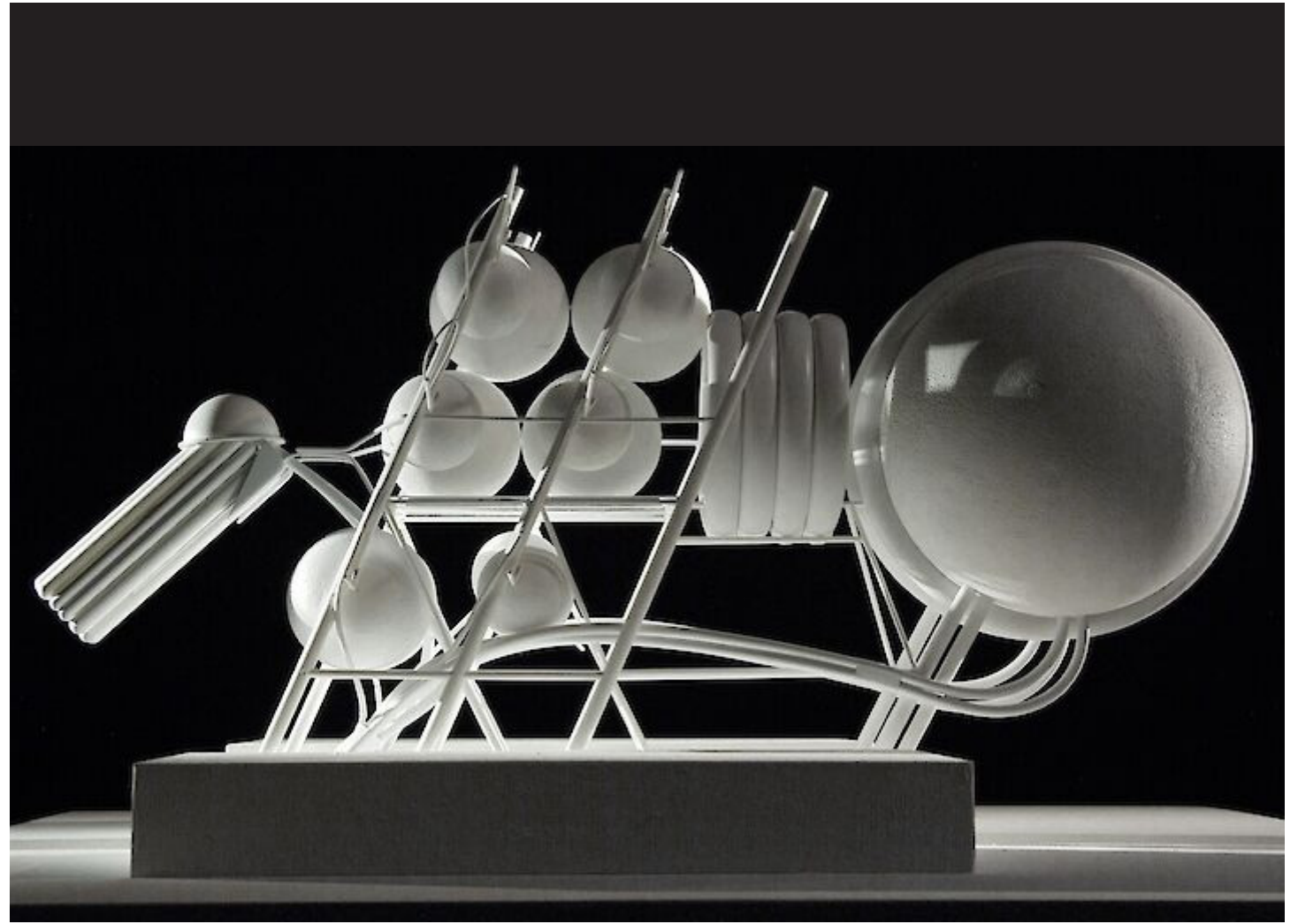




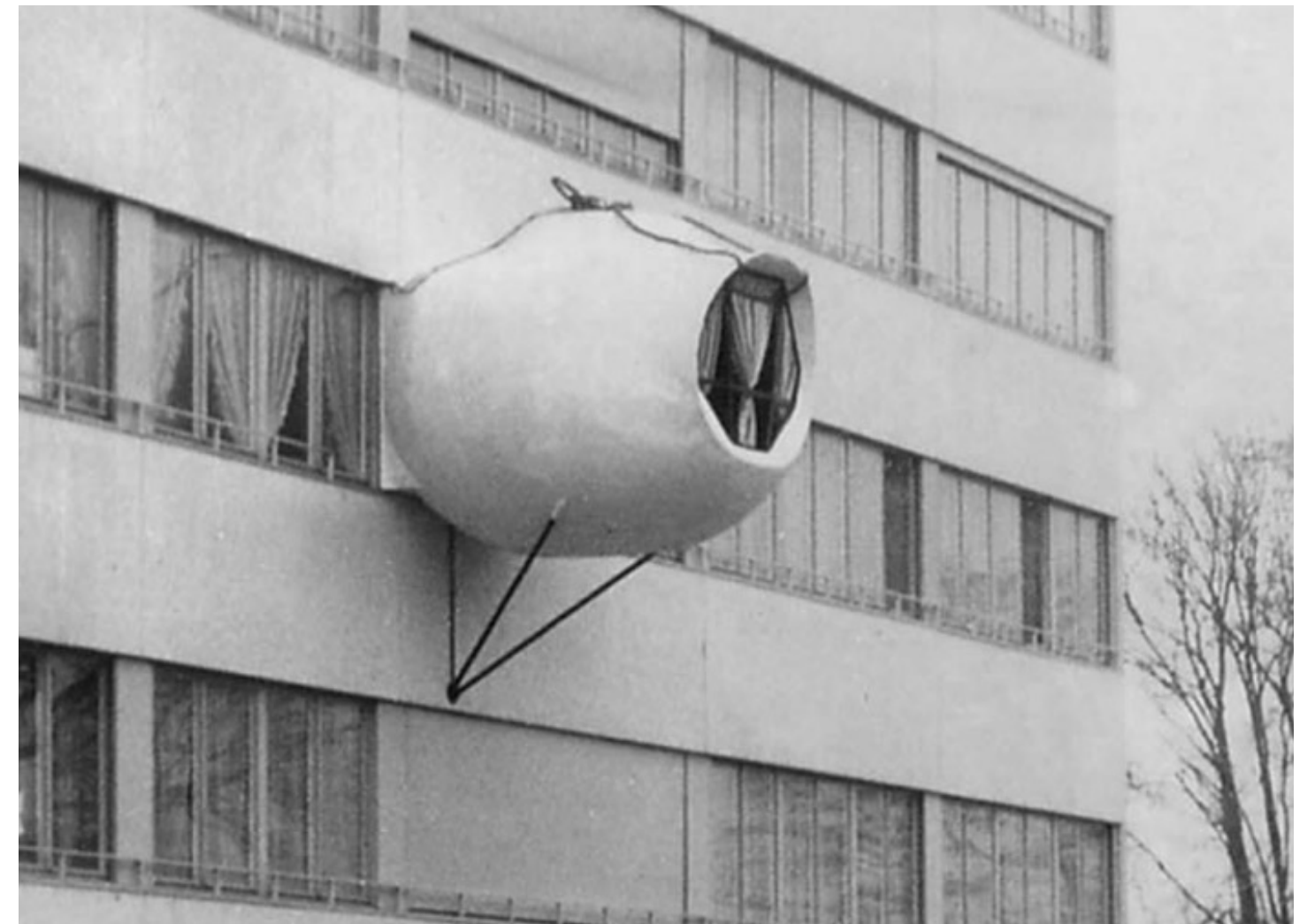
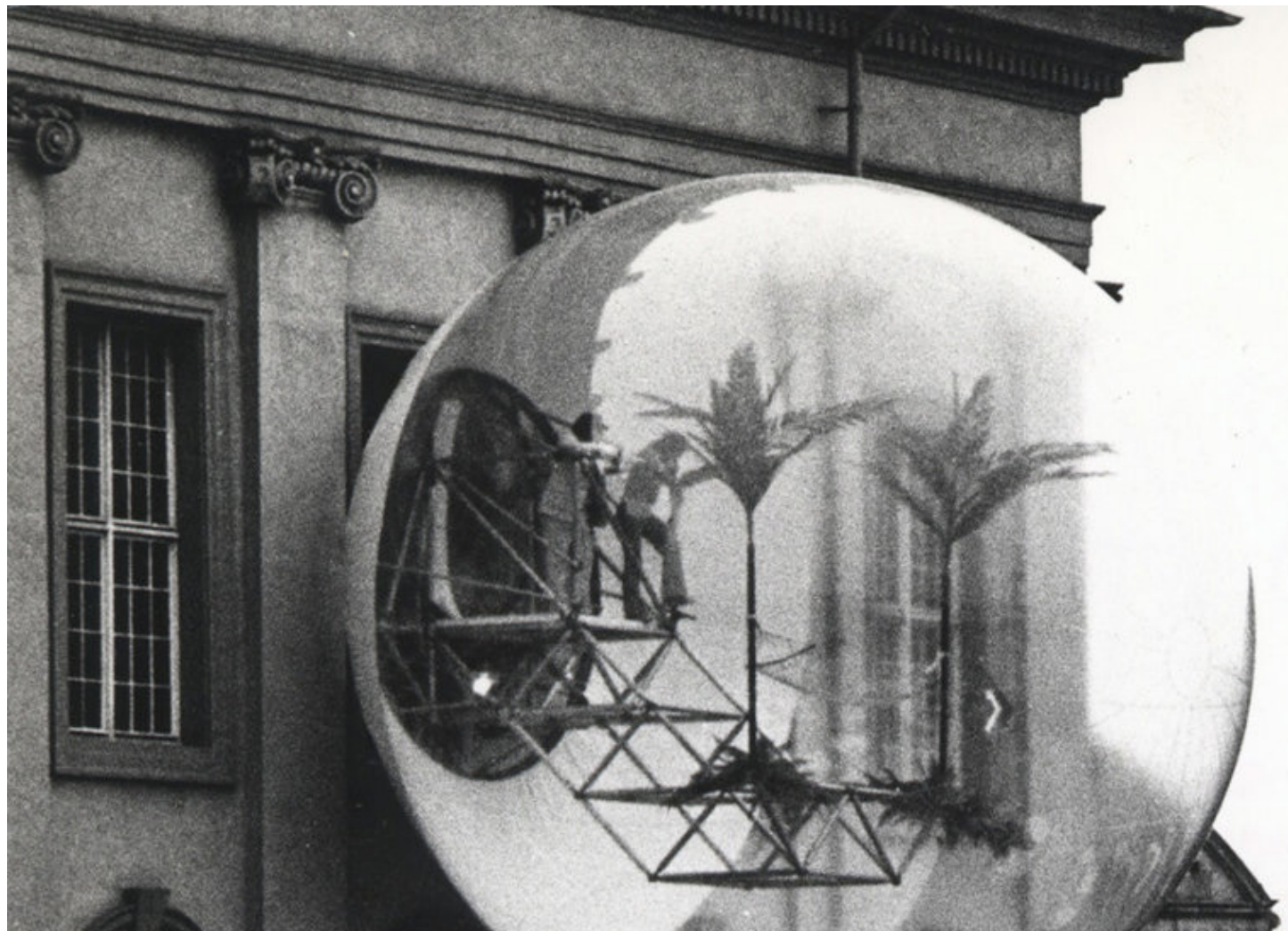
















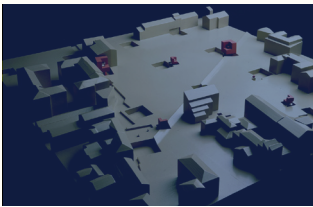
01-02



03



04-07



08-09



10-15



16-18



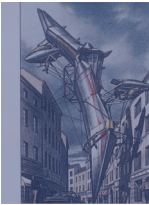
19-20



21



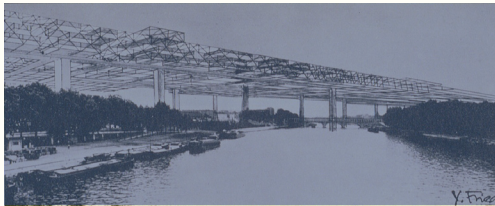
22



23-24



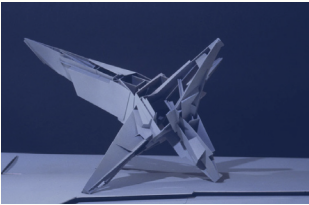
25



26



27-30



31-32



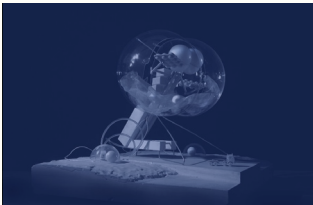
33-34



35



36



37



38



39



40



41



42

01-02

Peter Eisenman, House II, Hardwick, Vermont, 1969-1970

03

Peter Eisenman, House III, Lakeville, Connecticut, 1969-1971

04-07

John Hejduk, Wall House 2, Groningen, 1973-2001

08-09

Peter Eisenman, Cannaregio Town Square, Venezia, 1978

10-15

Curzio Malaparte e Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri, 1938-1942

16-18

Peter Eisenman, House VI, Cornwall, Connecticut, 1972-1975

19-20

Luigi Perugini, Casa Sperimentale, Fregene, 1968-1975

21

Lebbeus Woods, Underground Berlin, 1988

22

Lebbeus Woods, Aerial Paris, 1989

23-24

Lebbeus Woods, Zagreb Free Zone, 1991

25

Archigram, The Walking City, 1964

26

Yona Friedman, Spatial City, 1959-1959

27-30

Constant, New Babylon, 1956

31-32

Lebbeus Woods, High Houses, 1995

33-34

Lebbeus Woods, Horizon Houses, 2000

35

Coop Himmelb(l)au, Falkestrasse 6, Vienna, 1983-1988

36

Coop Himmelb(l)au, Villa Rosa, 1968

37

Coop Himmelb(l)au, The Cloud, 1968

38

Coop Himmelb(l)au, Restless Sphere, 1971

39

Hans Hollein, Mobiles Büro, 1969

40

Haus-Rucker-Co, Oase No. 7, 1972

41

Marcel Lachat, Bulle Pirate, Ginevra, 1970

42

John Hejduk, Security, Oslo, 1989

Introduzione	p. 42
Definizione del campo d'indagine	
Ipotesi, obiettivi e strumenti della ricerca	
Articolazione della ricerca	

Premessa #1	
Decostruzioni e dislocazioni. <i>Un itinerario derridiano e eisenmaniano</i>	p. 58
Decostruire la metafisica della presenza	
L'ultima fortezza della metafisica	
Dislocazioni dell'abitare	

Premessa #2	
Il soggetto e la casa. <i>Un itinerario deleuziano</i>	p. 67
Il soggetto. Lo Scapolo, l'Esausto	
La casa. Lo spazio <i>qualunque</i> , la <i>dequadratura</i>	
La figura, il contorno e la campitura	

La Tana e la Teca. <i>Un itinerario intimo (e funebre)</i>	p. 84
La Tana. Dall'utero alla piramide	
La Teca. Dallo studiolo alle <i>funeral houses</i>	
<i>Dispersione labirintica e dissoluzione aerea</i>	

La Tana. La casa e il suolo (<i>De-territorializzare</i>)	p. 104
Territorio, terreno, Terra	
<i>Disgiunzioni e deambulazioni</i>	
<i>Deterritorializzazioni</i>	

La Teca. La casa e lo sguardo. (<i>Dis-simulare</i>)	p. 146
Vetro, specchio, schermo	
<i>Simulazioni e sparizioni</i>	
<i>Dissimulazioni</i>	

Conclusioni	p. 182
-------------	--------

Bibliografia	p. 186
--------------	--------

Tesi di dottorato di Giuliano Ciao



Anche la casa più chiusa è aperta su un universo¹

Definizione del campo d'indagine

Le misure di isolamento legate alla globale diffusione del virus SARS-CoV-2, che hanno fatto sì che qualsiasi tipo di attività si concentrasse all'interno degli appartamenti, con la conseguente prospettiva di una vita più sedentaria e connessa, hanno mostrato con maggior evidenza le criticità che affliggono le nostre case. Non di rado la casa si è trasformata in una succursale della clinica o dell'ufficio amministrativo, e il suo spazio privato si è configurato sempre più come luogo pubblico di socialità virtuale. La questione dello spazio domestico, perciò, è tornata al centro del dibattito architettonico, e da questa nuova posizione di centralità ha richiamato l'attenzione di progettisti, ricercatori e teorici, che si sono impegnati a immaginare i nuovi possibili sviluppi dell'abitare.

Il percorso di ricerca attraverso cui questo studio si è sviluppato è iniziato nel corso del 2020, proprio in un periodo in cui, in piena crisi pandemica, le voci convergevano nel ritenere che la diffusione del coronavirus avrebbe causato delle trasformazioni irreversibili sullo spazio domestico. Ora che la ricerca volge al termine, a tre anni dal suo inizio, il panico del contagio sembra aver lasciato il posto a un graduale ritorno ad abitudini anteriori alla diffusione del virus, oppure a un altrettanto lenta accettazione di nuove modalità di vivere la casa, che, sperimentate nel corso del *lockdown*, si sono sovrapposte alle precedenti – basti citare, a riguardo, il fenomeno ormai diffuso dello *smart working*.

Il presente studio, malgrado abbia riconosciuto l'importanza di alcune delle numerosissime ricerche sviluppatesi in seno alla pandemia, ha scelto di mantenere una sostanziale distanza da quel filone di letteratura architettonica che ha ragionato, o continua a ragionare, sui possibili sviluppi di una casa post-Covid.

Eppure, la domanda intorno alla quale questo studio si sviluppava, era per certi versi analoga a quella formulata da una buona parte degli studiosi impegnati sul tema della pandemia, e riguardava le trasformazioni che, in prospettiva, avrebbero potuto interessare lo spazio domestico. La suddetta distanza, quindi, se non riguardava l'interrogazione fondamentale della ricerca, riguardava piuttosto un diverso approccio nei confronti di quella che potremmo chiamare *attualità*. Vogliamo intendere che, nella presente ricerca, non ci si è interrogati sul modo in cui dovranno comportarsi le agende politiche e le ricerche architettoniche del prossimo futuro al fine di risolvere i problemi contingenti che il tema dell'abitare – alle sue diverse scale e nei suoi differenti contesti – già ci pone come urgenti.

L'accentuarsi della crisi economica, il divario fra i valori del mercato immobiliare e l'andamento dei redditi, le modificazioni inerenti il mondo del lavoro, i flussi migratori e la necessità di realizzare comunità composte da persone provenienti da contesti culturali diversi, le trasformazioni demografiche che delineano nuove domande abitative, le profonde alterazioni che ha subito la famiglia tradizionale negli ultimi decenni, la sempre maggiore presenza di apparecchi tecnologici fra le mura domestiche. Quelli elencati sono solo alcuni dei fattori che da tempo animano i processi di trasformazione dello spazio abitativo, generando varie forme di criticità al suo interno e producendo dei cambiamenti riscontrabili anche nel breve o medio periodo. Nessuno di tali fattori riteniamo possa essere considerato un diretto prodotto della pandemia, ma che, al limite, essa abbia potuto accelerare alcuni di questi processi già in atto o rendere più evidenti alcune criticità. In ogni caso, è proprio

questo genere di problematiche contingenti – legate all'*attualità* dell'abitare e di natura principalmente socio-politica ed economica – che la ricerca, pur consapevole della loro importanza, sceglie di non affrontare direttamente, per rivolgere la sua attenzione altrove, verso dei contenuti che speriamo di chiarire nel proseguo di questa introduzione.

Un altro ordine di problemi, altrettanto urgenti, riguarda i cambiamenti – sia antropologici che ontologici – che stanno interessando l'uomo e la sua relazione con l'ambiente, temi che sempre di più sono al centro del dibattito sia delle scienze dure che delle scienze umane e sociali. Tali cambiamenti hanno forse una ricaduta meno immediata sulla casa, meno riscontrabile sulla breve durata, ma riteniamo che la loro incidenza, che si riferisce a una temporalità a più ampio raggio, sia capace di lasciare delle tracce più profonde e di provocare una trasformazione più radicale dello spazio domestico.

Questi mutamenti, in relazione a ciò che ci interessa in questa sede, conducono alla formulazione di domande di questo genere: le case in cui viviamo rispecchiano la condizione dell'uomo contemporaneo? O meglio: come saranno le abitazioni in un futuro in cui lo statuto dell'uomo e la sua relazione con le altre specie viventi si prospetta del tutto differente da quello che abbiamo ereditato dal nostro recente passato? Da più parti ormai si prospetta, o ci si auspica, la fine di quello che viene definito - secondo un'espressione di Paul J. Crutzen - *Antropocene*².

Il filosofo Emanuele Coccia ha dedicato alla casa delle riflessioni incentrate su una sua inedita *apertura*, sulla possibilità che essa diventi in futuro un luogo non di separazione ma di mescolanza. «Le nostre case – afferma Coccia – non ci proteggono. Possono ucciderci. Si può morire per eccesso di casa»³.

In *Rovesciare il monachesimo globale* Coccia parte dalla constatazione di come il pianeta sul quale viviamo sia, nella concezione comune, erroneamente assimilato ad una grande casa in cui Dio svolgerebbe il ruolo del padre, esercitando il suo potere sulla famiglia di cui è il creatore. Anche la città sarebbe un luogo chiuso che respinge all'esterno tutto ciò che gli è estraneo, rappresentazione di uno stesso ordine gerarchico, in cui ogni entità ha il suo spazio riservato e impenetrabile agli altri ed è soggetto a un potere verticale. «Se ci sarà una rivoluzione – afferma Coccia – sarà una rivoluzione domestica: sarà necessario liberarsi della definizione patriarcale, patrimoniale e architettonica delle nostre case e dimore per trasformarle in un qualcosa di diverso»⁴.

Secondo Coccia «la casa non è il luogo che si sottrae alla città. Una casa è l'unità minima dello spazio in cui alcune cose aprono lo spazio, lo rendono abitabile, ci rendono accessibile il mondo»⁵. Coccia osserva che la filosofia, nel corso della sua storia, si è occupata quasi esclusivamente della città, malgrado «è sempre e solo attraverso la mediazione di una casa che siamo in città»⁶. «Questa negligenza – sostiene ancora Coccia – è tutt'altro che innocente: per causa sua la casa è divenuta uno spazio in cui torti, oppressioni, ingiustizie e ineguaglianze sono state nascoste, dimenticate e riprodotte inconsapevolmente e meccanicamente per secoli. È nella casa e attraverso la casa, ad esempio, che l'ineguaglianza tra i generi è stata prodotta, affermata e giustificata. È nella casa e attraverso la casa, e nell'ordine di proprietà che essa fonda e incarna, che si è organizzata la società nella diseguaglianza economica. È attraverso la casa moderna [...] che si è costruita e rafforzata l'opposizione radicale tra l'umano e il non umano, tra la città e la foresta, tra il “civile” e il selvaggio»⁷. Coccia, quindi, propone una casa all'insegna dell'ibridazione, quella fra i soggetti, gli oggetti, gli spazi, le specie che la popolano: «Se la casa del passato è stata una macchina della distinzione, nel futuro dovrà diventare la disciplina collettiva della mescolanza»⁸.

3 E. Coccia (28.04.2020), *Rovesciare il monachesimo globale*, <https://www.che-fare.com/coccia-monachesimo-globale/>

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 6

7 *Ivi*, p. 7-8

8 *Ivi*, p. 127

1 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 180

2 Paul J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, A. Mondadori Editore, Milano, 2005

L'originalità del punto di vista di Coccia risiede nel fatto che, pur riconosciuti i limiti che contraddistinguono gli attuali spazi domestici – colpevoli di essere *macchine della distinzione*, e quindi di aver sempre perseguito una separazione fra gli esseri – non propone di ritornare alla città, di abbandonare le case, ma al contrario, di far scaturire la rivoluzione dell'interno delle case stesse: «La modernità filosofica ha puntato tutto sulla città: il futuro del globo però non potrà che essere domestico. Abbiamo bisogno di pensare la casa: viviamo nell'urgenza di fare di questo pianeta una vera e propria dimora, o meglio di fare della nostra abitazione un vero pianeta, uno spazio capace di accogliere tutte e tutti. Al progetto moderno di globalizzare la città si è sostituito quello di aprire i nostri appartamenti per farli coincidere con la terra»⁹.

Le parole di Coccia – all'interno del processo di mutazione generale che stiamo cercando di descrivere – ci permettono di fare riferimento a un altro tema che anima sempre di più il dibattito contemporaneo, quello della *crisi dell'identità*. I tradizionali ambiti del genere, della classe, della sessualità e della razza, risultano sempre più frammentati e indistinguibili, fluidi, investiti da un movimento che sfrangia i confini e rende instabili le categorie. Tale movimento investe non solo la sfera individuale, o il ruolo che l'individuo svolge all'interno della società, ma interessa la definizione stessa di cosa sia un uomo, cosa lo caratterizzi e lo determini in relazione a tutto il resto. Problema che ha condotto a una decisa rimessa in questione della sua presunta superiorità nei confronti delle altre specie viventi, e lo ha spostato dal centro che tradizionalmente occupava all'interno del suo universo.

Se i pensatori postumanisti considerano addirittura arbitrario il concetto stesso di natura umana, e ne auspicano il superamento mediante l'ibridazione del corpo biologico con protesi tecnologiche, altri pensatori, nel denunciare l'impatto devastante che l'uomo ha avuto sull'ambiente, continuano a guardare al mondo animale e vegetale al fine di proporre modelli di sviluppo compatibili con il futuro del pianeta, scenari in cui tutte le specie possano finalmente vivere in un'armoniosa mescolanza.

Anche questo articolato ordine di problemi – malgrado risulti più congeniale al taglio che abbiamo voluto conferire al presente studio e alla temporalità a cui esso si riferisce – non viene posto in primo piano all'interno della ricerca, ma funge da quadro epistemologico che, pur informandone i propositi, rimane piuttosto sullo sfondo, emanando il suo influsso a distanza.

Non è scopo della ricerca in questione, quindi, affrontare direttamente questo insieme eterogeneo e complesso di problematiche, le quali, però, pur non essendo, come detto, conseguenze dirette dell'emergenza pandemica, sono state da quest'ultima portate ad un grado significativo di evidenza, che ha mostrato inoltre quanto quei fattori siano intimamente connessi, agenti su spazialità e temporalità diverse ma necessariamente in comunicazione.

Quindi, se non riteniamo di considerare il coronavirus come un fantomatico spartiacque all'interno della storia plurisecolare dell'abitare, riconosciamo in ogni caso alla letteratura architettonica che esso a prodotto, il pregio di aver fornito un quadro di riferimento complessivo sull'abitare di estrema utilità, che ha fatto emergere quell'interrelazione fra fattori sociali, economici, politici, ambientali, climatici, ma anche fra cambiamenti di natura antropologica, ontologica e filosofica, di cui abbiamo discusso fino a questo punto.

Ora, ci interessa far emergere, dall'ampio spettro delle soluzioni specificatamente architettoniche che progettisti e ricercatori hanno formulato in risposta a questo articolato quadro di riferimento, tre questioni che, seppur indirettamente, hanno lasciato traccia nella presente ricerca.

In primo luogo, ci è sembrato di constatare – in linea con il già citato approccio anti-antropocentrico, e a dispetto della varietà dei punti di vista – che i contributi degli autori impegnati, in piena crisi pandemica, a delineare le caratteristiche della casa del *domani*, fossero accomunati dalla necessità di superare quei modelli di abitare ancora di stampo novecentista. Se frammentazione, fluidità, instabilità, ibridazione, mescolanza, sono alcune delle parole chiave che abbiamo impiegato per esporre i concetti che affollano le riflessioni filosofiche, e che sono da tempo centrali anche nelle sperimentazioni architettoniche, lo spazio domestico sembra modificarsi con maggior lentezza, addirittura resistere alla sua trasformazione,

restando ancorato all'archetipo lecorbusieriano della *macchina per abitare*.

Condividendo questa direzione generale, tesa alla formulazione di un differente paradigma domestico, anche lo studio in questione ha voluto comprendere in che modo poter attuare un superamento dei modelli ereditati dal *moderno*, i quali ancora guidano in modo significativo la progettazione delle case degli uomini, in un'epoca in cui è l'uomo stesso a subire una trasformazione della sua condizione ontologica, proprio in opposizione a una tradizione umanistica che trova nel *moderno* – come vedremo meglio all'interno della ricerca – una sua propaggine e non un momento di rottura della sua continuità plurisecolare.

Se indagare lo stato attuale dell'abitare significa, quindi, relazionarsi almeno in parte con un modello abitativo ancora legato ai principi normativi del Movimento Moderno, e se i contributi di studiosi e progettisti hanno condiviso la necessità del suo superamento, comprendere quale effetto può aver avuto la pandemia all'interno di questo processo è tutt'ora poco chiaro. Da un lato pare aver accentuato la crisi del suddetto paradigma, dall'altro è parso addirittura che potesse rinforzarne i principi.

Nel corso dell'emergenza pandemica la frequenza con cui lo spazio privato della casa è stato adibito ad ufficio, a scuola, a palestra, a ospedale, ha condotto spesso a una trasformazione anche massiccia degli spazi abitativi. Una risposta a questa mutata condizione di vita, figlia di quell'approccio alla casa ancora di stampo normativo, ha condotto spesso all'aggiornamento di una serie di precetti progettuali al fine di assecondare, ad esempio, la necessità di nuovi spazi per lo *smart working* o per la didattica a distanza. In tal caso, il modello di riferimento assunto dal *moderno*, più che entrare in crisi, si sarebbe semplicemente adattato a nuove abitudini e nuovi bisogni. Per non parlare delle proposte che volevano trasformare la casa in una clinica, all'interno di un processo di generale ospedalizzazione della vita che, di matrice ancora novecentista, aveva come obiettivo la salvaguardia della pura esistenza biologica dell'individuo.

Il *lockdown*, però, ci ha mostrato che una vita sempre più concentrata in casa possa condurre anche a una sempre maggiore digitalizzazione dell'abitare. Questo fenomeno potrebbe aver accelerato il passaggio dal paradigma di una casa ancora intesa come *macchina per abitare* a quello di una casa digitale, causando la progressiva smaterializzazione dello spazio abitativo: schermi e congegni sempre più individualizzati isolano l'individuo dal contesto domestico e lo proiettano in una dimensione virtuale, variegata ma indistinta. Assegnare un valore allo spazio tridimensionale dell'abitazione risulta problematico nel momento in cui l'uomo ne occupa uno totalmente astratto. Questa condizione, se da un lato può apparire, a ragione, altamente problematica, dall'altro potrebbe aver svolto il ruolo decisivo di accelerare una già avviata erosione della tradizionale gerarchia domestica, dei suoi standard, delle sue norme antropometriche, e magari condurre a nuove possibili configurazioni improntate a una maggiore flessibilità, a sequenze informali di spazi, a sempre più ambigue e labili separazioni - tra pubblico e privato, fra zona giorno e zona notte, e così via.

Quest'ultima considerazione ci conduce alla seconda questione che volevamo far emergere dal campionario di soluzioni architettoniche che progettisti e ricercatori hanno formulato durante la diffusione del virus, e che riguarda appunto l'idea di una casa improntata sui temi della flessibilità, della trasformabilità e di una più incerta definizione degli ambiti.

Non volendo in nessun modo sindacare l'importanza di una casa capace di adattarsi a varie configurazioni – le quali rendano possibile lo svolgimento di quella pluralità di attività che la pandemia ha concentrato a forza fra le mura domestiche – le suddette caratteristiche di flessibilità e trasformabilità, però, ci appaiono tutt'altro che nuove. Al contrario, esse, attraversando praticamente tutto il secolo scorso, sembrano figlie dirette di quella modernità che si vorrebbe sradicare, dislocare, dallo spazio domestico, interpretando l'alloggio ancora in quanto meccanismo, seppur composto di parti e pezzi mobili, riflesso di un corpo che viene inteso nella sua esistenza meramente biologica.

Nell'introduzione al volume *Abitare oltre la casa. Metamorfosi del domestico*, pubblicato «a due anni dallo scoppio della pande-

mia da Covid-19», Michela Bassanelli, nell'affrontare «il complesso tema dell'“abitare”, con uno sguardo specifico sulla casa e sulle sue modificazioni», riconosce che «l'ambito domestico [...] è stato uno dei campi che ha subito meno modificazioni e trasformazioni negli ultimi settant'anni della storia recente»¹⁰, a dispetto delle mutazioni radicali che hanno trasformato i nostri modelli di vita. «Durante il primo lockdown – afferma la Bassanelli – abbiamo dovuto comprimere tutte le attività, pubbliche e private, all'interno del nostro recinto. Abbiamo assistito alla nascita di situazioni conflittuali, dove alcune aree delle nostre abitazioni sono diventate “spazi contesi”»¹¹. L'interrogazione della Bassanelli riguarda appunto il modo in cui sia possibile, in relazione a queste trasformazioni, ripensare la casa. Una delle possibili risposte – che poi riguarda una delle quattro sezioni in cui il volume della Bassanelli è suddiviso – è legata al tema della coabitazione, che concerne «la condivisione di luoghi, persone, animali, piante»¹².

Se confrontiamo queste parole a quelle contenute in un volume edito nel 2009 dal titolo *Studi sulla casa urbana. Sperimentazioni e temi di progetto*, ci pare di notare come i termini in campo siano simili, avvalorando la tesi per cui il Covid abbia portato alla ribalta una serie di temi in realtà già da tempo presenti all'interno delle sperimentazioni sullo spazio domestico, e che abbia acuito una condizione di precarietà sociale già da tempo in atto.

«Le nostre vite – sostiene Sara Ferrazzoli – sono pervase da una sensazione di precarietà economica e lavorativa, personale e di identità, cui consegue una profonda difficoltà a fare progetti a lungo termine, a trovare fissa dimora e ad accedere alla casa di proprietà. I giovani in particolare stentano ad emanciparsi e rimangono a casa con i genitori fino ad oltre trent'anni, le coppie sono instabili e si fanno sempre meno figli. La famiglia è cambiata dunque, il nucleo familiare può assumere molteplici forme; non ha più senso fare riferimento all'unità familiare, potremmo parlare piuttosto di pluralità familiari in cui sussistono differenti forme di convivenza o di coabitazione. [...] Per questo, nell'ambito della ricerca sulla residenza, si è sviluppata la tendenza a studiare modelli abitativi funzionali basati sulla *variazione reversibile*, sia quotidiana che a lungo termine, considerando così il fattore tempo come uno degli elementi compositivi del progetto. L'alloggio contemporaneo deve essere un *alloggio dinamico*, capace di modificarsi per adattarsi alle diverse esigenze»¹³.

Sara Ferrazzoli, nel proseguo della sua trattazione, sostiene come quella che lei definisce *reversibilità quotidiana* sia stata formalizzata «dall'inizio del secolo scorso fino agli anni Sessanta, prediligendo meccanismi mobili in grado di dotare lo spazio di una propria capacità di trasformazione»¹⁴. La Ferrazzoli, però, sostiene che un modo per raggiungere una migliore idea di flessibilità, più adeguata alle esigenze contemporanee, sia perseguibile, piuttosto che tramite i suddetti meccanismi mobili, mediante «il concetto di ambiguità d'uso degli ambienti. [...] L'alloggio potrebbe essere pensato come un concatenarsi di ambienti cui non è assegnato un uso specifico. Fissati in posizioni strategiche i cosiddetti nuclei umidi, cucina e bagno, lo spazio rimanente risulterebbe suddiviso secondo questo schema in ambiente di dimensioni più o meno equivalenti, che possono essere interpretati dagli utenti in diverse maniere in relazione alle loro specifiche esigenze»¹⁵.

Questo genere di soluzione, però, che l'autrice espone tramite il supporto di una serie di progetti contemporanei, ci rimanda a sua volta a ciò che Iñaki Ábalos afferma in merito a quella che lui definisce *Casa del pragmatismo*, che trova il suo diretto riferimento nelle *Case Study Houses* – cioè quelle case sperimentali a basso costo, progettate nel secondo dopoguerra perlopiù a Los Angeles, attraverso cui architetti come Richard Neutra, Craig Ellwood, o Charles e Ray Eames, effettuarono una rielaborazione, all'insegna della

praticità e della leggerezza, dei dettami del Movimento Moderno di base europea.

Caratteristica fondamentale di queste case, oltre all'involucro vetrato, è proprio la loro articolazione «attorno ad un nocciolo tecnico centrale che altera gli schemi della casa vittoriana borghese»¹⁶. Reyner Banham afferma che intorno a questo nocciolo tecnico «la pianta della casa non è più il risultato di un assemblaggio di stanze, ma uno spazio libero, non vincolato dalla distribuzione»¹⁷.

Torniamo ancora ad alcuni passaggi della Ferrazzoli: «Oggi [...] ogni componente del nucleo familiare, in generale, possiede uno spazio personale individuale, uno spazio dove guardare la tv, ascoltare la musica, navigare in internet, ricevere visite, studiare o lavorare, consumare un pasto saltuariamente oltre che dormire e vestirsi. Ogni stanza dovrebbe avere perciò le dimensioni per poter accogliere, anche in momenti diversi, tutte queste attività [...]. Molte delle funzioni che un tempo si svolgevano nel salone, come guardare la tv, ricevere degli amici o giocare con il computer, si sono trasferite nelle stanze da letto. [...] Uno *spazio esterno privato*, terrazza, balcone o patio, rappresenta un'estensione dell'alloggio molto importante per aumentare la qualità dell'abitare»¹⁸.

Tali parole, che potrebbero essere state scritte nel corso del *lockdown*, sono state formulate invece dieci anni prima in merito a una condizione dell'abitare che, a quanto pare, precede decisamente l'esplosione della pandemia, e che testimonia la ricorrenza, nel corso del Novecento, di una serie di motivi, che in modo contraddittorio, sembrano voler erodere alcuni principi del *moderno* malgrado ne siano una diretta filiazione.

Il riferimento a terrazzi, balconi e patii, rende possibile il collegamento con la terza questione che volevamo far emergere, e che riguarda appunto il tema generale degli *spazi di soglia*, altro leit-motiv della letteratura architettonica legata alla pandemia. Infatti, le misure di isolamento emanate al fine di arginare il contagio, e la conseguente concentrazione domestica di tutte le attività quotidiane, hanno puntato l'attenzione su quei luoghi che, all'interno degli organismi domestici, permettono di fruire anche di porzioni di spazio all'aria aperta, innescando inediti fenomeni di osmosi fra ambito pubblico e ambito privato, fra l'interno e l'esterno, e fra l'alloggio, l'isolato, la città, il paesaggio. Tutte caratteristiche che fungevano da contrappeso rispetto allo scenario di una vita massimamente isolata all'interno delle abitazioni.

Anche questo tema – in modo analogo a quello della flessibilità dell'alloggio – in realtà prescinde le circostanze legate al coronavirus, attraversando buona parte delle speculazioni teoriche dalla seconda metà del secolo scorso fino ai giorni nostri. In particolare negli ultimi due decenni, in relazione soprattutto all'edilizia residenziale, gli spazi di soglia, di margine, le zone intermedie, e tutti quei luoghi tradizionalmente considerati *accessori* (come le aree di distribuzione o di passaggio) hanno assunto una nuova centralità all'interno dei progetti, trasformandosi in luoghi di connessione, di interrelazione fra i diversi soggetti di una comunità, di reciproca influenza fra gli individui, di compenetrazione fra pratiche differenti, di apertura nei confronti di azioni inattese. «Alla definizione del limite dell'abitazione intervengono dunque spazi intermedi, luoghi con una duplice funzione, appropriazioni temporanee, limiti modificabili e frontiere neutrali»¹⁹.

Questo fenomeno ha comportato che l'alloggio in quanto tale, in un gran numero di casi, ha smesso di essere al centro delle sperimentazioni architettoniche, e l'obiettivo si è focalizzato sulla «costruzione di luoghi capaci di accogliere quel complesso sistema di azioni che caratterizza l'abitare e che non può essere ricondotto dentro i confini delle mura domestiche»²⁰. In questo modo «diventa spazio domestico anche l'esterno, “l'intorno”: una loggia, una terrazza, un giardino condominiale, un bar sotto casa, il tragitto che separa l'uscio dalla fermata dell'autobus o dalla porta del garage. Tutto diventa spazio dell'abitare»²¹.

Lo spazio *in-between*, ci ricorda Gianpaola Spirito – che ha de-

10 M. Bassanelli, *Abitare oltre la casa. Metamorfosi del domestico*, Derive-Approdi, Roma 2002, p. 5

11 *Ivi*, p. 6

12 *Ibidem*

13 S. Ferrazzoli, *Nuovi modi di abitare. Lo spazio dell'alloggio*, in «Studi sulla casa urbana. Sperimentazioni e temi di progetto», Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 63-64

14 *Ivi*, p. 65

15 *Ibidem*

16 I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p. 197

17 R. Banham, *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1978, p. 96

18 S. Ferrazzoli, *Nuovi modi di abitare. Lo spazio dell'alloggio*, in «Studi sulla casa urbana. Sperimentazioni e temi di progetto», Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 65-67

19 E. Pani, *Lo spazio limite*, in «Ricerche di Architettura. Nuove Prospettive per l'architettura nella Sardegna del XXI secolo», Gangemi Editore, Roma 2011

20 C. Magni, L. Scavuzzo, *L'Housing sociale e la cultura del progetto architettonico contemporaneo*, «l&C», 2 (2013)

21 *Ibidem*

dicato nel 2015 al tema un intero volume²², rintracciandone origini e declinazioni – è un concetto che nasce negli anni Cinquanta grazie all'intuizione di Aldo van Eyck e di altri architetti appartenenti al Team X, mentre nel corso della postmodernità è stato impiegato anche in modo più corrosivo, in relazione a spazialità complesse, soprattutto grazie all'opera di architetti d'avanguardia come Eisenman e Tschumi. In merito all'opera di quest'ultimo, Paola Gregory afferma che «i temi della disgiunzione e dell'in-between, quali spazi di un'eterogenea densità, spazi dell'interstizio e dell'intervallo che si oppongono alla rigida polarità delle opposizioni, diventano [...] modalità complementari per sondare quei territori di limite, di soglia, di faglia, dove s'inserisce una mancanza, un'assenza, una tensione irrisolta, ovvero un'apertura fra le differenze, una “deriva”, una dislocazione»²³.

Milena Farina, in un saggio dedicato ai *sistemi di soglia*, sottolinea come l'attenzione rivolta agli spazi di mediazione fra l'ambito pubblico e quello privato, comporta «un fenomeno di dilatazione spaziale dell'abitare»²⁴, attraverso cui «i valori dell'abitare sono necessariamente messi in discussione e ridefiniti all'interno di una rete di relazioni che interessa un contesto spaziale dilatato alla scala metropolitana e potenzialmente esteso al mondo intero»²⁵. Quindi, questo lavorare su soglie e interstizi, tende a definire una continuità abitativa in cui si smarriscono le distinzioni fra interno ed esterno e fra pubblico e privato a vantaggio di una fluidità priva di separazioni, cesure, confini.

Anche in questo caso possiamo sostenere che, al netto delle interpretazioni più sperimentali, anche questo tema – che abbiamo genericamente definito degli *spazi di soglia* – oltre ovviamente a non essere sorto con la pandemia, non sia nemmeno del tutto estraneo ai programmi del *moderno*.

Per Andrea Branzi «la storia dell'architettura del Ventesimo secolo sembra iniziare con l'idea della “metropoli meccanica”, della città come grande organismo che produce un unico movimento, un'unica prestazione nella città-fabbrica», a cui segue «la “metropoli generica” con la grande dispersione della produzione seriale e un tipo di società senza qualità», e dopo ancora la «“metropoli ibrida”, che riscopre dentro questo orizzonte grigio, monologico, il formarsi di ghetti, di enclave, di memorie anche di culture diverse»²⁶. Infine, Branzi parla di una nuova metropoli, che chiama *relazionale*, caratterizzata dal tentativo di generare «un organismo attraversabile, di assecondare dei flussi, dei processi di fluidificazione dello spazio. [...] Un'architettura attraversata da flussi di relazioni, dalle reti della informazione, dai servizi legati a un'economia pulviscolare, molto poco localizzata e diffusa su tutto il territorio urbano»²⁷. Branzi, ricorrendo a una metafora, immagina proprio «una strada interna corrispondente all'idea di una attraversabilità complessiva del territorio urbano»²⁸.

Ma l'obiettivo di raggiungere una totale continuità del territorio non era un'aspirazione già del modernismo eroico di Le Corbusier e Mies van der Rohe? Ovviamente esistono enormi differenze fra la *metropoli meccanica* e la *metropoli relazionale* di cui parla Branzi, ma è così peregrino asserire che la seconda sia in qualche modo conseguenza, fra le altre cose, della prima? È possibile sostenere che questa città senza soglie, percorribile mediante una strada infinita che la attraversa in ogni luogo, sia una lontana parente di quella città che Le Corbusier immaginava sollevata dal suolo e attraversata da un'infinità di flussi e di movimenti? Walter Benjamin, attento osservatore delle trasformazioni della metropoli contemporanea, trascrisse nei suoi *Passagen-Werk* una frase di Giedion, che asseriva: «Le case di Le Corbusier non sono definite né dallo spazio, né dalle forme: l'aria le attraversa da parte a parte! L'aria diviene un fattore costitutivo!»²⁹.

Ci pare a questo punto di poter sostenere che, il principio legato al potenziamento degli *spazi di soglia* – sia se considerato alla scala architettonica in quanto implementazione delle relazioni

fra interno ed esterno (pensiamo a tal proposito, limitandoci a un solo caso emblematico, al *razionalismo mediterraneo* di Bernard Rudofsky e Gio Ponti), sia se considerato alla scala urbana come perseguimento di una spazialità ininterrottamente percorribile e priva di interruzioni – faccia in qualche modo parte di quella categoria che chiamiamo *moderno*, soprattutto se consideriamo quest'ultima in tutta la sua estensione e in tutte le sue propaggini, fra cui saremo tentati di inserire anche la stessa *architettura postmoderna*. Quest'ultima, infatti, rappresenta senza dubbio una reazione nei confronti del funzionalismo più ortodosso, senza costituire però un superamento radicale dei suoi presupposti di base, e che costituiscono a nostro avviso un po' il terreno comune alla gran parte dei fenomeni architettonici che lo scorso secolo ha prodotto, pur considerando le apparenti divergenze in termini stilistici.

Volendo ricapitolare quanto esposto fin qui, possiamo dire di aver discusso rapidamente tre questioni, fatte emergere dal ricco bacino di tematiche legate a quella letteratura architettonica che, sorta nel pieno dell'emergenza pandemica, si è interrogata sul futuro dell'abitare. Tali questioni riguardavano: il superamento di quel paradigma ancora legato al principio della *macchina per abitare*; la progettazione dello spazio interno basata sulla trasformabilità e sulla flessibilità degli ambienti; l'implementazione degli *spazi di soglia* in risposta all'eccessiva introiezione dello spazio domestico. Abbiamo inoltre considerato queste ultime due questioni come intrinsecamente legate a quel paradigma che, in senso allargato, definiamo *moderno*. Tale aspetto vuol significare che, lavorare sulla trasformabilità e la flessibilità degli ambienti, e sull'implementazione degli *spazi di soglia*, significa essenzialmente operare all'interno di quello stesso paradigma che si vorrebbe superare.

Risulta necessario precisare, però, che non si ritiene assolutamente errato o anacronistico continuare a sperimentare su flessibilità e *spazi di soglia*, e nemmeno che tali sperimentazioni non possano condurre a un deciso miglioramento dello spazio domestico, capace magari di allontanarsi sensibilmente dalle rigidità distributive e normative che resistono all'interno della progettazione domestica, soprattutto quella su larga scala. Si ritiene, quindi, più che necessario che tali sperimentazioni non vengano interrotte, con la certezza che una progettazione più responsabile, fondata sui criteri in questione, possa condurre a soluzioni capaci di migliorare la fruizione di quegli spazi che, durante l'isolamento forzato causato dal Covid, hanno risucchiato al loro interno tutte le nostre attività vitali. Infine, precisiamo che nessun progettista o ricercatore ha asserito che la risoluzione dei problemi emersi nel corso della pandemia, o che il più generale superamento del paradigma *moderno*, possano essere risolti soltanto aumentando la flessibilità degli spazi e implementando la presenza di balconi e terrazze.

Ci siamo concentrati su questi argomenti, quindi, solo in funzione di alcuni aspetti che volevamo far emergere in merito alla ricerca che stiamo qui introducendo. Poiché, proprio in funzione degli obiettivi di questo studio, si è scelto di non approfondire né il principio di una casa trasformabile e flessibile – capace di modificare le sue configurazioni nel corso della giornata o di accogliere una pluralità di funzioni in virtù dell'ambiguità d'uso dei suoi ambienti – e né quello di una casa che, in virtù dei suoi *spazi di soglia*, sia caratterizzata da una forte relazione con il contesto o con il paesaggio, o che metta in questione i suoi confini a vantaggio di un'indeterminazione fra interno ed esterno, fra pubblico e privato.

Allo stesso tempo, tali fattori, pur non essendo stati considerati all'interno di questa ricerca come caratteristiche imprescindibili di un'ipotetica casa futura, non costituiscono nemmeno degli elementi che *necessariamente* devono essere assenti da tale entità architettonica. Si tratta, semplicemente, di fattori che non hanno costituito, in questa sede, motivo di specifiche riflessioni. È pur vero, talvolta, che abbiamo altresì difeso il principio di una casa capace di rivendicare i suoi confini, che potesse reclamare il suo isolamento, e anche una generale mancanza di relazioni con il contesto, con il paesaggio, con il sito, nell'indifferenza della sua localizzazione.

Tali rivendicazioni non hanno certo come fine quello di immaginare la casa come una sorta di roccaforte dell'io, come luogo di un isolamento contemplativo; eremitaggio o torre d'avorio. Al contrario, abbiamo creduto che tale condizione di isolamento e di indifferenza localizzativa, in sintonia con un'altra serie di fattori che

²² G. Spirito, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet, Macerata 2015

²³ P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 147

²⁴ M. Farina, *Frammenti di paesaggio e sistemi di soglia: sequenze spaziali tra pubblico e privato*, in «Studi sulla casa urbana. Sperimentazioni e temi di progetto», Gangemi Editore, Roma 2009, p. 15

²⁵ *Ibidem*

²⁶ A. Branzi, *Urban Housing*, «Lotus international», 120 (2004), p. 7

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

²⁹ S. Giedion, *Bauen in Frankreich*, Klinkhardt & Biermann, Berlino 1928, p. 85. Citazione tratta da: A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 239

esporremo nel proseguo, potessero favorire la formazione di un soggetto che abbiamo definito *impersonale*, quindi di un soggetto che avanza la sua inesorabile critica nei confronti della *soggettività* intesa come forma dominante, un soggetto *minore* e quindi capace, cioè, di «creare “identità” sempre in divenire, il che significa, in una parola, [...] non avere più *un* volto»³⁰.

È da questa prospettiva che il tema della crisi dell'identità e della fine dell'antropocentrismo, che pure abbiamo menzionato in questa introduzione, restano precisi orizzonti di riferimento di questa ricerca, malgrado non esplicitati ulteriormente all'interno del testo. Ed è da questa prospettiva, infine, che abbiamo ritenuto fosse possibile superare o mettere in crisi – o meglio, *dislocare* – in modo radicale quel paradigma che abbiamo chiamato *moderno*, e che, superando le categorie della storiografia tradizionale, riteniamo sia ancora in continuità con una plurisecolare *metafisica abitativa*.

Ipotesi, obiettivi e strumenti della ricerca

La ricerca intende verificare se nel corso dell'ultimo secolo e nei primi decenni del nuovo millennio, all'interno della grande produzione di *case per l'uomo*, alcuni progetti *singolari* contengano dei motivi, o *tratti d'espressione*, capaci di erodere le tradizionali caratteristiche dello spazio abitativo, riuscendo talvolta a lacerare il quadro della *rappresentazione domestica* e a destabilizzare o *dislocare* la plurisecolare *metafisica abitativa*.

La ricerca, quindi – scongiurando da un lato qualsiasi ritorno agli archetipi e dall'altro la definizione di una nuova *fantascienza domestica* – vuole verificare se, a partire da queste opere e dalle intenzioni – più o meno consapevoli – degli architetti che le hanno prodotte, è possibile prefigurare come sarà la casa di un futuro ancora imprecisato e al servizio di una comunità le cui condizioni non sono ancora del tutto date, ma che possiamo cercare di cogliere *al di sotto*, o *ai margini* di ciò che il presente ci sottopone. Si tratta di «abbracciare il movimento virtuale, che è già reale senza essere attuale»³¹.

Nel contesto di questa ricerca, la nozione di *metafisica abitativa* è mediata dal concetto di *metafisica della presenza* del filosofo franco-algerino Jacques Derrida, padre di quel movimento post-strutturalista chiamato *Decostruzionismo*. In particolare, in un testo dal titolo *Point de folie – Maintenant l'architecture*³², scritto nel contesto della sua collaborazione al progetto di Bernard Tschumi per il Parc de la Villette di Parigi (1985), Derrida diede vita a un insolito incontro tra filosofia e architettura, con l'intenzione di liberare quest'ultima dall'autorità repressiva della prima, rea di sottomette la disciplina architettonica alle strutture del *senso*. L'intenzione di Derrida è quella di *decostruire* tutta una serie di principi, di fondamenti, che nel corso dei secoli si sono consolidati al punto da costituire una sorta di *legge naturale* dell'architettura. «La decostruzione derridiana, d'altra parte, si era da sempre occupata di istituzioni: più precisamente, di ripensare le istituzioni, de-stituendole. E non diversamente da tutto il resto delle istituzioni occidentali, anche l'architettura all'occhio di Derrida è imputabile di essersi coagulata nel tempo intorno a un gigantesco constructum, a una archi-struttura di valori fondamentali – abitabilità, funzionalità, monumentalità ed estetica – che ne sovradeterminano le pratiche come un canone gerarchico. Decostruire questo artefatto significa, per il filosofo francese, rimettere in discussione la priorità delle pratiche sulla teoria, chiedendo all'architettura un esercizio di pensiero il cui primo atto è innanzitutto quello di ripensare se stessa.»³³.

L'architettura, smontata questa sua assiomatica istituzionale, questo suo sistema di valori fondamentali considerati insindacabili – *decostruita* quindi la sua metafisica – può essere capace di riaffermare il valore del suo *fare* al di là di qualsiasi pensiero o fon-

damento che la reprima.

Decostruire tale sistema di valori metafisici, destabilizzare questo secolare constructum, risulterebbe particolarmente difficile nel caso dell'architettura, poiché se «questa destabilizzazione non è nient'altro che una destabilizzazione dell'architettura stessa nei suoi principi, nelle sue fondazioni, della sua storia, del suo concetto più fondante», e se l'obiettivo è quello di pervenire a «un'architettura senza referenza all'origine, alla dimensione umana, all'habitat umano, alla bellezza», è pur vero che l'architettura – a detta dello stesso Derrida – è «l'arte che resiste di più a ciò che si chiamerebbe destabilizzazione o decostruzione, perché è l'arte meglio fondata nei valori di presenza, di origine, di teleologia, di finalizzazione», caratteristiche che la rendono, perciò, «la forza della metafisica della presenza»³⁴.

Le teorie di Jacques Derrida legate alla definizione di questa «architettura dell'architettura»³⁵, cioè della fisionomia di una metafisica in relazione alla disciplina architettonica – la quale comprenderebbe, quindi, concetti come *abitabilità*, *funzionalità*, *origine*, *finalità*, *estetica*, *struttura* – costituiscono un assoluto punto di riferimento per lo studio in questione, malgrado la ricerca sceglie di non attenersi a una pratica realmente *decostruttiva* e di esulare, quindi, dal suo campo teorico. La ricerca riconosce senza dubbio nel tentativo di Derrida, ma anche nelle infaticabili sperimentazioni progettuali e teoriche di Peter Eisenman – che pure si avvicinò al *decostruzionismo derridiano* – il precedente teorico più significativo di destabilizzazione dei fondamenti dell'abitare, per poi procedere però per una strada autonoma, svincolata dalle modalità sia del filosofo francese che dell'architetto americano.

Da Peter Eisenman, inoltre, si sussumono due concetti che fungono allo stesso modo da imprescindibili riferimenti teorici per la ricerca in questione. Il primo riguarda la sostanziale continuità – a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza – fra tradizione umanistica e architettura moderna, e sull'incapacità di quest'ultima di riformulare – come avvenuto nel campo delle altre arti – la relazione fra soggetto e oggetto, in linea con una modalità che egli chiama *modernismo*. «Eisenman – afferma Antonino Saggio – attacca a più riprese la continuità umanistica della architettura moderna. [...] Egli si sofferma sulla differenza tra “architettura moderna” (che addirittura definisce “classica”) e il nuovo epistema “modernismo”: “Il modernismo, come una sensibilità basata su un fondamentale dislocamento dell'uomo, rappresenta quello che Michel Foucault chiamerebbe un nuovo *épistème*. Derivante da un'attitudine non-umanistica nella relazione tra uomo e l'ambiente fisico. Il modernismo rompe con il passato storico sia perché non vede più l'uomo come soggetto, sia con il positivismo etico di forma e funzione. Quindi il modernismo non può essere posto in relazione con il funzionalismo. È la ragione per cui il modernismo non è stato fino ad esso elaborato in architettura”»³⁶.

Il secondo concetto invece è quello per il quale l'architettura, o meglio la storia dell'abitare umano, si sia sviluppata secondo una serie di *dislocazioni* della propria metafisica. Ad ogni *dislocazione*, seguirebbe sempre una nuova istituzionalizzazione della metafisica, e poi ancora una nuova *dislocazione*. L'architettura, secondo Eisenman, sarebbe destinata a non interrompere mai questa teoria di successive *dislocazioni* e istituzionalizzazioni: «Quello che costituisce architettura è il continuo spiazzamento dell'abitare, in altre parole, il dislocamento della localizzazione»³⁷.

L'architettura moderna, in questo senso, sarebbe stata incapace di praticare la sua *dislocazione*, causando, quindi, il perpetuarsi di una metafisica istituitasi nel corso del XV secolo. In sintonia con le affermazioni di Derrida, anche per Eisenman il compito richiesto all'architettura, cioè quello di destabilizzare costantemente la propria metafisica, risulterebbe, rispetto alle altre discipline, particolarmente difficile in virtù del suo radicamento, della sua *promessa di realtà*, del suo dover rispondere, fra le altre cose, a richieste di ordine pratico e funzionale, oltreché di natura simbolica ed estetica.

Precisati i suddetti concetti, l'ipotesi della ricerca è che una nuova *dislocazione* della *metafisica abitativa* possa avvenire in relazione a due motivi a cui abbiamo dato il nome di *Tana* e di *Teca*.

³⁴ J. Derrida, *[Sequenza 2 – Scena 2]*, in «Jacques Derrida. Adesso l'architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 189

³⁵ J. Derrida, *Point de folie – maintenant l'architecture*, in «Psyché. Invenzioni dell'altro. Volume 2», Jaca Book, Milano 2009, p. 110

³⁶ A. Saggio, *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo & Immagine, Torino 1996, p. 86.

³⁰ P. Godani, *Estasi e divenire. Per un'estetica delle vie di scampo*, Mimesis, Milano 2001, p. 7

³¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 104

³² J. Derrida, *Point de folie – maintenant l'architecture*, in «Psyché. Invenzioni dell'altro. Volume 2», Jaca Book, Milano 2009

³³ G. Santonocito (04.06.2009), *Derrida e l'Architettura*, https://www.domusweb.it/it/recensioni/2009/06/04/derrida-e-l-architettura.html

³⁷ P. Eisenman, *L'architettura e il problema della figura retorica*, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 322

Il motivo della *Tana* è legato a una catena di concetti metafisici che, attraverso i suoi termini, risale fino alle origini dell'abitare umano, legando indissolubilmente la sfera della vita e quella della morte. Infatti, è il legame archetipico fra casa e tomba a strutturare questa catena di concetti, che comprende al suo interno termini come grembo, sepoltura, cripta, guscio, caverna, utero. Si tratta di termini accomunati dal principio di uno spazio chiuso, oscuro, misterioso, anche scavato, che inviluppa il corpo. Luoghi che condensano sia il senso dell'origine e sia quello della fine, luoghi da cui si proviene e verso cui si è destinati. Un'ampia letteratura testimonia quanto questo motivo della *Tana*, del guscio, sia considerato il vero fondamento di ogni abitare. Ci basti, in questa sede, citare le parole di Benjamin: «La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta di chi vi abita. Nel caso più estremo l'abitazione diventa guscio»³⁸.

La *Teca* invece, potrebbe essere definita come il rovescio del motivo precedente, e rappresenta quindi tutte quelle forze capaci di bilanciare la tendenza inviluppante della *Tana*, opponendo al suo movimento centripeto un movimento che spinge l'interno verso l'esterno, e che estroflette la casa, la risvolta, la proietta altrove, spalancando i suoi limiti sull'infinito. La *Teca*, allo stesso modo della *Tana*, attraversa la storia dell'abitare, eppure essa sembra aver raggiunto la sua massima espressione nel corso della *modernità*, mediante la definizione dell'archetipo novecentesco della *casa di vetro*. È sempre Benjamin, ad affermare, che «il XX secolo, con la sua porosità, la sua trasparenza e la sua inclinazione alla luce e all'aria aperta la fa finita con l'abitare nel vecchio senso della parola»³⁹.

Se la *Tana* è evidentemente un motivo metafisico, anzi *il più metafisico di tutti*, riteniamo che anche la *Teca* faccia parte della stessa metafisica a cui solo in apparenza cerca di opporsi. Nel corso della ricerca, si è cercato di dimostrare come questo doppio ordine di motivi e di movimenti siano sempre presenti all'interno dell'abitare, e che, quindi, a un movimento tendente all'inviluppo, attraverso cui l'uomo si chiude nel proprio circuito intimo, corrisponde sempre un movimento opposto che procede dall'interno verso l'esterno, e che tenta di superare i limiti dello spazio domestico.

Con ciò, vogliamo sostenere che sia *Tana* che *Teca* appartengono ugualmente a quella che abbiamo chiamato *metafisica dell'abitare* – da intendere in un'accezione che si discosta dalle teorie che abbiamo esposto poc'anzi, pur ereditando da quest'ultime l'idea per cui l'architettura, e nel nostro caso lo spazio domestico, debba perseverare in quel tentativo di *dislocare* la propria metafisica, al fine di liberare una serie di contenuti che essa altrimenti continuerebbe a reprimere. La nostra convinzione è che, nel corso del secolo scorso, ma anche nei primi decenni del nuovo millennio, una serie di progetti testimonino di questo tentativo di minacciare la *metafisica domestica*.

Se *Tana* e *Teca*, quindi, sono due aspetti di una stessa metafisica, e la casa è sempre caratterizzata da questo doppio movimento introiettivo e proiettivo, non resta da chiedersi in che modo sia possibile effettuare una *dislocazione* della *metafisica abitativa* proprio a partire da quei due motivi che ci sembrano costituire la sua parte più *fondante*. Riteniamo che, invece di perseguire la rimozione dalla casa di uno o di entrambi quei motivi – tentativo che si rivelerebbe in ogni caso fallimentare o che causerebbe l'eliminazione della metafisica e quindi dell'abitare stesso – una *dislocazione* efficace riguarderebbe quelle opere capaci, tramite il loro complesso *funzionamento*, di far operare congiuntamente le due componenti, senza però voler perseguire un loro equilibrio o una loro neutralizzazione. Le due componenti dovrebbero piuttosto essere spinte al limite, sperimentate ognuna all'estremo del loro potenziale.

È per questo che all'estremizzarsi del motivo della *Tana* abbiamo associato il movimento della *dispersione labirintica*, e all'estremizzarsi del motivo della *Teca*, quello della *dissoluzione aerea*. La compresenza di questi due movimenti, appunto, non ambisce a equilibrio o neutralizzazione, ma risulta necessaria affinché la casa non sprofondi nel caos, spinta verso l'annullamento totale da una

dissoluzione aerea orfana della *dispersione labirintica*, da una *Teca* senza *Tana*, e viceversa. Si vedrà nel proseguo della ricerca in che modo la presenza di questi motivi, e l'azione dei loro rispettivi movimenti, sono stati rintracciati all'interno di vari progetti architettonici ritenuti *singolari*.

Gli strumenti impiegati per verificare l'ipotesi e cercare di raggiungere gli obiettivi preposti sono stati di due tipi. Una prima tipologia ha riguardato il significativo ricorso a concetti di natura filosofica. Nello specifico, si è fatto riferimento alle teorie di due fra i massimi filosofi dello scorso secolo, i cui concetti continuano ad animare le riflessioni filosofiche e a incidere fortemente sul nostro tempo: Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

Si tratta di pensatori certamente differenti ma accomunati – almeno dalla prospettiva che ci interessa nello studio in questione – da una maniera sperimentale e rischiosa di fare filosofia, attraverso cui cercare di scagliare il pensiero al di là di ogni spazio precostituito, oltre i limiti che sembrano confinarlo, in regioni prima inimmaginabili, con lo scopo di creare nuovi spazi in cui la vita sia resa possibile oltre ogni *rappresentazione*.

Per quanto riguarda il filosofo franco-algerino, abbiamo già visto in che modo, in relazione alle sue teorie decostruzioniste, ci siamo interessati al suo concetto di *metafisica della presenza*.

Nel caso di Deleuze, si è svolta un'ampia ricognizione di concetti e motivi presenti nelle sue opere. Non trattandosi di lavori direttamente legati all'architettura, ma piuttosto a discipline come arte o letteratura, e avendo scelto di non fare riferimento al celebre volume *La Piega. Libniz e il barocco* – divenuto il riferimento di tanti architetti nel corso della seconda metà del secolo scorso – ci si è esposti al rischio di forzare un po' i termini in campo al fine di farli *funzionare* all'interno del discorso che volevamo condurre.

Le figure dell'*Esausto* e dello *Scapolo*, che Deleuze riprende rispettivamente dall'opera di Beckett e da quella di Kafka, ci hanno aiutato a precisare alcune caratteristiche dell'abitante della casa, che va a definirsi, come abbiamo già accennato, in quanto *soggetto impersonale*. Tale soggetto, che risulta spossessato del proprio *lo*, è una figura tendenzialmente isolata, immobile e improduttiva, con pochi averi e pochi legami, ma che proprio grazie al suo isolamento e al suo sottrarsi dalla rigida strutturazione del campo sociale riesce a muoversi rapidamente al suo interno e a esprimere le condizioni di un'altra *comunità potenziale*.

La casa che questo *soggetto impersonale* abita è caratterizzata da quello che – sempre tramite Deleuze – abbiamo definito *spazio qualunque*, cioè uno spazio geometricamente determinato ma non ulteriormente qualificato dal punto di vista simbolico o funzionale, tendenzialmente ristretto ma capace di favorire una serie di movimenti senza scopo attraverso cui il soggetto sia capace di *esaurire le possibilità dello spazio*. Si è precisata, inoltre, la natura della casa in quanto *opera d'arte* – le cui ragioni sono di natura creativa e non pratica o funzionale – e in quanto incastro di cornici, congiunzione di piani e lembi. Queste *quadrature* sono in relazione costante con una generale *dequadratura* che apre la casa oltre il suo spazio delimitato.

Abbiamo ritrovato poi il *soggetto impersonale* e il suo *spazio qualunque* nei quadri di Francis Bacon, o meglio nella lettura che di questi fa Deleuze. In tali opere, un tondo o un cubo definisce un *contorno-casa* in cui risiede il *corpo-figura*, innescando: un primo movimento del *contorno-casa* che tende a isolare e comprimere il soggetto; un secondo movimento attraverso cui la figura compresa cerca di dissiparsi attraverso il *contorno-casa* nelle forze della *campitura-universo*. È questa compresenza di movimenti opposti ed estremi che ci ha suggerito l'esistenza di quei due movimenti a cui abbiamo dato il nome di *dissipazione aerea* e di *dispersione labirintica*.

Aggiungiamo, che si tratta di due movimenti speculari attraverso cui la casa, e con essa il soggetto, può mettersi in connessione con le forze *deterritorializzanti* della *Terra-Cosmo*, scavalcando ogni territorio, quindi ogni localizzazione, all'interno quindi di un approccio che conferisce scarso significato a ogni forma di contestualismo, regionalismo o valenza paesaggistica. *Dispersione labirintica* e *dissipazione aerea*, come detto, sono i due movimenti che le opere a cui abbiamo fatto riferimento dovevano essere in grado di favorire e far *funzionare* assieme.

38 W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages»* di Parigi, Einaudi, Torino 2000, pp. 234-235

39 *Ivi*, p. 235

Derrida e Deleuze, quindi, ma anche Jean Baudrillard. Soprattutto nel corso del quinto capitolo, abbiamo attinto a vari concetti legati alle speculazioni teoriche di questo sociologo e filosofo francese. Nello specifico abbiamo fatto riferimento a quella condizione di *simulazione* che Baudrillard attribuisce alla contemporaneità, e che conduce alla *sparizione della realtà* ad opera della circolazione infinita dei segni e delle immagini, causata dalle reti globali dell'informazione e della comunicazione.

Una seconda tipologia di strumenti impiegati nel corso del lavoro in questione, ha riguardato il largo riferimento ad alcuni progetti considerati *singolari*.

Si ritiene che la modalità attraverso cui questi progetti sono stati affrontati rappresenti una parte consistente e significativa della ricerca. Piuttosto che essere menzionati rapidamente, a supporto di alcune considerazioni teoriche, si è scelto di svolgere su tali progetti quelle che potremmo definire delle *letture profonde*, e che da tali letture si sia ricavata una parte consistente delle intuizioni teoriche. Si è cercato, tramite queste letture, di restituire la singolarità dell'opera e l'esperienza diretta che il soggetto potrebbe fare circolando al loro interno.

La scelta di questi progetti non si è basata su parametri storici, tipologici, funzionali o stilistici. La selezione delle opere è stata svolta, in primis, per la capacità che si riconosceva ai progetti di accogliere i motivi della *Tana* e della *Teca*, soprattutto quando questi caratteri risultavano estremizzati in quei movimenti che abbiamo definito *dispersione labirintica* e *dissoluzione aerea*. In secondo luogo sono stati selezionati per la loro suddetta *singolarità*, per la loro capacità di provocare la rottura del *quadro della rappresentazione domestica*, e per altre ragioni che si è cercato di esplicitare nel corso della ricerca. Per il momento ci basti fare riferimento alla relazione del tutto particolare che, a nostro avviso, queste opere instaurano con la storiografia architettonica.

Peter Eisenman, nel suo lavoro di analisi critica sull'opera di Terragni, attribuisce all'architetto italiano la capacità di realizzare opere che contemporaneamente confermano e rovesciano i parametri storici all'interno dei quali vengono edificate. «Terragni – afferma Eisenman – riesce a rafforzare i rapporti tra archetipi storici e fascismo e, simultaneamente, a liberare l'opera dagli stessi»⁴⁰.

È come se il destino di certe grandi opere sia quello di poter essere collocate in determinate categorie storiche ma allo stesso tempo di risultare irriducibili a tali categorie. Anzi, potremmo forse sostenere, che l'importanza di certe opere possa essere valutata proprio dal mondo in cui si allontanano dalle categorie in cui pure vengono collocate. È come se la storiografia fornisse le categorie attraverso cui misurare la rilevanza di certe opere proprio in base al modo in cui da quelle categorie esse si distaccano inesorabilmente. Stiamo cercando di dire qualcosa di simile a quanto sostengono Deleuze e Guattari circa la differenza fra storia e *divenire*: «Il “divenire” non appartiene alla storia; a tutt'oggi la storia designa soltanto l'insieme delle condizioni, per quanto recenti, a cui ci si deve sottrarre per divenire, ossia per creare qualcosa di nuovo»⁴¹.

La capacità di una lettura critica potrebbe essere proprio quella di cogliere la *singolarità* dell'opera al di là dei parametri storiografici consolidati, una lettura che faccia comprendere che i parametri stilistici, le questioni funzionali, le soluzioni strutturali, le condizioni sociali e così via – pur essendo senza dubbio importanti nella valutazione dell'opera – lo sono anche, o soprattutto, nella misura in cui un *funzionamento* più complesso imprima a tali fattori un movimento affatto *singolare*. Nel caso di questa ricerca, tale *funzionamento* è legato, ripetiamolo, a *dispersione labirintica* e *dissoluzione aerea*, malgrado possano esistere infinità di movimenti di altro genere.

Per le ragioni che abbiamo appena cercato di esprimere, raramente ci siamo preoccupati, nel corso di questo studio, di collocare attentamente l'opera selezionata nel contesto storico e geografico di riferimento, di fornire le giuste coordinate culturali, di contestualizzare il progetto all'interno della restante opera del suo autore.

Inoltre, abbiamo riservato poca attenzione alla maniera in cui la

casa permetteva o meno il corretto volgimento delle funzioni domestiche, e abbiamo ritenuto un valore, al contrario – per motivi esposti nel proseguo della ricerca – quando l'aspetto funzionale veniva quasi *scoraggiato* dall'opera stessa, in modo da rendere possibile l'emersione di contenuti di altra natura.

Infine, vogliamo aggiungere che, se talvolta, per avvicinarci a queste opere, abbiamo attinto a una vasta mole di riferimenti bibliografici, quasi con l'intenzione impossibile di esaurire tutta la bibliografia esistente a riguardo, altre volte, al contrario, ci siamo limitati a poche informazioni, lasciando prevalere l'intuito, e permettendo ad una lettura personale, a tratti quasi autobiografica anche se non meno rigorosa, di mescolarsi all'approccio più scientifico.

La ricerca, quindi, si è mossa fra questi due estremi: ampio ricorso a concetti filosofici e *letture profonde* di opere *singolari*, nel tentativo di far dialogare costantemente i primi con le seconde, e viceversa, consapevoli che talvolta i concetti edificano meglio delle opere, e che le opere illuminano il pensiero meglio di qualsiasi teoria. In questo senso, non sappiamo più ricostruire se siamo partiti dai concetti per rintracciare le opere, o se sono state le opere a suggerirci i concetti. Probabilmente, sono avvenuti entrambi questi fenomeni, insieme, attraverso quel movimento che il pensiero compie e che non si lascia mai definire né ripercorrere.

Articolazione della ricerca

I primi due capitoli della ricerca, di carattere filosofico, fungono da premesse teoriche rispetto allo sviluppo effettivo del discorso che viene poi articolato nei restati tre capitoli. Tali premesse, che affrontano le già discusse teorie filosofiche di Jacques Derrida e Gilles Deleuze, hanno la funzione di esplicitare alcune terminologie e di chiarire la natura di alcuni concetti – come quelli di *metafisica domestica*, di *dislocazione*, di *spazio qualunque*, di *soggetto personale* e così via – che ritorneranno poi nel corso dello sviluppo del ragionamento. Nel secondo capitolo vengono anche menzionati per la prima volta i motivi di *Tana* e *Teca*, e anche quei movimenti della *dispersione labirintica* e della *dissoluzione aerea* attraverso cui la casa si disperde nel suolo e si dissolve nell'aria, dal terreno alla Terra scavalcando il territorio.

Nel terzo capitolo viene fatta una ricognizione critica rispetto a ognuna delle due configurazioni della *Tana* e della *Teca*. Circa la *Tana*, si rintracciano le relazioni che essa ha con tutta una catena di concetti metafisici (guscio, tomba, sepoltura, grembo, caverna), accumulati dal principio archetipico dell'introflessione dello spazio domestico e dell'involupamento del corpo al suo interno. A questo movimento di chiusura, caratterizzato anche da sentimenti perturbanti e funerei, corrisponde un movimento opposto, di estroflessione, attraverso cui la casa si smaterializza o si proietta all'esterno. Esso riguarda la *Teca*, la cui manifestazione più esemplare avviene nel corso del moderno, con la *casa di vetro*.

Al termine di quello che abbiamo definito *itinerario intimo* (*e funebre*) si riconoscono, come abbiamo già detto, *Tana* e *Teca* come due componenti fondamentali della *metafisica domestica*, ritenendo che una casa capace di *dislocare* tale metafisica debba lavorare congiuntamente con queste due entità, e con i due rispettivi movimenti della *dispersione labirintica* e *dissoluzione aerea*. In questo capitolo, a sostegno delle argomentazioni teoriche, viene effettuata un'attenta lettura di *Casa Malaparte*.

Nei due capitoli conclusivi, i motivi della *Tana* e della *Teca*, vengono approfonditi singolarmente.

Nel quarto capitolo, incentrato quindi sul motivo della *Tana*, si esplorano le varie modalità attraverso cui la casa mette in crisi la sua relazione con il suolo, quindi con il piano di posa terrestre inteso da sempre come luogo di *fondazione*. Queste modalità, che realizzano un generale processo di *deterritorializzazione* della casa dal suolo, indagano il suo funzionamento rispetto al *territorio*, al *terreno* e alla *Terra*, e vengono suddivise in: *Disgiunzioni*, che riguardano l'atto di staccare fisicamente la casa dal suolo; *Deambulazioni*, relative all'effettiva possibilità di realizzare una *casa mobile*; *Deterritorializzazioni*, relative a quei progetti che instaurano con la *Terra* una relazione più intima, talvolta fino al punto da operare direttamente

⁴⁰ P. Eisenman, *Giuseppe Terragni. Trasformazioni Scomposizioni Critiche*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 9

⁴¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 88

nelle sue profondità. Si è tentato di dimostrare come, quest’ultima categoria, renda possibile una più decisa messa in crisi del fondamento territoriale.

Le *Deterritorializzazioni* si suddividono ulteriormente in tre modalità: una prima modalità riguarda l’operazione di scavare cunicoli, cioè la *dispersione labirintica* vera e propria; una seconda modalità si occupa di un *divenire geologico* della casa; una terza modalità avrà come specifico obiettivo la *messa in crisi del piano di posa terrestre*.

Nel quinto capitolo, a partire dalle teorie di Baudrillard, si cerca di comprendere cosa accade alla *dissoluzione aerea*, quindi alla *Teca*, quando la trasparenza del vetro e i riflessi ambigui dello specchio si combinano con il funzionamento dello schermo, innescando un meccanismo che può condurre alla *crisi della visibilità*, e quindi alla crisi della relazione fra il soggetto e lo spazio domestico.

Una prima categoria di progetti, a cui viene dato il nome di *Simulazioni*, lavorano sull’estremizzazione del regime dell’*oscenità* – da intendere come quella condizione per cui le cose diventano troppo reali, rese brutalmente fruibili alla vista, in assenza di qualsiasi distanza dal soggetto. L’idea è che si possa erigere un monumento mostruoso a quella stessa *oscenità*, capace però di creare un buco nel sistema del visibile e di rivolgersi contro l’ordine dell’*iperreale* che l’ha generato.

I progetti che compongono la categoria delle *Sparizioni*, sono connessi ai concetti di *segreto* e *seduzione*, e si occupano di un tipo di *trasparenza* allusiva ed enigmatica, attraverso cui riallestire una *scena* all’interno del regime dell’*osceno*, in antitesi alla *trasparenza* della visibilità assoluta.

Le *Dissimulazioni*, infine, riguardano quei progetti che indagano – tramite l’impiego combinato di vetri e schermi, ma anche di specchi, e tramite strategie aggressive – se sia possibile, senza nessuna forma di moralismo, identificare, smascherare, denunciare i tratti nefasti della contemporaneità, nel tentativo di generare inedite forme di consapevolezza, e forse di cambiamento nello stato delle cose presenti.

Premessa #1

Decostruzioni e dislocazioni. *Un itinerario*

derridiano ed eisenmaniano

Che cosa non è la decostruzione? Ma tutto! Che cos'è la decostruzione? Ma niente!¹

Ho senza dubbio letto male l'opera di Derrida, ma leggere male è un modo di creare²

Decostruire la metafisica della presenza

Fra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo, le teorie di Jacques Derrida, e quel movimento filosofico post-metafisico che prende il nome di *decostruzionismo*, influenzarono profondamente il panorama architettonico, attribuendo spessore teoretico e concettuale alla ricerca di alcuni architetti come Bernard Tschumi e Peter Eisenman.

Tramite le speculazioni del filosofo franco-algerino, l'attenzione di architetti e teorici – impegnati in una profonda riflessione sul *senso* del fare architettura – si diresse verso la formulazione di progetti i cui tratti *disgiuntivi* erano capaci di evidenziare la crisi all'interno del sistema, mostrandone la costitutiva indeterminatezza e le insite contraddizioni, e riuscendo a mettere in discussione quella che Derrida ha definito *metafisica della presenza*. L'idea è che tale *metafisica* – che interessa l'architettura sin dalla sua origine – subordinerebbe il *significante* architettonico a un *significato* filosofico, cioè la sottoporrebbe al *senso*, svolgendo su di lei un ruolo repressivo e castrante. Tali progetti rivelavano i limiti di quella pretesa culturale che – attraverso un'operazione che si vorrebbe totalizzante – aspira a raggiungere un insieme coerente di significato.

Si trattava di opere capaci di destabilizzare «le tradizionali opposizioni come: forma/decorazione, astrazione/figurazione, origine/termine, forma/contenuto, forma/funzione, interno/esterno, figura/sfondo»³, di revocare in dubbio «i concetti di contesto, antropocentrismo e visiocentrismo»⁴, e di minare le nozioni di sistema, totalità, ordine, gerarchia.

Riteniamo importante, in questa sede, non sovrapporre il *decostruzionismo* filosofico con la produzione del cosiddetto *decostruttivismo* architettonico, malgrado le teorie del primo abbiano influenzato l'opera di alcuni di quegli architetti che, nel 1988 al MoMA di New York, furono raccolti all'interno di una mostra dal titolo *Deconstructivist Architecture*, curata da Philip Johnson e Mark Wigley. Tali architetti erano Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi e lo studio Coop Himmelb(l)au.

La nostra attenzione, quindi, se si rivolge alle teorie di Derrida, o alle ricerche architettoniche di Peter Eisenman, non ritiene necessariamente di dover far riferimento ai lavori degli altri architetti che furono invitati al MoMA, o in generale a quelle opere che storiograficamente vengono classificate come *decostruttive*, e che in alcuni casi hanno dato forma a stravaganti invenzioni plastiche, non sempre affini alle teorie di Derrida. In generale, va precisato che la *decostruzione* non è «un metodo, né una teoria, né un con-

petto, né una pratica»⁵, e tanto meno può essere definita come uno stile, quindi l'impiego di geometrie irregolari e forme dinamiche non assicura in nessun modo la realizzazione di un'architettura *decostruzionista*.

«Che cos'è dunque la decostruzione? In primo luogo: ciò che resiste a qualsiasi tentativo di definizione e riappropriazione teorica, a qualsiasi tentativo di ricostruzione. [...] La decostruzione resiste alla teoria e alla ricostruzione: e, così facendo, mostra come al cuore di ogni costruzione teorica si iscriva un punto di eccedenza che resiste alla teoria, ne impedisce la chiusura totalizzante, rende ogni costruzione teorica un'architettura instabile che può essere sollecitata proprio a partire dal suo eccesso – o, in altri termini, a partire dalla decostruzione già all'opera nel cuore stesso di ogni costruzione teorica»⁶.

La *decostruzione* – afferma Derrida – «resiste alla teoria perché dimostra l'impossibilità della chiusura, ovvero la chiusura di un insieme o di una totalità entro una rete organizzata di teoremi, leggi, regole, metodi»⁷. Quindi la *decostruzione* non può essere nulla di definibile o classificabile in termini teorici o stilistici, «perché è il movimento stesso di auto-decostruzione che impedisce qualsiasi chiusura teorica; un movimento inscritto in ogni struttura teorica. Per questo la decostruzione della metafisica logocentrica non è un intervento che, dall'esterno, Derrida avrebbe operato sul canone della tradizione occidentale, bensì una sorta di intensificazione tramite sollecitazione di un movimento già all'opera al cuore di questa stessa tradizione»⁸.

Da queste considerazioni risulta chiaro come non possano esistere caratteristiche formali, e nemmeno periodizzazioni storiche, capaci di circoscrivere un ambito specifico per una pratica architettonica *decostruzionista*. Ciò comporta che, all'interno di tale ricerca, avremmo potuto scegliere organismi domestici appartenenti a qualsiasi periodo della storia umana, e che la scelta di riferirci a un intervallo di tempo che va dal XX fino ai primi decenni del XXI secolo, è legata da un lato a un motivo pratico di restringimento del campo d'indagine e dall'altro, forse, a una particolare concentrazione di autori che, più o meno consapevolmente, hanno praticato quella *intensificazione tramite sollecitazione di un movimento già all'opera al cuore di ogni tradizione*.

Ci siamo mossi, quindi, senza parametri stilistici, né metodi o teorie a fungere da guida o da impalcatura interpretativa, perché «la decostruzione si lega inesorabilmente alla singolarità di una pratica di scrittura [di progettazione, diremo noi] ogni volta unica e che ogni volta *inventa* la propria pratica e i propri effetti che eccedono i limiti di qualsiasi calcolo. [...] Si tratta, ogni volta, di inventare: vale a dire di far venire e lasciar venire l'evento»⁹.

Nel corso di questa ricerca si farà più volte riferimento al termine *metafisica*, associato alla possibilità di una sua *decostruzione*, o *dislocazione*, o messa in crisi, o in generale a un movimento capace di trascinarla altrove, e quindi risulta necessario comprendere in cosa essa consista, e come mai la *decostruzione* si proponga di operare all'interno della *struttura* o *architettura* tradizionale di questa *metafisica*. «La *decostruzione* – afferma Vitale – interroga la tradizione filosofica per comprendere in che modo questa si sia costituita e generalmente imposta come metafisica della presenza, pensiero che pensa l'essere secondo il modello della semplice presenza dell'ente, a sua volta derivata da una determinazione del presente sciolto dal divenire temporale finito. In questa prospettiva Derrida introduce un neologismo – la *differànce* – che serve a focalizzare l'attenzione sul carattere dinamico della differenza, irriducibile condizione di possibilità della presenza, dell'identità. L'identità non è qualcosa di *dato*, si determina in *relazione* ad altro, nel differire da sé. [...] La *differànce* rende conto della procedura della significazione, in quanto rende conto delle condizioni di possibilità della presenza di ciò che è presente: il differire da sé, l'essere altro, quale condizione della presenza, dunque del senso.»¹⁰.

Quindi la *metafisica della presenza* riguarderebbe ciò che, nell'interpretazione data dalla tradizione filosofica occidentale, pensa l'essere come qualcosa di stabile, di definito una volta e per tutte, e non come dinamica differenziale. Alla base di questa *meta-*

1 J. Derrida, *Point de suspension. Entretiens*, E. Weber (a cura di), Gallée, Parigi 1992, p. 392

2 P. Eisenman, [Sequenza 2 – Scena 2], in «Jacques Derrida. Adesso l'architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 189

3 M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, Marsilio Editori, Venezia 2007, p. 14

4 *Ibid.*

5 S. Facioni, S. Regazzoni, F. Vitale, *Derridario. Dizionario della decostruzione*, Il melangolo, Genova 2012, p. 59

6 *Ivi*, p. 60

7 J. Derrida, *Come non essere postmoderni*, Medusa, Milano 2002, p. 46

8 S. Facioni, S. Regazzoni e F. Vitale, *Derridario. Dizionario della decostruzione*, Il melangolo, Genova 2012, p. 60

9 *Ivi*, p. 62

10 F. Vitale, *Decostruzione*, <http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi-decostruzione.html>

fisica ci sarebbero una serie di opposizioni concettuali che, in virtù della soppressione di quella dinamica differenziale, definiscono un campo la cui configurazione è strutturata in modo non solo stabile ma anche gerarchicamente organizzato.

«Attraverso la *decostruzione* è possibile osservare che le configurazioni opposizionali (natura/cultura, storia, tecnica; pensiero/scrittura; trascendentale/empirico; infinito/finito ecc.) che costituiscono il campo della metafisica della presenza e la sua storia non sono semplicemente speculari, ma gerarchicamente organizzate: un termine (o un gruppo di termini) prevale sempre sull'altro – l'opposto – per rimuovere, reprimere, occultare, eludere la loro relazione irriducibile, la possibilità stessa di un'elaborazione differente del campo concettuale. Un'elaborazione che tenga conto della relazione all'altro quale condizione irriducibile di ciò che è presente, e che già da sempre turba, sollecita, destabilizza il campo concettuale costituito. La *differànce* infatti, può essere dimenticata o rimossa, ma proprio per questo (proprio perché non può essere semplicemente annullata) non smette di produrre effetti perturbanti sul sistema che si organizza a partire dalla sua rimozione»¹¹.

È per questo, ripetiamolo, che la *decostruzione* non è un metodo né uno stile, che non può essere prodotta tramite regole o prescrizioni da applicare, e che essa è già da sempre all'opera, abitando «come un fantasma l'architettura del pensiero occidentale»¹². Derrida accusa la *metafisica* di eludere le aporie del pensiero tramite una filosofia che non coglie la contaminazione degli opposti, e che vuole rilegare l'essere nella piena presenza del senso strappandolo alla differenza, con l'obiettivo di definire uno statuto puro del significato.

A questo punto, avendo tentato di tratteggiare brevemente in cosa consista la *metafisica* nel pensiero occidentale, ci interessa comprendere in che modo, un pensatore come Derrida e un architetto come Eisenman, abbiamo precisato i contenuti di tale *metafisica* in ambito architettonico.

L’ultima fortezza della metafisica

Attraversando il ricco corpus teorico di Peter Eisenman, è possibile rintracciare nei suoi scritti insistenti riferimenti ad una *metafisica* che, da cinquecento anni, produrrebbe un effetto castrante sulla pratica architettonica.

Ne *L'architettura e il problema della figura retorica*, un testo del 1987, nel domandarsi quale sia la natura di queste repressioni, Eisenman risponde: «Il loro assunto è che la metafisica dell'architettura (ovvero riparo, estetica, struttura e significato), e il suo vocabolario (elementi come colonne, capitelli, ecc.) abbiano lo status di legge naturale. La presunta natura fattuale di tale assunto deriva dal fatto che è nella natura dell'architettura, a differenza di ogni altra disciplina, di stabilire un centro, manifestare una presenza, essere agente di realtà – mattoni e malta, casa e dimora. L'architettura, proprio *in quanto* mattoni e malta, offre una promessa di realtà, di autenticità e verità vera in un mondo surreale in cui la verità è un oggetto manipolato, sviluppato da comitati, prodotto da scrittori e venduto da rappresentanti dei media. [...] Viviamo in un mondo relativista, eppure aneliamo all'assolutezza, all'incontrovertibilmente reale. L'architettura, proprio in quanto è, è divenuta nell'inconscio della società la promessa di quel reale»¹³.

Quindi la *metafisica architettonica* consisterebbe in concetti come *riparo*, *estetica*, *struttura* e *significato* elevati a legge naturale, e quindi insindacabili nella loro promessa di realtà. Tra l'altro, la nozione di *riparo*, è legata anche a quella di antropocentrismo, poiché in quanto rifugio per l'uomo l'architettura sarebbe sempre e necessariamente legata alla presenza e alla scala del corpo umano, da cui essa deriva i suoi sistemi proporzionali e che simbolizza nei suoi manufatti, ad esempio tramite forme che ricalcano la stazione eretta.

Anche nel fondamentale saggio *La fine del classico* (1984), Eisenman tenta, in altri termini, di definire quali sono le caratteristiche di quella *metafisica* che, istituitasi nel corso del Rinascimento, non a

esaurito ancora la sua forza informatrice nei confronti dell'architettura contemporanea.

“Dal XV secolo ad oggi - afferma Eisenman – l'architettura è stata sotto il giogo di tre «fiction». [...] Esse sono la *rappresentazione*, la *ragione* e la *storia*. Ciascuna di queste fiction aveva uno scopo implicito: quello della rappresentazione era di incarnare l'idea di significato, quello della ragione di codificare l'idea di verità, e quello della storia di riscattare l'idea di atemporale da quella di cambiamento”¹⁴. L'architettura, perciò, “aspirava a essere un paradigma del *classico*, di ciò che *non ha tempo*, che *ha significato* ed è *vero*”¹⁵.

Il problema sussisterebbe nel momento in cui le tre *fiction*, non venendo riconosciute come tali, cioè in quanto finzioni, si affermano come *reali*, simulando una condizione di verità assoluta, e imponendosi perciò come obbligazioni morali nei confronti del progetto. Tali regole imprescindibili finirebbero così per svolgere un ruolo soffocante rispetto all'atto creativo.

La finzione della *rappresentazione* – che nel Rinascimento prevedeva l'imitazione degli edifici antichi in quanto portatori di valori assoluti e originari – con l'architettura moderna si spostò sull'idea di *funzione*: un edificio dotato di significato doveva rappresentare non un messaggio di antichità ma uno di utilità. Con la finzione della *ragione*, invece, si ritenne che attraverso gli strumenti della scienza si potesse realizzare un oggetto architettonico veritiero – quindi dotato di senso – e che lo scopo fosse la determinazione logica della forma con dei tipi a priori. “Il razionale divenne il fondamento morale ed estetico dell'architettura moderna”¹⁶. Infine, malgrado si fosse passati dal valore eterno del classico a quello contingente dello *zeitgeist*, la finzione della *storia* prevede l'esistenza di un rapporto sempre armonico fra l'uomo e le sue manifestazioni in un determinato tempo, così anche l'architettura moderna si fece espressione del suo *spirito del tempo*.

Sarebbe auspicabile, secondo Eisenman, non affidarsi più a «valori indiscussi nella rappresentazione, nella ragione o nella storia che possano legittimare l'oggetto»¹⁷. In sintesi, perciò, la *metafisica architettonica* consisterebbe, come detto, in concetti come *riparo*, *estetica* e *struttura* elevati a legge naturale, e declinati all'interno di oggetti senza tempo, portatori di significato e intrisi di una verità superiore.

Jacques Derrida ha sempre tentato di scoprire in che modo una determinata disciplina si potesse emancipare dall'autorità filosofica. La filosofia esercita questa egemonia su ogni sapere, rendendolo in tutto e per tutto dipendente dalle sue strutture e dai suoi principi. La filosofia, secondo Derrida, malgrado sia talvolta considerata come l'unica modalità del pensiero, in realtà non lo esaurisce affatto, e di conseguenza può esserci «qualcosa che produce senso senza appartenere all'ordine del senso»¹⁸. Derrida è interessato proprio a quelle «arti pratiche dello spazio che eccedono la filosofia, che resistono al *logocentrismo filosofico*»¹⁹.

Un'architettura realmente affermativa e creatrice – secondo Derrida – può essere possibile solo andando a *decostruire* le sue stesse fondazioni culturali e filosofiche, il suo statuto storico, il suo senso, per trovare qualcosa che sia «eterogeneo rispetto al sapere»²⁰. Per perseguire questo obiettivo «l'ordine della conoscenza deve essere lacerato»²¹. Inoltre, la risposta che può generarsi da questo strappo non può essere prevedibile. «Questo non-sapere è la condizione necessaria perché qualcosa accada, [...] perché un evento abbia luogo»²².

In *Point de folie - maintenant l'architecture* (1985) Derrida afferma: «Fin dalla sua assise arcaica, il concetto più fondamentale dell'architettura è stato *costruito*. [...] Questa architettura dell'architettura ha una storia, è da cima a fondo storica. La sua eredità inaugura l'intimità della nostra economia, la legge del nostro focolare (*oïkos*), la nostra oikonomia familiare, religiosa, politica, tutti i luoghi di nascita e di morte [...]. A tal punto ne siamo compenetrati che ne

^[1] Ibidem

^[2] Ibidem

^[13] P. Eisenman, *L'architettura e il problema della figura retorica*, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, pp. 321-322

^[14] P. Eisenman, *La fine del classico*, 1984, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 249

^[15] Ivi, p. 251.

^[16] Ivi, p. 256

^[17] Ivi, p. 260

^[18] Jacques Derrida, *Le arti spaziali. Un'intervista con Jacques Derrida*, in «Jacques Derrida. Adesso l'architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 61

^[19] Ibid.

^[20] Ivi, p. 67

^[21] Ibid.

^[22] Ibid.

dimentichiamo la stessa storicità, la consideriamo natura. È il buon senso stesso»²³.

Proseguendo nel discorso Derrida giunge a precisare quale è questo *concetto* su cui si fonderebbe questa *architettura dell'architettura* e che - a dispetto dei suoi mutamenti - ne attraverserebbe imperturbabile l'intera storia, che «ci comprende prima ancora che noi si tenti di pensarlo»²⁴. Si tratta di un unico postulato da cui ne derivano tutti gli altri: «L'*architettura deve avere un senso*, deve *presentarlo* e pertanto *significare*. Il valore significativo o simbolico di questo senso deve governare la struttura e la sintassi, la forma e la funzione dell'architettura. Le deve governare *dal di fuori*, sulla base di un principio (*arché*), un fondamento o una fondazione, una trascendenza o una finalità (*télos*) i cui luoghi non sono essi stessi architettonici»²⁵.

Da questo principio fondamentale discende, in primis, il fatto che l'architettura è pensata come *abitazione*, abitazione per gli uomini o per gli dei, focolare attorno al quale essi si incontrano e vivono. Possiamo quindi dire che l'architettura è, in un certo senso, *sempre una casa*. In secondo luogo l'architettura - anche quella moderna - vive nella nostalgia di un'origine, di una serie di principi archetipi, di un ordinamento che potremmo definire sacro. Altro principio riguarda l'asservimento dell'architettura nei confronti della finalità. Sia che tale finalità sia politica, religiosa o funzionale, «sempre si tratta di porre l'architettura *come servizio* o *al servizio*»²⁶. Infine l'architettura – qualunque sia l'epoca – è governata dalle *belle arti*. «Il valore di bellezza, di armonia, di totalità deve ancora regnarvi»²⁷. Tali sono i principi che, per Derrida, costituiscono la *metafisica della presenza* in architettura.

All'interno dello stesso saggio – proprio per la sua consistenza necessariamente materiale, solida, costruita – Derrida parla dell'architettura come «ultima fortezza della metafisica»²⁸. Ma se, come detto, l'architettura è in qualche modo *sempre una casa*, allora proprio la casa rappresenta la parte più inespugnabile di questa fortezza, il luogo che ne condensa il senso nella maniera più resistente, quello meno disponibile alla sua *decostruzione*.

Tale possibile azione *decostruttiva*, perciò, dovrebbe iniziare da una lotta ostinata contro la *metafisica della presenza* e i suoi principi: *riparo*, *abitabilità*, *origine*, *gerarchia*, *finalità*, *funzionalità*, *struttura*, *estetica*, ma anche *significato*, *verità*, *ragione*, *rappresentazione*, *storia*.

Dislocazioni dell'abitare

La casa di Eisenman a Princeton

Caverna primitiva, domus, macchina per abitare. Definizioni che vertiginosamente scandiscono la storia dell'abitare umano dalle soglie del paleolitico fino all'alba del ventesimo secolo. Seguendo le tracce di queste differenti modalità dell'insediamento umano, si è soliti riconoscere come loro necessità primaria comune quella di offrire *riparo*, cioè proteggere l'uomo dai pericoli esterni e dalle avversità climatiche. Questa necessità di riparo sembra resistere malgrado le molteplici trasformazioni che lo spazio domestico ha subito nel corso di questa storia millenaria. Trasformazioni che talvolta hanno rappresentato delle vere e proprie fratture, o meglio, delle *dislocazioni*.

A tal proposito, Peter Eisenman interpreta tale storia dell'abitare umano come scandita da una teoria di successive *dislocazioni* della sua *metafisica*. Infatti, a suo dire, «l'essenza dell'atto dell'architettura è proprio la dislocazione di una metafisica dell'architettura che si riorganizza continuamente», e quindi, in questo senso, «la storia dell'architettura può essere vista come una continua rilettura e misinterpretazione della metafisica dell'architettura attraverso dislocazioni successive e la conseguente istituzionalizzazione di ciascuna di esse che, in tal modo, riorganizza la metafisica»²⁹.

Una prima *dislocazione* - secondo l'architetto americano – si ebbe quando l'uomo primitivo abbandonò la caverna e iniziò a fabbricare la sua stessa abitazione. Altra *dislocazione* si realizzò – in sintonia con un cambiamento radicale nel rapporto uomo-mondo –

quando si passò da una concezione teocentrica a una concezione antropocentrica dell'universo. Anche l'architettura divenne antropomorfica e il corpo dell'uomo con le sue proporzioni divenne il centro intorno al quale definire le varie configurazioni spaziali.

Per Eisenman l'architettura moderna – a differenza di quanto accaduto in ambito letterario, musicale o artistico, e malgrado i suoi rumorosi proclami circa il primato della funzione e la sua volontà di recidere i rapporti con le consuetudini storiche – non è riuscita a compiere una vera *dislocazione* e quindi a realizzare un'architettura che – al di là di questioni strettamente stilistiche – fosse realmente «coerente con la rivoluzione avvenuta nella condizione ontologica dell'uomo»³⁰.

Questa mancata *dislocazione* ha determinato una condizione per la quale la *metafisica* istituitasi nel corso del XV secolo non ha cessato nel corso del XX secolo di informare l'architettura, determinando un lungo periodo di continuità che, con le parole di Eisenman, possiamo definire «cinquecento anni di repressione culturale conosciuta come architettura classica»³¹. Una concezione del *classico* che, travalicando le tradizionali scansioni storiografiche, perdurerebbe fino ai nostri giorni, in una condizione all'interno della quale la casa, malgrado i cambiamenti anche profondi che ha subito negli ultimi decenni, appare come l'organismo architettonico che maggiormente resiste alla possibilità di una nuova *dislocazione*.

«Il funzionalismo – afferma Eisenman – indipendentemente dalle sue dichiarazioni, continuava l'ambizione idealistica di costruire architettura come una sorta di creazione di modelli eticamente fondata. Ma poiché avvolgeva questa ambizione idealista nelle forme radicalmente spoglie della produzione tecnologica, ha dato l'impressione di rappresentare una rottura con il passato pre-industriale. Ma di fatto il funzionalismo non è altro che una fase tarda di umanesimo, piuttosto che un'alternativa all'umanesimo stesso»³².

Gli obiettivi delle sperimentazioni sull'architettura residenziale del razionalismo architettonico avvenute negli anni Venti e Trenta in Europa erano la risoluzione del problema sociale della casa per le masse popolari e il soddisfacimento, attraverso metodologie scientifiche, oggettive e razionali, dei bisogni biologici dell'uomo. Con l'*esistenza**minimum* si arrivarono a codificare una serie di principi dimensionali, funzionali e distributivi riguardanti lo spazio abitativo. La casa, per Le Corbusier, è addirittura una *macchina per abitare*: deve funzionare con la precisione assoluta di un prodotto industriale che risponde perfettamente allo scopo per il quale è stato realizzato: l'abitare, appunto.

Anche secondo Anthony Vidler, le nuove esigenze di standardizzazione, funzionalità e flessibilità, possono essere considerate come «la risposta della modernità alle analogie proporzionali e spaziali dell'umanesimo»³³. Un'architettura la cui forma viene in ogni caso modellata intorno al corpo umano, vuoi che esso sia inteso come entità idealizzata, specchio del cosmo, vuoi che esso sia un meccanismo biologico, da cui far derivare una serie di norme antropometriche.

In modo analogo Gianni Vattimo tende a negare che l'avvento della civiltà tecnica possa aver comportato la fine 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»³⁴.

La ricerca – sconfinando dal campo concettuale definito dall'asse Derrida-Eisenman, ma concordando con l'idea di un sostanziale conservatorismo del moderno nei confronti di una metafisica tradizionale – vuole indagare se nel corso del XX secolo, o oltre, siano state realizzate delle opere caratterizzate da alcuni tratti che lasciano presagire una possibile, nuova e radicale dislocazione dell'abitare, causando il superamento dei modelli ereditati dal *moderno*, figli a loro volta di una secolare tradizione *umanistica*.

^[1] 23 J. Derrida, Point de folie – maintenant l'architecture, in «Psyché. Invenzioni dell'altro. Volume 2», Jaca Book, Milano 2009, p. 110-111

^[2] 24 Ivi, p. 111

^[3] 25 Ibidem

^[4] 26 Ivi, p. 112

^[5] 27 Ivi, p. 112

^[6] 28 Ivi, p. 113

^[7] 30 Ivi, p. 334

^[8] 31 P. Eisenman, L'architettura e il problema della figura retorica, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 321

^[9] 32 P. Eisenman, Post-funzionalismo, 1976, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 143

^[10] 33 A. Vidler, Il perturbante dell'architettura, Einaudi, Torino 2006, p. 124

^[11] 34 G. Vattimo, La fine della modernità, Garzanti, Milano 1991, p. 49

Come potrebbe essere, quindi, un’architettura, un’abitazione, una casa, capace di *dislocare* la *metafisica* architettonica, e quindi *abitabilità*, *origine*, *gerarchia*, *finalità* e così via?

Il primo pericolo da scongiurare è che un’architettura di questo genere risulti il frutto di un’operazione essenzialmente negativa, distruttiva, annientatrice. Derrida ha sempre sostenuto che se c’è una *decostruzione* effettiva essa non deve accontentarsi «di critica-re radicalmente l’architettura al punto che non ne resti più nulla che sia metafisico»³⁵. La decostruzione deve condurre a un’entità che sia, in un certo senso, ancora architettura, che sia «produttiva di qualche cosa che concerne delle forme, delle scale, degli itinerari, delle tracce. [...] Fare di questa decostruzione un’opera affermatrice, [...] un’affermazione capace di lasciare delle tracce»³⁶.

Il secondo pericolo riguarda l’idea per la quale sottraendo all’architettura i termini legati alla sua *metafisica*, ne venga fuori di conseguenza un’architettura finalmente pura, di *grado zero*.

Francesco Vitale, a tal proposito, afferma che «non si tratta di restaurare una presunta purezza originaria dell’architettura, nemmeno di realizzare un’architettura senza fini e funzioni, senza senso o insignificante. [...] La decostruzione deve farsi opera e quindi esperienza architettonica [...] re-inscrivendo le funzioni che tradizionalmente governano l’architettura in un costruito più ampio, diversamente articolato, non più subordinato a tali funzioni»³⁷.

Lo stesso Derrida, in più occasioni, ha voluto scongiurare il motivo di una rinnovata purezza architettonica: «Questa architettura apparentemente anti-architettonica, e che contemporaneamente sembrava riappropriarsi dell’architettura nella purezza della sua essenza interna, non doveva presentarsi come architettura pura [...]; questo è un motivo essenzialmente metafisico. Niente purezza architettonica, dunque. Delle tracce, senza presenza; delle memorie, senza origine, testi il cui substrato non sarebbe soltanto verbale o costituito da pietre, una impurità architettonica all’opera»³⁸.

La sequenza di case progettate da Eisenman, da *House I* del 1968 fino a *House X* del 1975, ispirate alle ricerche linguistiche di Naom Chomsky, rappresentano un ostinato tentativo di sottrarre allo spazio abitativo la sua *metafisica classica*, perseguendo un’innovativa relazione fra soggetto e oggetto in cui quest’ultimo «non è più semplicemente una documentazione narrativa o una rappresentazione mimetica della condizione umana, [e] si preoccupa in modo sempre più fondamentale della propria oggettualità, della sua esistenza esterna rispetto alla sua condizione ineluttabilmente originata dall’uomo e dall’uomo tradizionalmente rappresentata»³⁹. La casa diventa la rappresentazione di sé stessa, un oggetto autoreferenziale e astratto, autonomo, slegato da cinque secoli di antropocentrismo architettonico.

Evidenziando la logica dei «meccanismi interni di composizione, evoluzione, trasformazione, Eisenman opera uno spostamento dalla semantica (i significati degli enunciati di una lingua) alla sintattica (ovvero le relazioni logico-grammaticali che intervengono fra gli elementi)». Per Eisenman «l’architettura è un linguaggio che, in analogia allo strutturalismo linguistico, si spiega da solo all’interno delle sue stesse regole e norme»⁴⁰.

A partire dalla *House X* avviene, però, un cambiamento di tendenza. Come Eisenman stesso afferma, quest’opera «segna una svolta rispetto alle case precedenti perché ha a che fare con un vacillamento di certezze, un allontanamento dal razionalismo e dal formalismo come giustificazione di un discorso e di una strategia per progettare. [...] Il processo di House X non consiste più nella manipolazione di [...] un insieme preferenziale di elementi lineari e planari e [di] una progressione sequenziale, lineare attraverso una serie propriamente ricostruttiva di trasformazioni, ma si tratta piuttosto di un concetto definito “decomposizione”. Il termine è suggestivo di un’attività analoga a quella che i critici letterari definiscono decostruzione. [...] La decomposizione ricerca ordini e origini sconosciuti che non si evolvono attraverso trasformazioni. Il risultato della decomposizione è una simulazione che si può verificare solo quando è compiuta. Quindi la selezione casuale non è un

punto di partenza idoneo per la decomposizione. È, invece, un atto di approssimazione [...] che si proponeva come punto di partenza per House X – un processo in cui ad ogni fase si proponevano delle serie di configurazioni alternative e sottintendeva una coerenza o una corrispondenza [...] o una dissonanza e una mancanza di corrispondenza. [...] Il processo diventava quindi processo di scoperta, in cui lo scopo era la rivelazione di coerenze o regolarità formali spesso attraverso dissonanze o incongruenze»⁴¹.

Eisenman, perciò, osservando retrospettivamente il suo infaticabile lavoro sullo spazio domestico, ne fa emergere l’aspetto contraddittorio: la sua ricerca dell’essenza del segno e dell’autonomia dell’architettura, tese al raggiungimento di un’architettura finalmente pura, di *grado zero*, erano «radicati in quella stessa metafisica antropocentrica che avrebbero dovuto negare. La ricerca di essenza e autonomia non era altro che la ricerca di centro e verità in assoluto e dunque contraddiceva lo sforzo di dislocare l’architettura dalla sua metafisica del centro»⁴². E ancora: «la ricerca di una “architettura in sé” si può identificare come residuo di una fede acritica nell’autonomia suprema della conoscenza, la conoscenza dell’uomo, come vettore dominante»⁴³.

Una nuova fase nell’attività progettuale di Eisenman avviene con il passaggio dallo strutturalismo al post-strutturalismo, quindi con l’abbandono del progetto dell’autonomia – cioè la ricerca dell’essenza del segno e dell’autoreferenzialità dell’opera, le elaborazioni diagrammatiche dalle variazioni logiche infinite, i processi di progettazione trasformationali e auto-generativi – per cimentarsi nella «produzione di finzioni, storie, archeologie e narrazioni diverse e dislocate rispetto a storia, archeologia e narrazione dell’origine e della verità nella metafisica architettonica»⁴⁴, e per dedicarsi alla realizzazione di palinsesti, di complesse stratificazioni di figure e di tracce .

È proprio l’incontro con Jacques Derrida, e con le sue nozioni di *testo* e di *traccia*, a segnare tale svolta: «L’architettura [ora] si costituisce come una serie di frammenti, di condizioni aleatorie e instabili il cui significato non si riferisce più a un valore aprioristico, estrinseco al *questo*, bensì a un valore relativo alla registrazione, ovvero interno al testo, del quale molte letture sono possibili»⁴⁵.

Interrotta con la *House Xla* (1978) la serie di case contrassegnate dalla sequenza di numeri romani, Eisenman non interrompe però le sue sperimentazioni sullo spazio domestico, realizzando una serie di progetti di estremo interesse: *House El Even Odd* (1978), *Fin D’Ou T Hou S* (1985), *Guardiola House* (1988). Vedremo, nel proseguo di questa ricerca, come queste opere – e in particolare la *House Xla* e la *Casa Guardiola* – ci fomiranno una gran quantità di elementi attorno ai quali imbastire le nostre argomentazioni.

«Se il periodo precedente – come sostiene Renato Rizzi – corrisponde all’esperienza “metafisica” della *in-stabilità* del cubo, quello successivo introduce un nuovo concetto: quello di *natura*, al fine di indagare le possibilità di crescita e di movimento di un segno o di una forma auto-sufficiente in un sistema figurativo più complesso. [...] Mentre nella prima fase l’analisi sul cubo studia i cambiamenti di stato dalla condizione di stabilità a quella di instabilità, considerando ogni mossa scrupolosamente distinta e ipostatizzata sintatticamente, nella seconda fase prevale una visione simultanea e unitaria delle modificazioni, per approfondire e scoprire l’ordine fisiologico della forma. Inoltre l’architettura prende definitivamente contatto con il suolo, rinunciando a uno dei suoi gradi di libertà, per assumere una *posizione*»⁴⁶. In tali opere, malgrado costante resti l’intenzione di *evitare l’origine, di evitare la reificazione dell’oggetto funzionale e di evitare la specificità rispetto a scala, luogo e tempo*⁴⁷, Eisenman inizia una complessa interrogazione del sito, men-

35 Jacques Derrida, *[Sequenza 2 – Scena 2]*, in «Jacques Derrida. Adesso l’architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p.187

36 *Ibid.*

37 Francesco Vitale, *L’ultima fortezza della metafisica*, in «Jacques Derrida. Adesso l’architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p.22-23

38 Jacques Derrida, *Maintenant l’architecture*, in «Jacques Derrida. Adesso l’architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 123

39 P. Eisenman, *Aspetti del modernismo*, 1980, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 183

40 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 131

41 P. Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 104

42 P. Eisenman, *Misinterpretare Peter Eisenman*, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 347

43 *Ivi*, p. 348

44 *Ivi*, p. 351-352

45 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 137

46 R. Rizzi, *Peter Eisenman. Mistico nulla*, Motta editore, Milano 1996, p. 64-65

47 P. Eisenman, *Misinterpretare Peter Eisenman*, 1987, in «Inside Out

tre il terreno non è più un supporto indifferente ma parte integrante del processo formale.

Eppure, tornando ancora alla produzione delle prime *houses*, lo stesso Eisenman ebbe poi da affermare che, a ben vedere, anche quelle opere rientravano, inconsciamente, in un procedimento intellettuale finalizzato alla «produzione di *fiction*, [...] [alla] creazione di storie irreali»⁴⁸. Piuttosto che essere solo delle fonti di informazioni astratte, frutto di estenuanti ricerche linguistiche, quelle case – per la loro libertà dal dato funzionale e la ridondanza strutturale, per l’abbandono del riferimento alle proporzioni umane, per la mancata ricerca di uno spazio fisicamente e psicologicamente rassicurante, per la rottura di una rappresentazione domestica basata sulla nostalgica simbolizzazione o idealizzazione del riparo, e per il sovvertimento di tutte le gerarchie spaziali tradizionali – avevano trasformato sensibilmente l’esperienza fisica dello spazio abitativo. Perciò non mancheremo di fare riferimento anche a quella primissima produzione, in particolare alla *House VI*.

A conclusione di questa premessa, vogliamo solo sottolineare come l’architettura – stando alle riflessioni che ci hanno accompagnato in questo *itinerario derridiano e eisenmaniano* – sembra destinata a muoversi all’interno di una dimensione paradossale: deve combattere la sua metafisica ma non distruggerla del tutto, affinché il suo non sia un gesto soltanto nichilista e distruttivo; deve mettere in questione i termini che definiscono l’egemonia che il pensiero filosofico esercita su di lei, ma non deve ricercare una nuova forma di purezza poiché sarebbe un modo per riaffermare la metafisica stessa; per contraddire i valori classici di totalità e armonia deve privilegiare quelli di disgregazione e disgiunzione, ma deve inventare qualcosa che riesca a *tenere insieme* le sue tracce; deve essere frammentata ma non nel senso della rovina, motivo che alluderebbe ancora a una totalità perduta. «Una volta messi in memoria tutti i modelli – sostiene Derrida – se l’architettura non vuole fidarsi più di questi modelli bisogna che la dispersione alla quale essa si abbandona conservi ancora qualcosa che la tenga unita»⁴⁹.

Esiste un altro paradosso, ed esso riguarda l’idea stessa di abitazione, di casa. Ci si domanda se un’entità architettonica che non sia subordinata più alla *metafisica della presenza*, e in primo luogo all’*oikonomia*, alla gestione della proprietà familiare, possa continuare a essere chiamata casa. O se possa essere chiamata casa – che è per eccellenza il luogo della permanenza – un’entità architettonica votata alla dimensione evenemenziale, all’instabilità, alla rarefazione dei suoi limiti e alla dispersione. E ancora se può esser tale un’entità che vuol *strappare gli uomini dai loro comodi*, o che vuole smettere di essere il «locus della memoria», il «segno costante della nostalgia di una dimora»⁵⁰.

La spinta *anti-metafisica* e l’idea abitativa sembrano escludersi a vicenda. Eppure, come detto in precedenza, l’architettura non deve smettere di *dislocare* l’abitare. Nel mondo contemporaneo, relativista e totalmente privo di certezze, in cui l’uomo non è più al centro del suo universo, l’architettura ancora «offre una promessa di realtà, di autenticità e di verità»⁵¹. Ma l’architettura «per poter essere deve affrontare e dislocare questa percezione profondamente radicata. [...] Quello che costituisce architettura è il continuo spiazzamento dell’abitare, in altre parole, il dislocamento della localizzazione»⁵².

«L’architettura crea le istituzioni. È un’attività costruttiva. L’architettura, per sua stessa investitura, è istituzionalizzante. Dunque per poter essere, l’architettura deve resistere a ciò che di fatto deve fare. Per essere, deve sempre resistere all’essere. Deve dislocare senza distruggere il suo stesso essere, ovvero deve conservare la sua metafisica. Questo è il paradosso dell’architettura»⁵³.

49 Jacques Derrida, *Maintenant l’architecture*, in «Jacques Derrida. Adesso l’architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 124

50 P. Eisenman, *Rappresentazione del dubbio*, 1982, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 247

51 P. Eisenman, *L’architettura e il problema della figura retorica*, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 321

52 *Ivi*, p. 322

53 *Ibid.*

Premessa #2

Il soggetto e la casa. *Un itinerario deleuziano*

Soltanto la fuga poteva mantenerlo sulla punta dei piedi e soltanto le punte dei piedi potevano mantenerlo in questo mondo⁵⁴

Dimora con corpi. Ciascuno va in cerca del suo spopolatore⁵⁵

Il soggetto. Lo *Scapolo*, l’*Esausto*

«Comunque tra poco sarò finalmente morto del tutto. [...] Se volessi morire oggi stesso, basterebbe spingere un po’, se potessi volere, se potessi spingere. Ma tanto vale che mi lasci morire, senza affrettare le cose»⁵⁶.

Con queste parole si apre il secondo romanzo della trilogia⁵⁷ che Samuel Beckett compose tra il 1951 e il 1953. A pronunciarle è Malone, un uomo che giace immobile in un letto, all’interno di una piccola stanza con pochi arredi, e che non ricorda in che modo ci sia finito o se qualcuno lo abbia condotto lì. Ciò che Beckett allestisce in quest’opera è il progetto di una doppia dipartita: morte del personaggio – non solo di *quel* personaggio, ma del personaggio in quanto figura eminente della finzione letteraria – e fine del romanzo – non solo di *quel* romanzo, ma del romanzo in quanto forma primordiale di narrativa. Un’intenzione a cui, fin dalle prime opere, l’autore irlandese aveva riservato grandi energie, a botte di scarnificazione, di sottrazioni. Scarnificare il romanzo, sottrargli tutto.

Eppure, in *Malone muore*, c’è ancora qualcosa che resiste, che non si lascia detrarre. In primo luogo, questo elemento resistente ha a che fare con la nominazione: «Qualcuno è morto, e dal momento stesso in cui lo si annuncia, non ha più smesso di morire»⁵⁸, quindi non muore mai del tutto. Il nome proprio, tramite il romanzo, garantisce al personaggio l’immortalità della sua morte. Questa condizione non riguarda solo il fatto che, nel romanzo in questione, Malone morirà: questo dato ci viene suggerito da lui stesso sin da quelle prime righe, oltre a esserci stato anticipato – a scanso di colpi di scena – già dal titolo. Il punto è che, qualsiasi sia il libro e indipendentemente dal fatto se il personaggio al suo interno muoia o meno, il destino è il medesimo: «Non c’è opera letteraria che non sia una veglia funebre, per quanto tutta da ridere, se non altro per il dato incontrovertibile che la rende garante di niente di meno di una sopravvivenza»⁵⁹. E così, in secondo luogo, tramite la sopravvivenza del personaggio, tramite il perpetuarsi della sua morte, ciò che resiste è il romanzo stesso. Per quanto si sia voluto togliergli tutto non si è riusciti a privarlo di niente, e il contenuto di cui ci si voleva disfare è ancora là, integro: la *nominabilità* di tutte le cose, la potenza del nome proprio, e con loro la logica stessa del racconto, una perseveranza della forma e del senso, di cui il libro è *la casa*. Il libro e la casa hanno in comune proprio questo: garantire l’immortalità a chi li abita, essere custodi del senso, dopo la morte. E in comune hanno anche questa forma di cocciuta resistenza, al punto che in risposta alla loro inscalfibile presenza verrebbe quasi

56 S. Beckett, *Malone muore*, Einaudi, Torino 2011, p. 3

57 *Molloy*, *Malone muore* e *L’Innominabile*

58 G. Frasca, *Prefazione*, in S. Beckett, «Malone muore», Einaudi, Torino 2011, p. VI

59 *Ivi*, pp. VII-VIII

54 F. Kafka. *Confessioni e diari*, E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1988, p. 133

55 S. Beckett, *Lo spopolatore*, in S. Beckett, «Racconti e prose brevi», Einaudi, Torino 2010, p. 214

da compiere un atto soltanto distruttivo, che non lascerebbe che macerie o, al contrario, comporterebbe una loro ulteriore rinascita. L'obiettivo, quindi, non è quello di bruciare i libri o di demolire le case, e nemmeno smettere di scrivere i primi e di edificare le seconde, ma nel farlo di produrre al loro interno un movimento di tutt'altro genere che metta al cospetto libri e case con loro abolizione, che inneschi un processo di altra natura e intensità capace di trascinare via – piuttosto che cancellare – i loro significati fondamentali, che sono, appunto, custodire e tramandare. Ed è questo il motivo per cui la casa ha una parentela così forte con il suo doppio speculare: la tomba. Libro e casa, tomba: si tratta, ripetiamolo ancora, di custodire e tramandare. Ma di questo parleremo in seguito.

Per il momento, invece, ci poniamo le stesse domande che si pone Maurice Blanchot: «Chi parla nei libri di Samuel Beckett? Che cos'è quest'io infaticabile che apparentemente dice sempre la stessa cosa?»⁶⁰. Tracciando il percorso che da *Molloy* conduce a *L'Innominabile*, passando per *Malone muore*, lo scrittore e filosofo francese – in relazione ai personaggi di questi romanzi – parla di un «un movimento disordinato [che] si compie nella regione dell'ossessione impersonale» e che conduce a una «disgregazione inquietante»⁶¹. Dal vagabondo del primo romanzo, che girovaga di paese in paese senza una chiara destinazione, al moribondo bloccato nel suo letto e che, munito di un bastone, raggiunge le poche cose che lo circondano, fino al protagonista del libro che conclude la trilogia, anch'esso immobile, ma oramai ridotto a pura voce: «Non si tratta più di personaggi posti sotto la protezione rassicurante del loro nome personale [...]. Quel che era racconto è diventato lotta»⁶². Questa lotta riguarda il tentativo ferocemente ostinato di applicare su sé stessi una mutilazione, di spossessarsi della propria coscienza, di privarsi del proprio *Io*, attraverso una parola interminabile, la cui condanna è proprio quella di non potersi esaurire mai. Si tratta di un perenne movimento immobile, una corsa sul posto infinita che non si ha volontà di proseguire ma nemmeno la possibilità di concludere. «Chi scrive [...] non è già più Beckett, ma l'esigenza che l'ha tratto fuori di sé, l'ha destituito e depredato [...] facendone un essere senza nome»⁶³. L'autore e il suo personaggio ora coincidono, accomunati dalla medesima cifra impersonale, nella destituzione di ogni intimità o internità, nella perenne esposizione a un *fuori*. Ecco il processo, il movimento senza scopo né direzione che dall'interno di un oggetto che possiamo ancora continuare a chiamare libro – o casa – produce un parlare impersonale che ne sconfini i limiti e ne mette in crisi le finalità.

Crediamo sia significativo sottolineare che, nei romanzi in questione, questa condizione di totale esternità a cui il soggetto si espone si realizzi all'interno di spazi sempre più contratti – la stanza di Malone, un esiguo spazio buio per *L'innominabile* – e in una solitudine sempre più estrema. Come se il restringersi dello spazio a disposizione possa se non generare, almeno favorire questo processo di privazione di sé stessi, questa mutilazione dell'io, che si apre poi su tutt'altra spazialità, stavolta infinita (il parlare senza soggetto su cui la voce si innesta, come si trattasse di un ripetitore che riceve segnali e li ritrasmette). Caratteristiche, queste, che ci riportano a ciò che Deleuze e Guattari affermano in relazione all'opera di Kafka e alla definizione di quella che loro chiamano *letteratura minore*: «La lettera K non designa più un narratore né un personaggio, ma un concatenamento tanto più macchinistico, un agente che è tanto più collettivo nella misura in cui un individuo vi si trova innestato nella sua solitudine»⁶⁴. Si tratta – in relazione all'autore praghese – di «scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé»⁶⁵. Dall'esiguità di un buco o di una tana, in cui ci si è ficcati per isolarsi dalla propria comunità, è possibile «esprimere un'altra comunità potenziale», «forgiare gli strumenti di un'altra coscienza

e di un'altra sensibilità»⁶⁶.

Murphy, Mercier, Molloy, Moran: eccole alcune delle creature di Beckett, sempre diverse eppure tutte variazioni di uno stesso personaggio, fino a Malone, che ne decreta la fine e che nelle prime stesure, forse non per caso, era denominato solo con la lettera M. Intercambiabilità del soggetto fino alla sua dissoluzione, la M di Beckett e la K di Kafka come ultimo residuo di una scamificazione dell'io, ma anche da intendersi come variabili matematiche: numeri arbitrari, incognite, determinazioni provvisorie, attribuzioni infinite.

Non bisogna commettere l'errore di vedere in queste figure apparentemente marginali e disadattate, talvolta mutilate, spesso immobili o improduttive, l'espressione di un nichilismo senza uscita, di una volontà di annullamento, perché «cominciamo ad essere savi proprio quando siamo “disgraziati”. Non ci si salva, non si diventa minori che attraverso la costituzione di una disgrazia o di una difformità. È l'operazione della grazia stessa»⁶⁷. Sono, al contrario, figure sovrane: perché disfano il soggetto come struttura fondamentale, lanciano il loro grido «di contestazione radicale, essenzialmente rivolto contro la *soggettività* come forma immutabile»⁶⁸; perché sanno che può divenire *altro* solo chi sa di non essere *nessuno*; perché si sottraggono alla rigida strutturazione del campo sociale, in cui ogni soggetto ha il suo ruolo e svolge una serie di azioni legate al funzionamento dell'ordine generale, opponendo alla logica dell'utilità produttiva una forma di estrema improduttività; perché a dispetto della loro immobilità sono capaci di infiniti movimenti – anche sul posto, in *intensità* – e di quell'esposizione al *fuori* di cui parlavamo poco fa. Infine, va precisato, che non c'è nulla di contemplativo o di ascetico nell'isolamento che queste figure scelgono, non si tratta mai di una fuga *dal* mondo. Se è vero quanto dice Blanchot, cioè che l'opera «priva lo scrittore – uomo vivo, che vive nella comunità, ha dei rapporti con l'utile, fa affidamento sulla consistenza di cose fatte e da farsi, e partecipa, lo voglia o no, alla verità di un progetto comune – perché essa lo priva del mondo»⁶⁹, è pur vero che questa privazione innesca dei movimenti attraverso cui il mondo, piuttosto che fuggirme, sia possibile farlo fuggire via, o trascinarlo altrove.

Beckett e Kafka, la M del primo e la K del secondo, l'*Esausto* e lo *Scapolo*. Sono queste due figure *deleuziane* – sovrapponibili, interscambiabili – che vogliamo far emergere, perché sono loro, crediamo, l'abitante dello spazio domestico che cercheremo di definire.

Iñaki Ábalos, architetto e docente spagnolo, attraverso l'analisi di una serie di case unifamiliari ha compiuto una ricognizione sul panorama abitativo del XX secolo, sviluppando un percorso di *visite guidate* all'interno di un ristretto gruppo di opere che rappresentano per lui gli archetipi domestici della modernità⁷⁰. Questo itinerario parte dalla *casa di Zarathustra*, prosegue con la *casa esistenzialista*, la *casa positivista*, la *casa fenomenologica*, il *loft newyorkese*, la *casa decostruita* e si conclude con la *casa del pragmatismo*. Al di là delle qualità spaziali e delle caratteristiche che emergono per ognuna di queste case, e su cui avremo modo di ritornare in seguito, ci interessa per il momento porre la nostra attenzione sul tipo di abitante che viene designato per ognuna di esse. La domanda che Ábalos pone per ogni casa è: chi ne è il soggetto protagonista? Riteniamo utile ripercorrere alcuni di questi differenti soggetti e i valori che essi implicano rispetto allo spazio privato per meglio comprendere la figura – l'*Esausto*, lo *Scapolo* – che stiamo cercando di definire.

La *casa esistenzialista* è quella in cui abita una famiglia stabile, e in cui vige una precisa gerarchia verticale che prevede l'assoluto esercizio dell'autorità paterna sugli altri abitanti. Tramite una concezione di domesticità derivata dalla filosofia di Heidegger – secondo cui «il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo»⁷¹ – lo spazio domestico è intriso della «nostalgia per quel soggetto centrico e dominante che costruisce la casa nell'atto di abitarla, analogamente a quanto fa il filosofo attraverso il pensiero».⁷² Il legame che Ábalos rileva tra filosofia e abitare, e che fa

⁷⁰ I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009

⁷¹ M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, in «Segnavia», Adelphi, Milano 1994, p. 267

⁷² I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, ChristianMarinotti Edizioni, Milano 2009, p. 55

⁶⁰ M. Blanchot, «Dove adesso? Chi adesso?», in «Il libro a venire», Il Saggiatore, Milano 2019, p. 241

⁶¹ *Ivi*, p. 242

⁶² *Ivi*, p. 243

⁶³ *Ivi*, p. 244

⁶⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 32-33

⁶⁵ *Ivi*, p. 33

⁶⁶ *Ivi*, p. 31

⁶⁷ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene e G. Deleuze, «Sovrapposizioni», Quodlibet, Macerata 2002, p. 94

⁶⁸ P. Godani, *Estasi e divenire. Per un'estetica delle vie di scampo*, Mimesis, Milano 2001, p. 7

⁶⁹ M. Blanchot, «Dove adesso? Chi adesso?», in «Il libro a venire», Il Saggiatore, Milano 2019, p. 247

della casa l'argomento privilegiato dell'esistenzialismo, luogo in cui poter realizzare un abitare autentico, è sottolineato anche da Mark Wigley, che afferma: «Il dominio della filosofia è il dominio della casa, l'autorità patriarcale che riduce l'altro a schiavo, a inserviente domestico, a servo della domesticità»⁷³.

Bastano questi pochi accenni per comprendere quanto questo soggetto sia agli antipodi rispetto al soggetto (impersonale) che stiamo cercando di delineare. Se il soggetto della casa esistenzialista rintraccia il senso del suo abitare in un legame inscindibile con le proprie radici e con il luogo, in una forma di *territorialità* assoluta, lo *Scapolo*, al contrario, può essere definito come il *deterritorializzato* per eccellenza. Rispetto alla prudente amministrazione della proprietà e dei beni che il soggetto della casa esistenzialista svolge al fine di tramandarli ai figli, nell'idea di salvaguardare le proprie origini e garantire la prosecuzione della stirpe, lo *Scapolo* «non ha “centro” né “un grande complesso di averi”: “egli ha soltanto quel terreno che occorre ai suoi due piedi”»⁷⁴. La ricerca della solitudine e il rifiuto dei legami familiari non rendono lo *Scapolo* disconnesso dal campo sociale, ma sono invece le condizioni che permettono la moltiplicazione – potenzialmente infinita – delle sue connessioni: «Senza famiglia e senza coniugalità, lo scapolo è ancora più sociale, social-pericoloso, social-traditore, e collettivo anche da solo. [...] Il più alto desiderio desidera la solitudine e insieme di essere connesso a tutte le macchine di desiderio. Una macchina tanto più sociale e collettiva quanto più è solitaria, [...] essa vale necessariamente, da sola, per una comunità le cui condizioni non sono ancora, attualmente, date»⁷⁵.

Alla verticalità del potere patriarcale, e della sottomissione al potere divino, si è sostituito un libero movimento orizzontale, alla trascendenza l'immanenza. Apparentemente un unico elemento rende affini questi due soggetti fin qui così diametralmente opposti e riguarda l'isolamento nei confronti del mondo esterno. Risulta facile, però, smontare questa affinità. Il soggetto della casa esistenzialista reputa il mondo un posto ostile, inabitabile, e così lo rifiuta confinandosi in un luogo, lontano dal progresso, in cui ricercare il suo abitare autentico. Oltre ad essere il frutto, come detto, della recisione di ogni legame familiare, l'isolamento dello *Scapolo* ha molteplici e differenti ragioni, ma serve principalmente a favorire quella lotta che produce la rimozione del nome proprio, la mutilazione dell'io, e l'emersione di una *soggettività impersonale*. Si tratta, appunto, di quel processo di ostinata scarnificazione che il soggetto compie su sé stesso e che gli permette di riaprirsi sul mondo con una leggerezza e una velocità eccezionali. Talvolta, è vero, ci si ritira dal mondo anche per proteggersi dalla società, vittima troppo spesso delle proprie rappresentazioni e affogata dalla volgarità delle opinioni («perché è dall'opinione che provengono le sventure degli uomini»⁷⁶), ma solo perché si stanno contemporaneamente creando le condizioni di una nuova comunità, perché si stanno fabbricando le modalità con cui trascinare via il mondo in un inedito movimento: «Non v'è nulla di meno “estetico” dello scapolo nella sua mediocrità, ma non c'è neppur nulla di più artistico. Lo scapolo non fugge il mondo ma lo tiene in pugno, e lo fa fuggire su una linea artistica e continua»⁷⁷.

Per quanto detto fin qui, le differenze con un altro soggetto, quello della *casa positivista*, risultano evidenti e non vale la pena soffermarcisi troppo: alla famiglia patriarcale si è sostituita una «famiglia egualitaria, efficiente, sana e lavoratrice»⁷⁸, e alla cupa segregazione si oppone il principio della visibilità assoluta: «La casa positivista è il luogo dell'esposizione di ogni componente della famiglia agli altri, e della famiglia come unità all'esterno»⁷⁹. Nell'inseguire il prototipo della *famiglia modello*, fabbricata in serie come lo spazio domestico che essa occupa, le specificità dell'individuo vengono sacrificate; egli viene il più possibile uniformato a un campione sociale di riferimento, in nome del progresso. Questo sacrificio compiuto sull'individuo non provoca la fertile mutilazione del soggetto che abbiamo visto sin qui, la sua regressione-evoluzione a uno stato impersonale, ma solo la sua dissoluzione all'interno di un insieme omogeneo più ampio, il quale lo rende facilmente manipo-

⁷⁸ I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p. 80

⁷⁹ *Ivi*, pp. 80-81

labile a fini economici o politici. Così la visibilità reale o metaforica a cui il soggetto si espone si trasforma in uno strumento repressivo. La M di Beckett e la K di Kafka, variabili mutevoli e polivoche, si riducono a mera cifra all'interno di un campione maggioritario e standardizzato.

Al contrario, divergenze più sfumate si instaurano con i soggetti che abitano la *casa di Zarathustra* e la *casa fenomenologica*. I ragionamenti di Ábalos riguardo la *casa di Zarathustra*, all'interno della quale manca «totalmente un programma familiare», in cui «la famiglia come programma è stata rifiutata»⁸⁰, scaturiscono dall'analisi di alcuni progetti domestici disegnati da Mies van der Rohe fra il 1931 e il 1938. Per Ábalos tali esplorazioni progettuali nascono in seno ad un unico quesito: «Come vivrebbe l'uomo moderno se si occupasse unicamente della sua individualità?»⁸¹. Insomma, queste di Mies, sono *case per single*. Il single e lo *Scapolo*, entrambi anti-familiari, indipendenti e solitari, sono a prima vista due figure identiche, intercambiabili. La divergenza, che diremo incolmabile, riguarda il fatto che l'isolamento del single assume un tono aristocratico: «I muri stanno lì affinché chi li abita [...] possa fuggire dalla collettività, isolarsi e sviluppare il proprio ego in completa indipendenza, autonomamente da qualsiasi precetto morale»⁸². La casa, quindi, all'interno della ricerca in questione, deve superare questo doppio scacco: non deve essere né la dimora del soggetto sociale, appartenente alla famiglia modello, esposto allo sguardo vigile del potere e della morale, né quella del suo rovescio speculare, quel soggetto il cui obiettivo è affermare la propria individualità e costruire la casa come *impero dell'io*.

Quest'ultimo soggetto, malgrado il dichiarato rifiuto di tradizioni e precetti morali, non svolge in nessun modo una funzione critica rispetto al funzionamento dell'ordine generale, e il suo isolamento elitario non fa altro che confermare lo stato di cose presenti. Egli «indossa meravigliose calzature di pelle rigorosamente cucite a mano», ha «bisogno di vivere vicino all'agorà, ai nuovi spazi pubblici della città borghese», e «necessita di grandi spazi [...] per le feste e le celebrazioni faustiane, per sviluppare relazioni mondane protette da sguardi indiscreti»⁸³. Tutt'altro, ripetiamolo, è lo *Scapolo*, che necessita solo dell'esiguo spazio per i suoi due piedi, che non ha bisogno di averi e né tanto meno di oggetti esclusivi e ricercati, e che risponde alla raffinata bellezza del single con la sua “mediocrità estetica”.

Riguardo la *casa fenomenologica*: sgombriamo subito il campo dagli echi *bachelardiani* che in essa si diffondono e che poco ci interessano in questa sede: vecchia casa di famiglia, ricordi d'infanzia, «intimità dello spazio interiore»⁸⁴, cantina e soffitta. Ciò che invece ci interessa riguarda il tipo di relazione che, per Ábalos, si instaura fra questa casa e il soggetto che la abita. Se nella *casa esistenzialista* tale rapporto era sancito dall'appartenenza alla stirpe, quindi da una legge trascendente, nella casa fenomenologica la relazione si basa sulla «“pura esperienza”. Tale pura esperienza non è altro che il primato assoluto della percezione sulle altre forme di approccio alla realtà»⁸⁵. Il soggetto, quindi, non conosce nulla a priori, ma è un corpo sensibile che fabbrica le sue conoscenze tramite una continua sperimentazione del mondo. Tale sperimentazione ben si sposa con il soggetto che stiamo cercando di delineare, ma risulta necessario chiarire la natura di questa sperimentazione e tracciare quindi una distanza dalle teorie fenomenologiche.

Abitualmente si ritiene che pensare significhi rappresentarsi la realtà e i suoi oggetti sensibili, e che quindi il suo esercizio consista nel riconoscimento e nel rispecchiamento di qualcosa che è *dato*. Quindi il pensiero risulta essere la capacità innata di un soggetto pensante, e il suo oggetto il mondo così come lo troviamo nell'esperienza ordinaria. Sia Kant che poi Husserl – fondatore della fenomenologia – riconoscono «la necessità per il pensiero di riflettere sulla propria natura e sul proprio esercizio, in modo da evitare di considerare l'una e l'altro come dati indiscutibili o imperscrutabili. Entrambi riconoscono che il mondo oggettivo così come si presenta nell'esperienza comune dev'essere messo in questione, in quanto correlato di un preciso esercizio del pensiero». Sia in

⁸⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 31

⁸⁵ I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p.

⁷³ M. Wigley, *Heidegger's house: the violence of the domestic*, in «Columbia documents of architecture and theory», vol. 1, Rizzoli, New York 1992

⁷⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 124

⁷⁵ *Ivi*, p. 125

⁷⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 209

⁷⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 124

⁸⁰ *Ivi*, p. 22

⁸¹ *Ibidem*

⁸² *Ivi*, p. 24

⁸³ *Ivi*, p. 30

Kant che in Husserl, però, «le strutture “normali” del pensiero sono ribadite piuttosto che criticate. Il dato metafisico viene ricondotto alle sue condizioni trascendentali, cioè alle operazioni costituenti del pensiero o della coscienza, ma tali operazioni risultano sempre, in un modo o nell'altro, destinate a costituire il mondo così come si presenta nell'esperienza comune»⁸⁶. Questa situazione ha reso necessario «che il trascendentale non fosse identificato con qualche elemento dato esplicitamente nell'esperienza empirica, ovvero con qualche elemento costitutivo della rappresentazione. Le condizioni trascendentali [...] dovevano essere cercate al di fuori della rappresentazione, nelle profondità ovvero ai limiti dell'esperienza. Questo, evidentemente, avrebbe reso necessario affermare l'*esistenza* e l'*accessibilità* di un “al di qua” della rappresentazione, ovvero di qualcosa come un inconscio del pensiero»⁸⁷. Ed è proprio questo uno degli obiettivi eminenti della filosofia di Gilles Deleuze: mostrare «come al di sotto, al di sopra e, soprattutto, indipendentemente dal mondo stabile costituito dalla rappresentazione, esista tutto un universo di esperienza selvaggia, un universo del quale l'intelletto (kantianamente inteso) non è il legislatore»⁸⁸. Ed è da questa prospettiva che il termine “sperimentazione” assume un senso nuovo: non potendo più far fede sulla percezione abituale, sui sensi, e quindi sulla riduzione del mondo a rappresentazione secondo la logica dell'identità, solo una sperimentazione rende possibile l'accesso a un *campo intensivo* che è «irriducibile alla sua “traduzione” nei termini della rappresentazione»⁸⁹.

Deleuze identifica in alcune esperienze artistiche una delle modalità per accedere a quel mondo che si sprigiona oltre, o prima, del quadro rappresentativo. Se alle identità che appartengono alla rappresentazione noi possiamo, tramite un esercizio dei sensi, attribuire delle qualità, un grado o un'estensione, ciò che si dispiega oltre la rappresentazione, e che è caratterizzato dalla *sensazione* come quantità non estensiva ma puramente intensiva, ci è possibile averne accesso tramite un'esperienza che eccede i sensi e non riguarda più il soggetto in quanto tale: «Cogliere l'intensità indipendentemente dall'esteso e prima della qualità in cui si sviluppa costituisce l'oggetto di una distorsione dei sensi»⁹⁰.

Ritornando allo spazio domestico, possiamo perciò affermare che la casa che stiamo cercando di definire non deve restituire al soggetto, tramite l'esperienza fenomenologica del suo spazio, un'intensificazione della percezione sensoriale, versione potenziata del quadro della rappresentazione, ma porsi come vera esperienza artistica, cioè sperimentazione capace di condurre il soggetto oltre sé stesso, nella sua dimensione impersonale, restituendogli la *sensazione come pura intensità*. Ed è proprio tramite il riferimento all'esperienza puramente intensiva della sensazione che ritorniamo ad alcune delle caratteristiche inerenti il soggetto che stiamo tentando di definire: l'esiguo spazio di cui egli necessita, il quasi immobilismo a cui si approssima. Ciò perché considerare la sensazione per sé stessa, significa considerarla «così come si dà nel corpo, al di qua del riferimento all'oggetto cui corrisponde, e come una forza *statica*, cioè separata dal movimento corporeo nel quale normalmente si prolungherebbe. Solo così, nella rottura dei legami tra la sensazione e l'oggetto e tra la sensazione e il movimento, è possibile rendere visibile la sensazione come elemento puramente intensivo»⁹¹.

La fuga dello *Scapolo*, quindi, è una fuga da fermi perché è fatta di pura intensità: spazio esiguo, movimento quasi nullo, immobilismo. Ma lo *Scapolo* è anche l'*Esausto*, perché questa sua fuga non provoca mai semplice stanchezza, ma piuttosto una forma di *esaurimento*. «L'esausto è molto più dello stanco. [...] Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l'esausto esaurisce tutto il possibile. Lo stanco non può più realizzare, ma l'esausto non può più possibilizzare»⁹². Stanco è colui che compie delle azioni – quindi mette in atto un possibile – perché ha dei progetti, degli scopi, e deve quindi effettuare delle preferenze, attività che sulla lunga lo affaticano. L'*Esausto*, al contrario, combina tutte le alternative inerenti una certa situazione, senza effettuare fra di esse alcuna preferenza, rinunciando a qualsivoglia obiettivo: «Non si attua più, benché si compia. [...] Ci diamo da fare, ma per nulla. Eravamo

stanchi di qualcosa, siamo esausti di niente»⁹³.

Molloy, nell'omonimo romanzo, nel riferire di alcuni suoi viaggi da vagabondo, racconta di quando, giunto in riva al mare, fece scorta di pietre da succhiare: «Avevo supponiamo sedici pietre, quattro per ciascuna delle mie quattro tasche, che erano le due dei pantaloni e le due del cappotto. Quando prendevo una pietra dalla tasca destra del cappotto, e me la mettevo in bocca, la rimpiazzavo nella tasca destra del cappotto con una pietra della tasca destra dei pantaloni, che rimpiazzavo con una pietra della tasca sinistra dei pantaloni, che rimpiazzavo con una pietra della tasca sinistra del cappotto, che rimpiazzavo con la pietra che avevo in bocca, non appena finito di succhiarla. [...] Ma questa soluzione mi soddisfaceva solo a metà. Perché non mi sfuggiva il fatto che, per effetto di un caso straordinario, a circolare potessero essere sempre le stesse quattro pietre. E in tal caso, lungi dal succhiare le sedici pietre a turno, ne succhiavo in realtà solo quattro, sempre le stesse, a turno. [...] Era un tirare avanti alla meno peggio di cui alla lunga un uomo come me non poteva accontentarsi. Mi misi dunque a cercare dell'altro»⁹⁴. Molloy prosegue ancora a lungo in questo dettagliato resoconto, da cui emerge la sua ostinazione, il suo metodo, la sua precisione impeccabile, riposti in un'azione senza scopo con cui raggiungere la completa reversibilità della serie e quindi la mancanza di preferenza fra una pietra e l'altra, di cui conta solo il circolare senza fine che esaurisce le possibilità. «La combinatoria è l'arte o la scienza di esaurire il possibile, includendo le disgiunzioni. Ma solo l'esausto può esaurire il possibile, perché ha rinunciato a qualsiasi bisogno, preferenza, scopo o significato»⁹⁵.

La casa. Lo spazio *qualunque*, la *dequadratura*

Abbiamo esposto le modalità con cui l'*Esausto* esaurisce il possibile. Ma l'*Esausto*, e questo ci interessa particolarmente, esaurisce anche le possibilità dello spazio, uno spazio rigorosamente *qualunque*: «Si tratta di ricoprire tutte le direzioni possibili, pur andando dritti: uguaglianza della destra e del piano, del piano e del volume. Come dire che la presa in considerazione dello spazio conferisce un nuovo senso e un nuovo oggetto all'esaurimento: esaurire le potenzialità di uno spazio qualunque»⁹⁶. Con lo stesso rigore con cui Molly descrive il metodo che ha messo a punto per succhiare le sue pietre, fatto di una precisa ed esaustiva circolazione senza scopo, così potremmo descrivere la drammaturgia motoria e sonora di *Quad*, opera televisiva di Beckett andata in onda per la prima volta nel 1981. Quattro personaggi incappucciati, indistinguibili per sesso e per razza, attraversano con passo cadenzato e preciso lo spazio di un semplice e scarno quadrato, sia percorrendo i suoi bordi e sia seguendo le sue diagonali, ma in ogni caso evitando il centro. Essi entrano ed escono seguendo un ritmo inesorabile, e quando sono in scena, sempre muovendosi in modo sincronico, o vanno a occupare contemporaneamente gli angoli o deviano verso il centro, senza mai toccarsi. Come sempre con Beckett sono state spese molte parole nel tentativo di spiegare questo straniante balletto, ma le spiegazioni non colgono mai il punto nei confronti di opere che non si prestano all'interpretazione ma solo alla sperimentazione. Non si tratta della messa in scena dell'insensatezza della vita; il centro perennemente mancato non è la metafora, per gli uomini, dell'impossibilità di incontrarsi. Si tratta di sperimentare le possibilità dello spazio per esaurirle, non c'è altro motivo, e non è poco (è questa una delle modalità, del resto, per *uscire fuori di sé*). Se i personaggi non si incrociano al centro è perché il centro è l'unico luogo in cui le loro azioni potrebbero raggiungere uno scopo, andando di conseguenza a qualificare anche lo spazio del quadrato come luogo dell'incontro.

Osserviamo questo quadrato che ospita l'azione: è abbastanza definito, geometricamente determinato, ma è sufficientemente indeterminato da non risultare troppo qualificato. «Ha quelle certe

^[1] P. Godani, Deleuze, Carocci editore, Roma 2016, pp. 66-67

^[2] Ivi, p. 67

^[3] Ivi, p. 68

^[4] Ivi, p. 75

^[5] G. Deleuze, Differenza e ripetizione, Cortina, Milano 1997, p. 306

^[6] P. Godani, Deleuze, Carocci editore, Roma 2016, p. 79

^[7] G. Deleuze, L'esausto, Cronopio, Napoli 2010, p. 9

^[8] Ivi, p. 11

^[9] S. Beckett, Molloy, Einaudi, Torino 2005, pp. 78-79

^[10] G. Deleuze, L'esausto, Cronopio, Napoli 2010, p. 13

^[11] G. Deleuze, L'esausto, Cronopio, Napoli 2010, p. 26

dimensioni, ma le sue uniche determinazioni sono le singolarità formali, vertici equidistanti e centro, i soli contenuti o occupanti sono i quattro personaggi [...]. È uno spazio qualunque chiuso, globalmente definito»⁹⁷. E così come lo spazio ha una precisa geometria, pur mancando di tutta un'altra serie di qualificazioni di altra natura (simboliche, funzionali e così via), allo stesso modo anche i percorsi che lo attraversano sono senza scopo ma non casuali, seguendo al contrario una partitura precisissima. Reputiamo queste indicazioni di notevole interesse perché, nella definizione della casa che stiamo cercando, ci interessa che essa sia uno spazio *qualunque* ma che non sia necessariamente disordinata o scomposta. Certo, si può avere anche uno spazio *qualunque* determinato localmente e non globalmente, cioè uno spazio *qualunque a frammentazione* (la frammentazione «è indispensabile se non vogliamo cadere nella rappresentazione. Vedere esseri e cose nelle loro parti separabili. Isolare queste parti. Renderle indipendenti così da porle in una nuova dipendenza»⁹⁸) ma ciò non determina necessariamente confusione ma piuttosto l'assemblaggio di due o più spazi *qualunque*.

In ogni caso, tale spazio, dovrebbe favorire una serie di movimenti attraverso cui il soggetto possa essere capace di esaurire lo spazio, cioè le sue potenzialità, senza che questi movimenti siano finalizzati al raggiungimento di uno scopo. Ovviamente immaginare una tale possibilità all'interno di uno spazio domestico è alquanto complesso, sia perché esso è destinato *per sua natura* all'espletamento di una funzione, quella abitativa appunto (ma non è proprio l'accettazione a priori di questa natura che stiamo sindacando?), e sia perché ogni movimento al suo interno è sempre finalizzato al raggiungimento di un obiettivo, sia esso puramente funzionale (percorrere il corridoio per raggiungere una stanza), sia esso connotato da valenze simboliche (riunirsi intorno al camino), e così via. In ogni caso lo spazio domestico non riesce così a diventare l'auspicato spazio sgombro, *disertato e desertico*, ma finisce per diventare il luogo in cui si selezionano gli scopi, si amministrano i bisogni, si effettuano delle preferenze, e si istituiscono i significati, siano essi collettivi o individuali. Insomma, per risolvere questo problema, dovremmo immaginare una casa spogliata da tutti questi valori tradizionali. Ma è possibile?

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, è stata questa la domanda principale che Peter Eisenman si è posto nel corso di vari decenni di infaticabile speculazione teorica, arrivando alla conclusione che la spinta anti-metafisica e l'idea abitativa non potevano che escludersi a vicenda, e che compito dell'architettura era piuttosto quello di negoziare con tale metafisica, nel tentativo di operare una sua continua dislocazione («Quello che costituisce architettura è il continuo spiazzamento dell'abitare»⁹⁹). Possiamo convenire con Eisenman che la metafisica architettonica periodicamente subisca o debba subire una dislocazione, per poi nuovamente istituzionalizzarsi (processo che assomiglia in un certo senso alla teoria di *deteritorializzazioni e riteritorializzazioni* di cui parla Deleuze), ma dobbiamo constatare che sono i *divenire*, eminentemente non storici, a produrre il nuovo: «Il “divenire” non appartiene alla storia; a tutt'oggi la storia designa soltanto l'insieme delle condizioni, per quanto recenti, a cui ci si deve sottrarre per divenire, ossia per creare qualcosa di nuovo»¹⁰⁰. Perciò in architettura la dislocazione o il *divenire*, quindi la creazione del nuovo, non si può comprendere tramite lo studio della storia, sia essa dell'architettura, dell'economia o della società, ma solo andando a identificare quell'ambiente particolare, quella contingenza specifica che ha permesso a una *via di fuga* di essere tracciata, una via di fuga che non era assolutamente necessaria – cioè conseguenza di una serie di condizioni date e che fungerebbero da sua origine – ma che rappresenta piuttosto un'improvvisa e imprevedibile deviazione. È questo il motivo per cui, in merito alla casa, le evoluzioni tecnologiche, i cambiamenti nei modi di vita, le trasformazioni sociali e così via, possono dirci

qualcosa ma non tutto. Se vogliamo comprendere come sarà la casa in un futuro ancora imprecisato dobbiamo cercare di capire se si è già prodotto o si sta producendo un divenire, qualcosa che alla storiografia ufficiale non può che risultare di difficile identificazione. E tali divenire, che scorrono sotto o ai lati dei movimenti apparenti della storia, con modalità simili ma intensità differenti, si possono produrre sia in una piccola casa che in un'intera epoca storica, alla micro e alla macro scala. In ogni caso, dislocazione e *divenire* non sono il prodotto di determinate condizioni o la realizzazione di un destino, ma sono a tutti gli effetti *atti di creazione*.

L'architettura, quindi, almeno quella che stiamo cercando, è prima di tutto un'*opera d'arte*, perché necessariamente creativa, e lo è nel momento in cui si rende capace di afferrare la sua metafisica e di trascinarla altrove, o di bucarla per far passare dei contenuti inediti. E ciò anche grazie all'esaurimento del suo spazio *qualunque*, perennemente attraversato dai suoi ritornelli motori: posture, posizioni, andamenti, senza significato. «Sogno di un percorso per uno spazio senza qui né altrove dove mai avvicineranno o allontaneranno neppure minimamente tutti i passi della terra»¹⁰¹.

Per Gilles Deleuze e Félix Guattari, l'architettura non è solo un'arte, ma è la prima fra le arti¹⁰². Abbiamo in precedenza parlato della *sensazione* come quantità intensiva che si situa oltre il quadro della rappresentazione, raggiungibile mediante un'esperienza che ecceda i sensi. Discutendo di pittura i due filosofi francesi affermano che la *sensazione* si rivela nella carne, ma è necessario che ci sia un altro elemento capace di sostenerla. Tale elemento è la casa: «Il corpo sorge nella casa [...]. Ciò che definisce la casa sono i “lombi”, ossia i pezzi di piani diversamente orientati che fanno da armatura alla carne: primo piano e sfondo, lombi orizzontali, verticali [...]. Questi lombi sono muri, ma anche pavimenti, porte, finestre, porte-finestre, specchi, che danno alla sensazione proprio il potere di sostenersi da sola in cornici autonome. Sono le facce del blocco di sensazione. [...] La casa partecipa di tutto un divenire. È vita, “vita non organica delle cose”. In tutti i modi possibili, è il congiungimento dei piani dai mille orientamenti a definire la casa-sensazione»¹⁰³. Una casa, tra l'altro, che è sempre in connessione con l'universo, luogo di scambio tra forze non umane del cosmo e divenire non umani dell'uomo: «Non è solo la casa aperta a comunicare con il paesaggio attraverso una finestra o uno specchio, ma anche la casa più chiusa è aperta su un universo»¹⁰⁴.

Ma oltre questi motivi, più specificatamente pittorici, c'è un'altra ragione per cui l'architettura, e in particolare la casa, avrebbe una relazione strettissima con l'arte. Tale ragione risiede nel fatto che l'arte stessa – seguendo ancora Deleuze e Guattari – comincia «con l'animale che ritaglia un territorio e fa una casa»¹⁰⁵. La ragione dell'insediarsi, dello scegliere un territorio per abitarlo, è di natura espressiva più che funzionale. Proprio il venir fuori di una serie di *tratti d'espressione*, emersi dalla relazione dell'animale con il territorio, comporta come sua conseguenza una modifica delle funzioni, e non il contrario. Non è una mutazione dell'aggressività o della sessualità dell'animale, ad esempio, a richiedere una casa, ma è proprio la formazione di *qualità sensibili pure* in relazione al ritaglio di un territorio-casa che produce delle trasformazioni di natura organica nell'animale. «È con il territorio e la casa che essa diventa costruttiva ed erige i monumenti rituali di una messa animale che celebra le qualità, prima di trarne delle nuove causalità e finalità»¹⁰⁶.

Colori, posture e suoni dell'animale, che compongono blocchi di sensazioni nel territorio, realizzano la casa, e con lei un'*opera d'arte totale* che però non deve chiudersi su sé stessa. «Ecco tutto quello che ci vuole per fare arte: una casa, delle posture, dei colori e dei canti – a condizione che tutto si apra su un vettore folle come la scopa di una strega, una linea di universo o di deteritorializzazione»¹⁰⁷. Dalla casa al cosmo, dal territorio alle forze cosmiche e viceversa: «Non vi sarebbe infatti divenire se tutto stesse nel suo

97 *Ivi*, p. 31
98 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 2003, p. 87
99 P. Eisenman, *L'architettura e il problema della figura retorica*, 1987, in «Inside out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 322
100 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 88

101 S. Beckett, *Per finire ancora*, in S. Beckett, «Racconti e prose brevi», Einaudi, Torino 2010, p. 241

102 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 188
103 *Ivi*, p. 180
104 *Ivi*, p. 180
105 *Ivi*, p. 185
106 *Ibidem*
107 *Ivi*, p. 186

territorio, ma i diversi territori si congiungono, si attraversano, si sovrappongono, si intersecano, creando linee di fuga verso l'universo, per nuovi eventi, nuovi territori»¹⁰⁸. L'architettura, come già affermato poc'anzi, congiunge piani e lembi: «Per questo la si può definire una “cornice”, un incastro di cornici diversamente orientate, [...] un certo numero di forme inquadranti che non predeterminano alcun contenuto concreto né la funzione dell'edificio: il muro che isola, la finestra che capta o seleziona [...], il suolo-pavimento che scongiora o rarefa [...], il tetto che avvolge la singolarità del luogo [...]». L'incastro di queste cornici o la congiunzione di tutti questi piani, lembo di muro, lembo di finestra, lembo di pavimento, lembo di pendenza, è un sistema composto, ricco di punti e contrappunti. [...] Ma per quanto questo sistema sia estensibile, è necessario inoltre un vasto piano di composizione che operi una sorta di *dequadratura* secondo delle linee di fuga, che passi attraverso il territorio solo per aprirlo sull'universo, che vada dalla casa-territorio alla città-cosmo e che dissolva quindi l'identità del luogo rendendola variazione della Terra, poiché una città, più che avere un luogo, ha dei vettori che frastagliano la linea astratta del rilievo»¹⁰⁹.

È Cuomo a rilevare in questa *dequadratura* una chiara opposizione alle teorie sull'abitare di Heidegger, in particolare al suo concetto di *quadratura*, «ovvero al luogo inteso dal filosofo tedesco come in-quadratura, *Geviert*, di Cielo, Terra, Divini e Mortali. Per Heidegger l'abitare, ovvero l'essere, si manifesta nel *luogo* (Ort), cui tendono gli *spazi* (*stadion*, spazio misurato) allestiti dall'uomo, sempre delimitati pur se sgombrati (Raum), sì che solo il saper abitare/essere offra la possibilità di costruire, di definire perimetri, limiti, in cui si apra al *Geviert*. Per Deleuze all'inverso è dal costruire in cui si incrociano territori, città, case, che si sdelimita, si dequadra, si disabita, onde aprire all'evento e manifestare la vita»¹¹⁰. Secondo Cuomo è proprio questo principio della *dequadratura* lungo linee di fuga che vanno al di là dello spazio delimitato – e soprattutto la rapida circolazione presso gli architetti di quel seminale testo deleuziano che è *La piega* – a costituire la base teorica della *transarchitettura* e più genericamente di tutte quelle tendenze che a partire dagli anni Novanta hanno fatto emergere una «nuova concezione basata sul continuo differenziarsi della materia nel suo divenire, che trae origine e forza [...] dagli sviluppi delle scienze della complessità e dall'uso delle nuove tecnologie digitali»¹¹¹. È ancora il percorso di Peter Eisenman a essere rappresentativo del passaggio che dagli anni Ottanta conduce al decennio successivo, poiché «l'architetto americano [...] appropriandosi delle nuove consapevolezze scientifiche e dichiarando apertamente il suo debito con Derrida prima e con Deleuze poi, riassume in maniera esplicita il passaggio dal pensiero della dis-continuità a quello della continuità, interpretando [...] l'idea di spazio ripiegato quale campo fluido, denso, disomogeneo, continuamente diversificato, in cui [...] non c'è l'Essere in sé ma una pluralità di forze in relazione fra loro. Si tratta per Deleuze di considerare lo spazio quale campo [...] dove l'energia come “pura intensità differenziale” ne definisce le caratteristiche plurali, mutevoli, eterogenee e informi»¹¹². Il passaggio, ovviamente, non è netto, e le forme discontinue non vengono d'un tratto rimpiazzate da quelle fluenti, piuttosto alle forme frammentate nate in seno alla «*différance* come ciò che differendo continuamente apre assenze, mancanze, lacune, trasposte in un'architettura de-strutturata, dis-locata, dis-integrata nelle tematiche costruttive consolidate e quindi frammentata con l'accoglimento spiazzante di segni preventivamente svuotati dei loro significati»¹¹³ – che pure perdurano nel decennio successivo e anche oltre – si sviluppano sempre di più le ricerche di architetti come Greg Lynn, Karl S. Chu, UN Studio, Zaera-Polo, che con le loro forme fluide – improvvise solidificazioni di una materia altrimenti investita da un processo di metamorfosi potenzialmente infinita – e l'uso avanzato delle tecnologie informatiche, cercano un'inedita contaminazione fra artificio e natura, fra forma e informe, fra architettura e biologia, nel tentativo di conferire all'inanimato le caratteristiche stesse della vita, fra cui

110 A. Cuomo, *Il fantasma dell'architettura*, Mimesis, Milano 2022, p. 37n
111 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 183
112 *Ivi*, p. 184
113 *Ivi*, p. 183

108 A. Cuomo, *Il fantasma dell'architettura*, Mimesis, Milano 2022, p. 36
109 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, pp. 188-189

quella di autogenerarsi.
Non ci dilunghiamo nell'esposizione di queste tendenze che compongono il variegato panorama dell'architettura contemporanea, non essendo l'oggetto della ricerca in questione. Vogliamo però rilevare, in relazione agli obiettivi che ci siamo posti, che la casa che stiamo cercando non ha necessariamente parentele con *blob* e *pieghe*, e che il movimento capace di trascinare o bucare la metafisica domestica possa generarsi anche in un edificio apparentemente tradizionale, realizzato senza l'ausilio di sofisticati software, e privo di una superficie ripiegata o sinuosa o contorta o sfaccettata. Così come una casa più o meno tradizionale può contenere dei tratti capaci di dislocare la sua metafisica, così un edificio appartenente ad esempio alla sfera della *transarchitettura* può rivelarsi assolutamente conforme rispetto a quella stessa metafisica. Allo stesso tempo, però, non possiamo nemmeno escludere che proprio un edificio siffatto contenga quel movimento che cerchiamo: è troppo vasto il campo, e sono troppo complesse e tutt'altro che convergenti le ricerche per poter emettere giudizi generalizzanti e definitivi. Sarebbe contraddittorio, del resto, selezionare le opere che ci interessano basandoci su parametri estetici o stilistici (conformi perciò a quella stessa metafisica che si tenta di dislocare), e quindi attenendoci a categorie e periodizzazioni storiografiche (sarebbe un modo, ancora, per affermare la storia a discapito dei suoi *divenire*). O ancora, sarebbe semplicistico affermare, come spesso fatto dai *transarchitetti*, che un'architettura nata non dall'uomo e non per l'uomo – a patto che ciò sia vero o possibile – disloci automaticamente quella metafisica il cui fondamento essenziale pare ancora essere quello di offrire riparo al soggetto. Anzi, l'unico pericolo che sentiamo aleggiare in alcune di queste tendenze, o almeno nelle loro più oscure manifestazioni, è che «l'interpretazione dei transarchitetti appaia voler individuare nella potenzialità offerta dai mezzi informatici una vera e propria potenza di previsione e di controllo, invece che di apertura creativa delle definizioni, una volontà di dominio del mondo i cui materiali, sia inerti che biologici, siano intrecciati in rizomi per nuovi DNA, non solo legati alla metamorfosi delle forme quanto a quella di un intero mondo artificialbiologico. [...] E indubbio che tali esperimenti, a carattere eugenetico, aprano a orizzonti inquietanti, nell'aspirazione non solo di prevedere il futuro, quanto di determinarlo ed ottimizzarlo. [...] Una autopoiesi che traduce la metafisica tradizionale in un concetto matematico dove il Demiurgo [...] è presente, più che immanente, incarnato nei dispositivi informatici detentori dei codici genetici virtuali in cui è prevista l'intera realtà, infine manipolabile da quanti, come l'architetto terreno [...] sappiano interpretare la parola algoritmica intesa divina»¹¹⁴. Il potenziamento estremo del mezzo informatico, che giunge a fondere il mondo reale con quello digitale, rappresenterebbe quindi il punto estremo della *hybris* dell'uomo più che la sua messa in questione, in cui l'architetto diventerebbe un vero e proprio *creatore di mondi*, impegnato nel «perverso sogno di una iperumanità o postumanità sostituita di Dio, padrona della vita nel superamento di ogni limite umano, persino della morte»¹¹⁵.

114 A. Cuomo, *Il fantasma dell'architettura*, Mimesis, Milano 2022, pp. 39-40
115 *Ivi*, p. 47

Uomo e superuomo, iperumanità o postumanità: la questione è spinosa. Michel Foucault, ne *Le parole e le cose*, afferma che proprio sulla soglia fra l'epoca classica e la modernità «apparve per la prima volta la strana figura del sapere chiamata uomo, schiudendo uno spazio proprio alle scienze umane»¹¹⁶, e quindi sostiene che «l'uomo non è che un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega nel nostro sapere, e che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma»¹¹⁷. Gilles Deleuze, che considerava quello di Foucault il sistema filosofico più importante del nostro tempo, e a cui dedicò anche un intero volume, interrogato sul tema *foucaultiano* della *morte dell'uomo* rispose in questo modo: «In *Le parole e le cose* Foucault mostra che in età classica l'uomo non è pensato come tale, ma “a immagine” di Dio, precisamente perché le sue forze si compongono con le forze dell'infinito. Soltanto nel XIX secolo, al contrario, le forze dell'uomo affrontano forze di finitezza in quanto tali, la vita, la produzione, il linguaggio, così che il composto sia una forma-Uomo.

116 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 2018, p. 14
117 *Ivi*, p. 13

Non essendo questa forma preesistente, non ha alcuna ragione di sopravvivere quando le forze dell'uomo entrano in nuovi rapporti con forze nuove: il composto sarà un nuovo tipo di forma, né Dio né uomo»¹¹⁸.

La questione così si svuota dei suoi toni apocalittici: «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»¹¹⁹. Ci pare di capire, quindi, che quello che Foucault sta delineando è senza dubbio un passaggio epocale ma non ha le sembianze di una catastrofe: prima che la forma-Uomo si stabilizzasse, le forze dell'uomo si erano composte — come abbiamo visto — con le forze dell'infinito, ora, nel momento in cui quella forma muore bisognerà capire con quali nuove forze quelle dell'uomo si andranno a combinare, e quale nuovo composto questa composizione genererà. È questo il motivo per cui, secondo Foucault, ostinarsi ad assegnare all'antropologia la direzione del pensiero filosofico (cioè come è accaduto da Kant fino a noi) significa ostacolare un pensiero futuro: «A tutti coloro che vogliono ancora parlare dell'uomo, [...] a tutti coloro che pongono ancora domande su ciò che l'uomo è nella sua essenza, a tutti coloro che vogliono muovere da lui per accedere alla verità, [...] non possiamo che contrapporre un riso filosofico, cioè, in parte, silenzioso»¹²⁰.

Morte dell'uomo, della persona, dell'individuo, del soggetto. Secondo Davide Tarizzo tutta la filosofia francese che segue lo strutturalismo — Derrida, Deleuze e Foucault compresi — segnerebbe paradossalmente un *ritorno* al soggetto: «Un ritorno che [...] punta a localizzare [...] un soggetto diverso dal soggetto cartesiano, smontato dalla critica strutturalista. Diciamo che l'idea, più o meno, è quella di aprire delle *faglie* da cui affiori un soggetto che non sia più un soggetto cartesiano (che *pensa, quindi* è). Quest'ultimo è un soggetto perfettamente autonomo che detta legge a se stesso e al suo discorso, che è il principio e il fondamento di se stesso. [...] A scanso di equivoci, il più delle volte non si parla nemmeno più di un soggetto, si scelgono altre definizioni o altre parafrasi per descrivere quella che è a ogni modo l'emergenza di un soggetto, di un *io* che parla e che testimonia a tutti la propria libertà. [...] Il soggetto della libertà che si tratta di definire a questo punto non è un soggetto della conoscenza — anche se, ed è questo il problema, il primo è stato quasi sempre fondato e definito a partire dal secondo. Il movimento della filosofia francese dopo lo strutturalismo appare, dunque, come un movimento di ritorno al soggetto e, al tempo stesso, come un movimento di uscita dal paradigma epistemologico del soggetto — e, più in generale, della filosofia. [...] Si tratta [...] di non fondare più il soggetto [...] ma di non perderlo neppure, [...] pena il venir meno della possibilità di *localizzare* la nostra libertà e di pensarci ancora come soggetti liberi. [...] Il problema [...] non è più quello di *fondare* la nostra conoscenza, fondando a ruota tutto il resto, ma quello di descrivere i margini di apparizione e di legittimità di un soggetto svincolato da ogni fondamento: bisogna cioè cercare di capire se e dove affiori un soggetto *in libertà*»¹²¹.

Nel suo ultimo libro, dedicato all'*immanenza*¹²², cioè a uno dei grandi temi di tutta la sua filosofia, Deleuze fa riferimento alle figure del moribondo e del neonato per esprimere il suo concetto di *singularità*. Il moribondo, stando in quel limite fra la vita e la morte, si spoglia della sua vita individuale per accogliere le condizioni di una vita impersonale ma *singolare*. Il neonato, in maniera simile, viene attraversato da una serie di tratti d'espressione — un gesto, un sorriso — che sono assolutamente singolari pur non rappresentando gli attributi di un'individualità. Sono figure, insomma, che pur non essendo indistinte non si connotano come individui, come coscienze, come identità. «La vita dell'individuo ha lasciato il posto a una vita impersonale, e tuttavia singolare, che esprime un puro evento

affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall'oggettività di ciò che accade. “*Homo tantum*” di cui tutti hanno compassione e che conquista una sorta di beatitudine. È un'ecceità, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione: vita di pura immanenza, neutra, al di là del bene e del male, poiché solo il soggetto che la incarnava in mezzo alle cose la rendeva buona o cattiva. La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...»¹²³.

Se il moribondo e il neonato sono figure in cui, per motivi che potremmo definire *naturali*, non agisce ancora (o non agisce più) l'impero della coscienza e dell'identità, l'*Esausto* e lo *Scapolo*, di cui abbiamo parlato in precedenza, riescono ugualmente a disperdere sé stessi in un campo relazionale che precede l'individuazione, a fare tutti i loro viaggi sul posto, in intensità, e lo fanno ugualmente in virtù di una mutilazione, una mancanza, una minorazione: poco spazio, pochi averi, pochi legami, poche relazioni, pochi ricordi, pochi scopi o nessuno. Rispetto ai raffronti che abbiamo fatto con agli abitanti delle case schematizzati da Ábalos ci manca di aggiungere quanto segue: lo *Scapolo* o l'*Esausto* non sono tipi psicosociali, non rappresentano delle categorie in cui è possibile raggruppare una certa quantità di individui, accomunati dalla loro condizione socio-economica o psicologica o dalla propria collocazione geografica e temporale (un borghese degli anni '70 appartenente a una famiglia nucleare che vive in Italia in un appartamento di 100 mq). Ancora una volta: queste categorie sono storiche, mentre l'*Esausto* e lo *Scapolo* non sono individui ma stati intensivi che sfuggono a quelle categorie anche se possono attraversarle e trascinarle via. Anzi, quelle categorie sono ciò da cui lo *Scapolo* e l'*Esausto* devono differire per *divenire altro*. Un borghese o un aristocratico, con tutte le loro determinazioni più o meno qualificate, possono *divenire Esausto* o *divenire Scapolo*, anche se hanno famiglia e figli, conto in banca e foto d'infanzia. «Singularità nomadi non più imprigionate nell'individualità fissa dell'Essere infinito (la famosa immutabilità di Dio), né entro i limiti sedentari del soggetto finito (i famosi limiti della conoscenza). Qualcosa che non è né individuale né personale e che non di meno è singolare, per nulla abisso indifferenziato»¹²⁴. Chiunque, quindi, nel corso della propria vita, può divenire *Esausto* o *Scapolo*, sfuggire alla storia attraverso il divenire senza cadere in un abisso indifferenziato.

Ed è qui che si situa una convergenza tra il soggetto impersonale che abbiamo tentato di tratteggiare e la casa che siamo intenti a cercare: come il soggetto impersonale non rientra in nessuna tipologia psicosociale, allo stesso modo nessun discorso che riguardi la tipologia architettonica, lo stile, la funzione, gli archetipi, l'epoca, la tecnologia ecc., ci può aiutare nella nostra ricerca sullo spazio domestico, malgrado tutte queste cose possano fungere da condizioni per un *divenire* di altro genere, ed entrare in risonanza con tutta una serie variegata di tratti, movimenti, posture, capaci di disfare, senza eliminarla, la metafisica domestica. Si tratta, insomma, di indagare la singularità della casa — così come la singularità del soggetto impersonale — e non la sua forma o la sua essenza o la sua funzione («Il concetto di un uccello non sta nel suo genere o nella sua specie, ma nell'insieme dei suoi atteggiamenti, dei suoi colori e dei suoi canti: qualcosa di indefinibile. [...] Il concetto dice l'evento, non l'essenza o la cosa»¹²⁵). Infine, come detto per il soggetto, anche la casa, pur essendo attraversata da uno o più *divenire*, non diviene mai materialmente qualcosa, quindi il divenire non si trasforma in un *divenuto* perché è il divenire stesso a essere reale e non il suo risultato, che sarebbe ancora forma («Il divenire-animale dell'uomo è reale, senza che sia reale l'animale che egli diviene»¹²⁶). È questo il motivo per cui abbiamo affermato l'impossibilità di stabilire a priori che una casa scomposta o decostruita sia capace automaticamente di dislocare la metafisica abitativa, perché ciò significherebbe emettere un giudizio ancora a partire da una certa configurazione della forma.

118 G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 116

119 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 2018, p. 366

120 *Ivi*, pp. 366-367

121 D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, pp. 21-22

122 G. Deleuze, *Immanenza*, Mimesis, Milano 2010

123 *Ivi*, p. 6

124 G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 100

125 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, pp. 10-11

126 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 10-11

La figura, il contorno e la campitura

Siamo giunti (quasi) alla fine di questo itinerario, in cui abbiamo incontrato strani personaggi senza volto, soggetti impersonali, esausti, scapoli, modesti, improduttivi, talvolta moribondi. Li abbiamo incontrati in spazi esigui, perché «secondo la legge di Beckett o Kafka, al di là del movimento c'è l'immobilità, al di là dello stare in piedi c'è lo stare seduti, e al di là dello stare seduti, lo stare distesi, per poi infine dissolversi»¹²⁷, ove dissolversi lo intendiamo non come annullamento ma come un *divenire minuscoli*, quasi impercettibili. Si è trattato di minime superfici utili per tenersi in equilibrio sulle punte dei piedi, o per coricarsi «come talvolta d'inverno i fanciulli si buttano nella neve per congelare»¹²⁸, in ogni caso per fare i propri viaggi in intensità, sul posto. Abbiamo attraversato anche spazi *qualunque*, desertici e disertati, geometricamente determinati ma senza simboli o funzioni a qualificarli ulteriormente. Spazi che vengono esauriti attraverso partiture di movimenti, nell'uguaglianza di ogni direzione, nell'assenza di ogni scopo o preferenza. E, infine, abbiamo ritagliato un territorio e abbiamo fatto una casa. Una casa come opera d'arte, variegato spartito di suoni, colori, posture e movimenti in contrappunto fra loro, la cui natura è profondamente anti-funzionale, legata a necessità espressive e non pratiche. Casa come cornice, incastro di cornici, complessa congiunzione di piani e lembi. Relazione costante di queste *quadrature* con una generale *dequadratura*, in un movimento che va dalla casa-territorio alla città-cosmo, perché *anche la casa più chiusa è aperta su un universo*. «L'innominabile è dannato a esaurire l'infinito»¹²⁹ dice Blanchot, e cos'hanno questi spazi in comune se non il loro essere porzioni delimitate, più o meno ristrette, fatte per essere percorse all'infinito e per aprirsi sull'infinito? Come la casa così il suo soggetto: né individuale – perché le particolarità mettono gli uomini contro gli uomini – né universale – perché le generalità costringono la vita nel campo dell'astrazione. Casa e soggetto, l'una e l'altro votati a una sperimentazione che fenda la rappresentazione e trascini altrove la metafisica, entrambi alla ricerca di *divenire* contro la storia.

Casa e soggetto che, alla fine di questo *itinerario deleuziano*, ritroviamo nei quadri di Francis Bacon, nel tondo o nel cubo che delimita il luogo e imprigiona la figura. Ci sono tre elementi in gioco – la figura (la carne), il tondo o il cubo (cioè il contorno) e la campitura (cioè la struttura materiale) – e ci sono dei movimenti: movimento della campitura che si avvolge attorno alla figura, con quest'ultima isolata nel suo contorno, tondo o cubo: «solitudine estrema della figura, reclusione estrema dei corpi che esclude ogni spettatore»¹³⁰, «è un mondo perfettamente chiuso»¹³¹; e movimento contrario della figura che «non è soltanto il corpo isolato, ma il corpo deformato che fugge»¹³², e che attraverso un prodigioso atletismo sul posto cerca di dissiparsi nella campitura: «questo mondo chiuso era dunque anche il più illimitato»¹³³. La coesistenza di tutti i movimenti – contrazione, tensione, deformazione, dilatazione, dissipamento – costituisce il ritmo. «Il contorno è anzitutto isolante, ultimo territorio della Figura; ma [...] è anche già lo “spopolatore”, o il “deteritorializzante”, poiché costringe la struttura a arrotolarsi, separando la Figura da ogni ambiente naturale; è inoltre veicolo, poiché guida la passeggiatina della Figura nel territorio che le resta; ed è attrezzatura ginnica, protesi, in quanto sostiene l'atletismo della Figura che si rinchiede»¹³⁴. Esso è, infine, *membrana*, «assicurando nei due sensi la comunicazione tra la Figura e la struttura materiale»¹³⁵. La struttura materiale è il luogo verso cui la figura si vuole dissipare, ed è, appunto, la campitura. Abbiamo visto in precedenza come, parlando sempre di pittura, Deleuze e Guattari affermino che la sensazione si riveli nel corpo ma di come essa abbia bisogno di una casa che la sostenga. E abbiamo visto di come questa casa sia sempre

in connessione con l'universo. Possiamo considerare quindi – sperando di non forzare troppo i termini in campo – il corpo come la “figura”, la casa come il “contorno” e l'universo come la “campitura”, la quale, nel caso di Bacon, è superficie di colore omogeneo, piatto, vivido. Deleuze ci avverte però che questa superficie piatta non è dietro la figura, ma accanto o meglio tutt'intorno ad essa, e che la percezione del quadro che ne deriva è una *visione ravvicinata, tattile o aptica*. In questo modo «viene meno ogni relazione di profondità o di lontananza, ogni incertezza di luci e ombre»¹³⁶. La campitura-universo che avvolge la casa-contorno in cui risiede la figura, quindi, non presenta nessuno sfumato, nessuna gradualità, nessun chiaroscuro e riteniamo, perciò, di poter affermare che essa non vada mai confusa con il paesaggio (come del resto ribadisce Deleuze in diverse occasioni¹³⁷).

La casa, quindi, permette la comunicazione fra la figura e la campitura, che è universo e non paesaggio, è colore vivo e non sfumato, è superficie uniforme e non chiaroscuro. Ciò che si cerca di scongiurare, in questo modo, è il pericolo di cadere nel *pittresco*, che nel caso del pittore irlandese significherebbe far emergere il carattere figurativo, narrativo, illustrativo dell'immagine a discapito della *sensazione*, che non ha nulla a che fare con la rappresentazione. Scongiurare il pittoresco, nel nostro caso, significa scongiurare: il paesaggio e le sue qualità estetiche; il territorio e la sua identità; il contesto e le sue specificità; il luogo come produttore di significato; la natura come luogo originario. Anche il concetto di *Genius Loci* sentiamo di respingere, e che Norberg-Schulz definisce come «lo “spirito del luogo” che gli antichi riconobbero come quell' “opposto” con cui l'uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare»¹³⁸.

Non riteniamo necessario ribadire quanto già detto in merito all'approccio fenomenologico su cui pure si basano le teorie del *Genius Loci*, e della distanza che sentiamo rispetto all'idea di mondo inteso come esperienza vissuta dalla coscienza nella sua intensificazione percettiva. Ci sembra interessante, però, approfondire il concetto esposto da Norberg-Schulz di *ordine cosmico*, visto che abbiamo parlato a più riprese di una connessione della casa con il cosmo. Per il critico e teorico dell'architettura l'ordine cosmico è legato ai ritmi naturali, all'alternarsi del giorno e della notte, al trascorrere delle stagioni, all'ordinamento dei punti cardinali, tutte caratteristiche che assumono per l'architettura grande importanza metaforica e simbolica e che ne costituiscono un principio assoluto. Ma, ancora una volta, come già fatto per la casa e per il soggetto, ciò che ci interessa non risiede né nella precisa identità del territorio (che l'abitare dovrebbe trasformare da mero spazio in vero e proprio luogo) e né in quest'assoluta trascendenza del cosmo (inteso come ciclo immutabile della natura). Piuttosto ci interessano le forze cosmiche in quanto forze deteritorializzanti e quindi non cicliche e immutabili ma instabili e imprevedibili, forze che si innescano in qualsiasi stato compiuto mettendone in crisi l'equilibrio e cancellandone limiti, ritmi e cicli.

Heidegger, da cui le ricerche fenomenologiche di Norberg-Schulz prendono le mosse, afferma: «Il modo in cui noi uomini *siamo* sulla terra è il *Buan*, l'abitare. Essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare»¹³⁹. Ma la terra, per come la intendono Deleuze e Guattari, «non cessa di operare un movimento di deteritorializzazione sul posto, attraverso cui supera ogni territorio. La terra è deteritorializzante e deteritorializzata. [...] Il territorio e la terra sono due componenti di altrettante *zone di indiscernibilità*: la deteritorializzazione (dal territorio alla terra) e la riteritorializzazione (dalla terra al territorio)»¹⁴⁰. Perciò se la cornice-casa ritaglia il territorio è solo per essere poi presa in questo movimento di deteritorializzazione assoluto della terra che trascina

¹²⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 90

¹²⁸ F. Kafka, *Confessioni e diari*, E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1988, p. 133

¹²⁹ M. Blanchot, «Dove adesso? Chi adesso?», in «Il libro a venire», Il Saggiatore, Milano 2019, p. 244

¹³⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 37

¹³¹ *Ivi*, p. 76

¹³² *Ivi*, p. 46

¹³³ *Ivi*, p. 76

¹³⁴ *Ivi*, pp. 76-77

¹³⁵ *Ivi*, p. 77

¹³⁶ *Ivi*, p. 19

¹³⁷ *Ivi*, p. 16: «A riempire il resto del quadro non sarà né un paesaggio, come correlato della figura, né un fondo da cui sorgerebbe la forma, né un elemento informale, un chiaroscuro, uno spessore di colore per i giochi d'ombra, una testura per la variazione»

¹³⁸ C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano 1979, p. 11

¹³⁹ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1985, p. 98

¹⁴⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 78

via tutto, casa e territorio, nel suo divenire che non è immutabile ma creativo, ed è lo stesso movimento che conduce la figura-carne a volersi dissolvere nella campitura-universo.

Quanto detto fin qui ci permette anche di relativizzare molti concetti che affollano le ricerche contemporanee sull'abitare, non solo quelle sensibili al contestualismo o al regionalismo, ma anche quelle che vorrebbero la casa necessariamente spalancata sul paesaggio, sempre più ricca di spazi di soglia al fine di potenziare la relazione fra l'interno e l'esterno dell'edificio. Ricordiamolo: *anche la casa più chiusa è aperta su un universo*. Relativizzare queste posizioni però non impedisce alla casa che cerchiamo di essere provvista di patii o terrazze, e di avere delle finestre più o meno grandi, e nemmeno – come vedremo – di avere un involucro esterno interamente vetrato. Della finestra, però, non ci interesserà il suo essere ritaglio di paesaggio, veduta, occhio sul mondo, luogo da cui contemplare la mutevolezza di tutte le cose, il loro ciclico ripetersi, e così via. Ci interesserà piuttosto quando un'apertura – sia essa finestra, vetrata, squarcio, fessura – si spalanca verso la campitura: cielo, mare, deserto, erba, perdita delle distanze, nessuna profondità, nessun gioco di luci e ombre, nessun senso del pittoresco, ma colore vivido, piatto e omogeneo in cui non contemplare ma dissolversi.

Beckett e Kafka, e infine Bacon: siamo giunti alla fine di questo *itinerario deleuziano*, lungo il quale abbiamo incrociato diversi motivi e movimenti che riguardano la casa e il suo soggetto, e alla fine del quale abbiamo esaminato le relazioni fra i due poli del territorio e della terra, a cui ne aggiungiamo un terzo: il terreno, inteso come strato superficiale, quell'aggregato di materiali organici e inorganici che riveste la crosta terrestre. Terra, territorio, terreno: perché se la casa nasce ritagliando un territorio, l'unica alternativa valida al dissolversi nel colore vivido della campitura – cioè nell'universo, nel processo di deterritorializzazione della terra che trascina via ogni territorio – è quella di ficcarsi in un buco, di scavarsi una tana tanto più profonda e ramificata, fino al punto di disperdersi nel terreno: «Se il nuovo cunicolo dovrà portare davvero a una meta, sarà probabilmente esteso, e se non dovesse portare a una meta sarà interminabile»¹⁴¹.

Tana e Teca, dispersione labirintica e dissoluzione aerea: è seguendo queste due traiettorie che procederà la nostra ricerca.

141 F. Kafka, *La Tana*, in «Racconti», E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1988, p. 536

La Tana e la Teca. Un itinerario intimo (e funebre)

Ho assestato la tana e pare riuscita bene. Dal di fuori, in verità, si vede soltanto un gran buco che però in realtà non porta in nessun luogo¹

Ed è qui che Bartleby vive, unico spettatore di una solitudine, che egli ha già visto gremita di gente²

La Tana. Dall’utero alla piramide

L'*itinerario deleuziano* svolto in precedenza ci aveva condotto – tramite i quadri di Francis Bacon – alla figura nel tondo, spazio-casa in restringimento che isola il soggetto, lo comprime all'interno, e al contempo lo proietta in un esterno che scavalca ogni territorio, disperdendolo nella campitura-universo, trascinato dalle forze deterritorializzanti della terra. Tale dispersione assumeva le sembianze di due movimenti, due *divenire*: il primo, appunto, dalla vocazione cosmica, il cui effetto è una *dissoluzione aerea*, luminosa, nebulizzante. Si tratta di un *divenire impercettibili*: essere trasportati da tutti i flussi che attraversano l'atmosfera; il secondo movimento ha una vocazione terrena (che non significa territoriale) e ha ugualmente a che fare con un *divenire minuscoli*. Il suo effetto è una *dispersione labirintica*, uno sparpagliamento che avviene tra i micro componenti minerali e i minuscoli organismi viventi che popolano la crosta terrestre: «Come sono sempre attive queste bestioline e come è molesta la loro assiduità»³. Non bisogna vedere in questi due movimenti un'opposizione o una gerarchia: si propagano e si manifestano, è vero, in condizioni diverse, ma appartengono allo stesso vigoroso movimento che effettua la terra su sé stessa. Ad ognuno di essi, infine, avevamo associato una configurazione architettonica: al primo la *Teca*, al secondo la *Tana*. Si tratterà di comprendere non solo come opera ciascuna di queste due configurazioni, ma soprattutto di come operano insieme, perché la casa che cerchiamo si disperde nel suolo e si dissolve nell'aria, dal terreno alla terra scavalcando il territorio.

In apertura del loro lavoro su Kafka, Deleuze e Guattari parlano di tutta l'opera dello scrittore praghese come di un rizoma, cioè di un sistema acentrico, non gerarchico e nonificante. Il castello, del romanzo omonimo, e l'albergo di *America*, in virtù di alcune loro caratteristiche spaziali, sono presi ad esempio per parlare di questo corpus letterario dal funzionamento complesso. Il castello «ha "molteplici ingressi" ma non si sa bene quali siano le leggi che ne regolano l'uso e la distribuzione»⁴. Anche l'albergo «ha innumerevoli porte, principali e secondarie, [...] e persino degli ingressi e delle uscite senza porte»⁵. In uno degli ultimi racconti di Kafka, *La tana*, un animale non identificato impiega tutte le sue energie nella costruzione di un articolato rifugio in cui, anche in questo caso, vi si può entrare «da un punto qualsiasi, [perché] non ce n'è uno che valga più dell'altro, nessun ingresso è privilegiato. [...] Ci si limiterà a cercare a quali punti è connesso quello dal quale si entra, attraverso quali diramazioni e gallerie si deve passare per mettere in

3 *Ivi*, p. 529
4 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 7
5 *Ibidem*

connessione due punti, qual è la carta del rizoma e quali le modificazioni immediate che comporterebbe l'ingresso da un punto diverso. Il principio degli ingressi molteplici è il solo a impedire l'introduzione del nemico, il Significante, e i tentativi di interpretare un'opera che di fatto si propone unicamente alla sperimentazione»⁶. Ma prima di occuparci della *Tana* in questa sua configurazione labirintica e rizomatica, che è quella che più ci interessa – perché capace di trascinare via ogni significazione – crediamo sia necessario rilevare a quale catena di significati metafisici essa sia connessa, una catena che attraverso i suoi termini risale fino alle (presunte) origini dell'abitare umano, e che lega insieme indissolubilmente la sfera della vita e quella della morte.

Non a caso, all'inizio del capitolo precedente, dopo aver parlato dei personaggi singolari che abitano i romanzi di Beckett, avevamo affermato che scopo del libro è quello di custodire il senso e di tramandarlo, e che proprio in ciò risiederebbe l'affinità che il libro stabilisce con la casa e con il suo rovescio, la tomba («La bara rappresenta evidentemente una casa di una certa dimensione»⁷). E se la casa è connessa alla tomba – per motivi che a breve approfondiremo – a maggior ragione lo è la *Tana*, realizzata scavando nel terreno, quindi nel luogo deputato alla sepoltura dei morti. E il legame casa-tomba si fa ancora più forte se consideriamo, come ci ricorda Joseph Rykwert, che «molti popoli seppellivano i morti sotto i pavimenti delle loro case»⁸, come avveniva ad esempio a Çatal Hüyük, importante centro abitato di epoca neolitica situato nell'attuale Turchia. «In tutto il mondo – afferma Rykwert – si sono costruite case dalle forme più diverse. [...] Eppure, in tutte queste variazioni, esiste un tema costante: l'uomo viene dal grembo, e deve tornare alla materia da cui ha avuto origine. [...] Il rapporto grembo-tomba è un motivo sempre presente nella mente del costruttore di case»⁹.

Ritroviamo questa antichissima polarità tra uno spazio superiore della vita e uno spazio inferiore della morte anche nelle teorie di Gaston Bachelard, che oppone – in merito alla casa – «la razionalità del tetto all'irrazionalità della cantina» ove quest'ultima è «l'essere oscuro della casa, l'essere che partecipa alle potenze sotterranee»¹⁰. È quindi al di sotto della casa che l'uomo seppellirebbe, insieme ai propri morti, anche il proprio passato, le proprie inclinazioni irrazionali. Possiamo già dedurre da queste poche righe quali siano alcuni dei termini che compongono quella catena di significati metafisici a cui facevamo riferimento, e che partendo dal binomio casa-tomba includono, oltre a tana, anche grembo, sepoltura, cantina, cripta e poi ancora guscio, nido, caverna, utero, tutti termini che hanno in comune il principio di uno spazio chiuso, oscuro, misterioso, scavato, che involuppa il corpo, spazio dell'origine e della fine, da cui si proviene e a cui si è destinati. Tutte qualità che si ritrovano, da sempre, anche in spazi non necessariamente ipogei, perché «con il sorgere di strutture più ambiziose sopra la tomba, l'articolazione delle superfici parietali che originariamente era stata creata per la bara fu semplicemente ampliata: la bara si trasformò in mastaba; e ancora più tardi, quando la mastaba divenne una piramide, la parete ne avvolse tutto il recinto, divenendo molto più grandiosa della casa privata da cui aveva avuto origine»¹¹.

Il senso di tale ingrandimento della bara, fino a trasformarla in edificio sacro, risiede, oltre che in motivi di origine religiosa, anche in motivi di natura politica. Questo perché, sin dall'antichità, il tempio e la tomba contribuiscono in modo decisivo all'istituzionalizzazione dell'òikos. Infatti è attraverso «l'elaborazione simbolica di una fondazione mitico-religiosa»¹², cioè tramite la costruzione degli edifici sacri, che il fondamento politico della comunità si vincola a un territorio. «Quando fonda i suoi templi – afferma Vernant – la polis, per assicurare alla sua base territoriale un fondamento inamovibi-

6 *Ibidem*
7 J. Rykwert, *Un modo di concepire la casa*, «Lotus international», 8 (1974), p. 41
8 *Ivi*, p. 40
9 *Ivi*, pp. 38-39
10 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 46
11 J. Rykwert, *Un modo di concepire la casa*, «Lotus international», 8 (1974), p. 41
12 F. Vitale, *La casa in decostruzione. Derrida e la legge dell'óikos*, «Aut Aut», 368 (2015), p. 98

1 F. Kafka, *La Tana*, in «Racconti», E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1988, p. 509
2 H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Einaudi, Torino 2019, p. 49

le, ne impianta le radici fin nel mondo divino»¹³. La tomba svolge un analogo ruolo territoriale, oltre ad avere, come già detto, «nei confronti della morte la stessa funzione che la casa svolge nei confronti della vita: protegge, conserva e tesaurizza ciò che è proprio dell'òikos, ne mantiene stabilità e permanenza»¹⁴. La casa dei vivi, tramite la casa dei morti e la casa degli dei, si radica nel territorio e ne garantisce la sua stabilità.

Ed è proprio questo principio dell'*autoctonia* – cioè la caratteristica delle popolazioni stanziata da epoca assai remota nel territorio in cui risiedono – che vogliamo sia estirpato dalla casa di cui questa ricerca si occupa, ed è anche uno dei motivi per cui affermiamo di passare dalle profondità del terreno direttamente alle forze cosmiche della terra scavalcando il territorio. L'*autoctonia*, a partire dall'Atene del V e IV secolo a. C., cioè dalla culla della nostra amata democrazia, prende forma e si consolida in quanto mito civico di identità, in nome del quale si effettuano selezioni ed esclusioni (come la conflittuale chiusura nei confronti dei barbari e l'estromissione degli stranieri dalla cerchia privilegiata dei cittadini). Del resto fu proprio Pericle, conclamato simbolo della fiorente società democratica, a emettere un decreto nel 451 a.C. che prevedeva che solo i figli nati da genitori entrambi ateniesi potevano essere considerati a tutti gli effetti dei cittadini e godere dei relativi diritti.

Abbiamo rapidamente esposto i motivi mitico-religiosi e politico-territoriali che legano la casa alla tomba, e abbiamo elencato alcune delle voci di cui si compone la catena di significati metafisici che da quel binomio discende, e che si estende dalle minime dimensioni dell'utero fino al volume monumentale della piramide. All'interno di questa catena, Bachelard accorda particolare rilievo al motivo del *guscio*, al punto da ritenere che «in ogni dimora, perfino in un castello, il compito primario del fenomenologo è quello di trovare il guscio iniziale»¹⁵. Egli afferma che il guscio è legato a «tutto un insieme di [...] immagini prime, [...] immagini che sollecitano in noi una primitività» e aggiunge che in uno stato di «fisica felicità, l'essere ama “ritirarsi nel proprio angolo”»¹⁶.

Già Walter Benjamin, nei suoi *Passages*, così si era espresso sul medesimo tema: «La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta di chi vi abita. Nel caso più estremo l'abitazione diventa guscio»¹⁷. Ma ciò che c'interessa in questa considerazione di Benjamin risiede soprattutto nel proseguo della stessa citazione. «Il XIX secolo è stato – egli afferma – come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori. Per cosa non ha inventato gusci il XIX secolo: orologi da tasca, pantofole, portauovo, termometri, carte da gioco. E, in mancanza di gusci, fodere, passatoie, rivestimenti e coperture»¹⁸. Percepiamo, in queste parole, qualcosa di inquietante: l'uomo, quasi fosse un oggetto inanimato, viene disposto nella casa come all'interno di un astuccio, il quale risulta conformato in modo da accoglierne perfettamente la sagoma. Quest'immagine non può che suggerirci l'idea di una bara, in cui la salma è disposta assieme al suo corredo funebre.

Anthony Vidler, a partire dagli studi di Freud, ha esposto in maniera brillante la relazione fra la casa e alcuni sentimenti inquietanti, al punto che lo spazio domestico, proprio nel corso del XIX secolo, diviene la sede privilegiata del *perturbante*, cioè di quel sentimento di angoscia che nasce dall'emersione di qualcosa di estraneo in ciò che reputavamo familiare: «Una sensazione di invasione del mondo vecchio, familiare e abituale da parte di qualcosa di nuovo, estraneo e ostile»¹⁹. È in ambito letterario che troviamo innumerevoli testimonianze del perturbante domestico: case stregate o infestate da fantasmi fanno da ambientazione a romanzi gotici o

- G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 32
- Ivi*, p. 120
- W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 234-235
- Ibidem*
- A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 26

dell'orrore, fino a diventare simboli del romanticismo stesso. Freud studiò con attenzione la trasformazione della casa da luogo rassicurante a luogo inospitale, collegando infine il perturbante a un «senso di riaffioramento inaspettato di una fonte un tempo sotterranea, [...] a un ritorno inquietante, [...] all'idea di qualcosa di “sepolto”»²⁰. È come se, ricordandoci delle parole di Rykwert, quei morti un tempo seppelliti sotto i pavimenti delle abitazioni, o quelle forze oscure e irrazionali che Bachelard relega nello spazio sotterraneo della cantina, fossero improvvisamente riemersi, turbando la quiete domestica e popolando la casa di inquietudini.

Ci troviamo, quindi, davanti a una duplice e speculare condizione: da un lato si teme la riemersione, fra le mura domestiche, di qualcosa che era stato sepolto, ma dall'altro è la casa stessa a poter diventare una tomba, un luogo claustrofobico in cui poter essere sepolti vivi. A tal proposito Freud afferma: «Alcuni vorrebbero attribuire la palma del perturbante all'idea di venir seppelliti in stato di morte apparente. Sennonché la psicanalisi ci ha insegnato che questa fantasia terrificante non è che la trasformazione di un'altra fantasia, che non aveva in origine nulla di spaventevole, ma che era anzi il portato di una certa lascivia: mi riferisco alla fantasia della vita intrauterina»²¹. A partire dalla *Tana*, quindi dalla forma archetipa del guscio di cui parla Bachelard e dalle considerazioni di Benjamin sulla casa come custodia-astuccio, e ancora attraverso gli studi di Freud sul perturbante ripresi e approfonditi da Vidler, siamo giunti, con questo «desiderio di ritornare nell'utero trasposto in paura di essere sepolti in stato di morte apparente»²², a chiudere nuovamente la catena di significati metafisici – casa, tomba, guscio, grembo – facendo emergere, stavolta, il tratto sinistro e mortifero che accomuna i suoi termini.

Tra il 1938 e il 1942 lo scrittore Curzio Malaparte, con la dubbia partecipazione dell'architetto Adalberto Libera, fece costruire sull'isola di Capri la sua celebre abitazione, di cui vogliamo approfondire alcuni aspetti che riteniamo connessi con la catena di significati metafisici che abbiamo esposto fin qui. Quasi volesse ricalcare il disegno di un antico predecessore – quell'imperatore Tiberio che, ritiratosi a Capri nel 27 d.C., fece erigere Villa Jovis su di un pezzo di terra a picco sul mare – così Malaparte edificò la sua villa su un irto e stretto promontorio che affonda nel mare di Cala del Fico. La scelta del luogo impervio e solitario confermava la vocazione sacra dell'atto costruttivo. Ville che sorgono, quindi, su «siti inospitali di sovrumana bellezza, dove costruire è temerario se non è sacrale»²³. In quel luogo considerato inedificabile fu eretta un'opera che, pur manifestando il conflitto fra artificio e natura, riusciva a inserirsi nel paesaggio fino a sembrarne parte costitutiva. La relazione fra l'interno e l'esterno non prevedeva mediazioni: non fu realizzato nessun patio o pergolato, nessuno spazio per girare intorno alla casa, ma solo una spoglia terrazza. Se in basso, nel ventre della casa, l'atmosfera era quella del silenzio e della costrizione, in alto lo spazio guadagnava profondità ed estensione.

Dovrebbe stupire l'interesse che riponiamo in un'opera che ha generato nel tempo infinite interpretazioni, che continua a evocare simbologie e a produrre metafore, e che sembra nutrirsi pienamente di quella metafisica che siamo intenti a voler dislocare: fuga dal mondo, sacralità dell'atto fondativo, legame indissolubile con il luogo. Vogliamo, però, indagare se Casa Malaparte sia capace, rispetto a questa *mole di significanza*, di produrre un movimento di altro tipo, e così scegliamo di iniziare proprio dalle miriadi di parole che sono state spese nell'interrogare la sua strana presenza.

La casa, infatti, è stata associata nel tempo: a «un antico monastero»²⁴, a una costruzione che ricorda i «templi isolati dell'Attica a picco sull'Egeo»²⁵, a «una camera sepolcrale»²⁶, a «un sarcofago di voci segrete»²⁷, a un'«ara capace di attirare gli dei»²⁸, allo scafo

- F. Venezia, *Casa Malaparte*, Architectos de Cádiz, Cádiz 2001, p.69
- G. C. Argan, *Libera*, Editalia, Roma 1975, p. 12
- V. Savi, *Orfica, surrealista. Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera*, «Lotus International», 60 (1989), p. 12
- F. Venezia, *Casa Malaparte*, Architectos de Cádiz, Cádiz 2001, p.69
- J. Hejduk, *Casa come me*, «Domus», 605 (1980), p. 12
- M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco. Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri*, «Gran Bazaar», 15 (1981), p. 94

- Ivi*, p. 29
- S. Freud, *Il perturbante*, in «Opere. L'io, l'es e altri scritti 1917-1923», Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 105
- A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p.64

di una «nave incagliata»²⁹, a «una gradinata-teatro»³⁰, a «un ba-stione militare in posizione strategica»³¹, a una «prigione»³², a un «bunker»³³, a «uno strano geode atterrato da un pianeta alieno»³⁴. E ancora – in un gioco di trasfigurazioni fra l'umano e il mostruoso – ad un «mostro fossile»³⁵, a «un gatto che sta per balzare»³⁶, a una «sirena»³⁷.

Insomma, Casa Malaparte sembra essere tutto tranne che una casa. Ed è questo il primo motivo che alimenta il nostro interesse, cioè il modo in cui architetti e studiosi sottolineano il suo carattere prevalentemente anti-domestico. Francesco Venezia è il primo a rilevare la prevalenza del carattere rituale su quello domestico, al punto che l'«indifferenza dello spazio superiore nei riguardi della re-sidenza sottostante [diventa] la chiave per comprendere la casa»³⁸. La casa sembra essere sottoposta o celata – a partire dall'ingresso nascosto su un fianco – a vantaggio di un contenuto espresso dalla salita ascensionale della scala che conduce al *piano sacrificale*.

A conferma di questa indole anti-domestica, viene sottolineato anche il carattere inquietante dell'opera. Ancora Venezia, ad esem-pio, scrive che le finestre «sono tagliate nette nei muri, occhiaie di un mostro fossile»³⁹. Anthony Vidler, negli studi sul perturbante domestico di cui abbiamo discusso in precedenza, cita un testo di Hugo in cui le aperture di una casa sono paragonate a «due orbi-te vuote»⁴⁰, mentre l'intera costruzione viene descritta come «una tomba con finestre»⁴¹. Del resto anche le associazioni con il sar-cofago, con il bunker, o con la prigione restituiscono l'idea di uno spazio di soffocamento e occlusione.

Come abbiamo visto, la trasformazione della casa in una tomba si collega alla paura di essere sepolti vivi, paura che a sua volta è legata *alla fantasia della vita intrauterina*. Vidler, a tal proposito, aggiunge: «il desiderio impossibile di tornare nell'utero, la meta ulti-ma rappresentata dalla nostalgia, costituirebbe un vero malessere causato dalla lontananza da casa o dalla patria»⁴². Evidenti risul-tano le affinità con la biografia di Malaparte, che avrebbe edificato questa tomba-utero come specchio della prigionia e dell'esilio⁴³. Quindi, se da un lato risulta depotenziato il suo carattere domesti-co, dall'altro l'analogia che quest'opera instaura con la tomba, e tramite quest'ultima con la paura di essere sepolti vivi e perciò con il desiderio di tornare nel grembo materno, non fa altro che rinsaldare la sua valenza profondamente metafisica.

Casa Malaparte, infatti, rimandando a valenze archetipiche, non andrebbe affrontata come un luogo realmente domestico ma come un «“un'altra casa”, l'edificio dei riti, la casa-tempio-altare-tomba»⁴⁴. La tomba e il tempio, ripetiamolo, contribuiscono in modo decisivo all'istituzionalizzazione dell'òikos: casa dei vivi, casa dei morti, casa degli dei, completo risulta il ciclo dell'abitare e del morire. Eppu-

²⁹ V. Savi, *Orfica, surrealista. Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera*, «Lotus International», 60 (1989), p. 13

³⁰ J. Hejduk, *Casa come me*, «Domus», 605 (1980), p. 12

³¹ W. Arets, W. van den Bergh, *“Casa come me” – A sublime alienation*, «AA Files», 18 (1989), p. 9

³² J. Bostik, *La casa rilevata*, «Lotus International», 60 (1989), p. 18

³³ C. Tavoletta, *Casa matta. La verità è solo una questione di interpretazio-ne*, in C. Gambardella, «Antemalaparte», Altralinea Edizioni, Firenze 2015, p. 22.

³⁴ P. Eisenman, *A curious mixture of reason and nature*, in M. McDonough, «Malaparte: a house like me», Clarkson Potter, New York 1999

³⁵ G. Petrusch, F. Venezia, *Casa Malaparte a Capri*, in F. Venezia, «Scritti brevi 1975-1989», Clean, Napoli 1990, p. 7

³⁶ W. Arets, W. van den Bergh, *“Casa come me” – A sublime alienation*, «AA Files», 18 (1989), p. 9

³⁷ F. Purini, *Un corpo disteso*, in C. Gambardella, «Antemalaparte», Altrali-ne Edizioni, Firenze 2015, p. 13

³⁸ G. Petrusch, F. Venezia, *Casa Malaparte a Capri*, in F. Venezia, «Scritti brevi 1975-1989», Clean, Napoli 1990, p. 7

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età con-temporanea*, Einaudi, Torino 2006, p.22

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ivi*, p. 64

⁴³ C. Malaparte, *Fughe in prigione*, Mondadori, Milano 2004, pp. 15-16: «Oggi vivo in un'isola, in una casa triste, dura, severa (...) una casa che è lo spettro, l'immagine segreta, della prigione. L'immagine della mia nostalgia»

⁴⁴ A. Comoldi, *L'architettura dei luoghi domestici*, Jaca Book, Milano 1996, p. 13

re, non risultano ancora esaurite le relazioni che Casa Malaparte instaura con quella catena di significati metafisici che abbiamo svi-luppato, da cui restano ancora da indagare i temi della caverna e della piramide.

Per Boullée il carattere di un monumento funerario doveva es-sere espresso, fra le altre cose, da una nuda struttura parzialmente interrata, semi-sepolta, in modo che «lo spettatore sentisse [...] che la terra gliene rubava una parte»⁴⁵. A rafforzare le analogie fra le parole Boullée e Casa Malaparte sono ancora le parole di Venezia, che afferma: «Si può anche pensare che ciò che si vede sia sol-tanto la parte emergente, solare, della casa, e che la rimanente si addentri già nel corpo della roccia»⁴⁶. Anche Hejduk sostiene che la casa abbia a che fare «con il vuoto delle caverne e l'inaccessibilità del sole»⁴⁷.

Hegel, nella sua teoria estetica, attribuisce all'architettura ipo-gea una valenza originaria, al punto che «le immense costruzioni all'aperto si possono considerare solo come una imitazione e come uno sbocciare alla luce da sottoterra»⁴⁸. Inoltre Hegel sostiene che l'obiettivo massimo dell'architettura sia l'espressione del valore simbolico, il quale si manifesta quando la forma non è vincolata all'espressione di una funzione. Quindi «è necessario cercare ope-re di architettura che, quasi come fossero sculture, se ne stiano *per sé autonome* e portino il loro significato non in un fine e bisogno *diverso*, ma *in loro stesse*»⁴⁹. Perciò la caverna, pur rappresentan-do un'entità originaria, non assurge a vera espressione simbolica, essendo legata automaticamente a una dimora. La piramide, inve-ce, è la costruzione simbolica per eccellenza, sia perché l'espres-sività del blocco esterno è autonoma rispetto al contenuto interno – che resta sigillato e inaccessibile – e sia perché essa ripropone in superficie una condizione ipogea tipica della caverna. È ancora Venezia a parlare espressamente di Casa Malaparte come di una tomba, di una «camera sepolcrale»⁵⁰ in cui «i segni della vita dome-stica»⁵¹ erano «composti in un vasto corredo funebre»⁵². Venezia, inoltre, fa diretto riferimento alla Sfinge di Giza, «sopraelevazione di un banco roccioso emergente dal mare di sabbia»⁵³.

Casa Malaparte, quindi, avrebbe vari gradi di affinità con un'ar-chitettura funeraria e simbolica. In primis per il suo esprimere una condizione di edificio parzialmente interrato o che pare *sbocciare alla luce da sottoterra*. Come le piramidi, essa replicherebbe *in po-sitivo* una originaria condizione di scavo tipica della caverna. Inol-tre, la soppressione della domesticità, quindi dell'uso, favorirebbe l'espressione di una forma autonoma, significante *in sé stessa*. Casa Malaparte riuscirebbe a esprimere, tramite la sua comples-sa relazione col suolo, i vari stadi che conducono da un'architettu-ra sepolta a una di superficie, rappresentando sia una primigenia condizione di interramento, sia quella di un'architettura emergente e pienamente simbolica. Potremmo aggiungere, spingendo al li-mite il filo di questo discorso, che la sua completa realizzazione coinciderebbe con la sua totale inaccessibilità, con la sua completa sigillatura.

⁴⁵ E. L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1981, p. 121

⁴⁶ G. Petrusch, F. Venezia, *Casa Malaparte a Capri*, in F. Venezia, «Scritti brevi 1975-1989», Clean, Napoli 1990, p. 7

⁴⁷ J. Hejduk, *Casa come me*, «Domus», 605 (1980), p. 10

⁴⁸ G. W. F. Hegel, *Estetica vol. II*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 856

⁴⁹ *Ivi*, p. 834.

⁵⁰ F. Venezia, *Casa Malaparte*, Arquitectos de Cádiz, Cádiz 2001, p.69

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Ibidem*

Il percorso che ci ha portati ad associare questa casa a una tomba, all'architettura intrauterina e quindi al principio del guscio, e poi ancora alla caverna e infine a un'architettura dal forte carattere simbolico e originario, ci porta ad affermare che Casa Malaparte non solo è un'opera intrisa di una certa metafisica domestica, ma che essa è addirittura una sorta di *monumento all'abitare*, in cui la valenza mitico-religiosa, il significato politico-territoriale, e infine, la custodia del senso anche dopo la morte, vengono accolti e sintetiz-zati in modo assoluto. Ci sono però altri contenuti che potrebbero erodere se non rovesciare queste conclusioni.

Non è raro, infatti, che le posizioni convergano nell'attribuire a Casa Malaparte anche un carattere di ambiguità e di simulazione, e che vari autori – Tafuri, Hejduk, Savi, Arets e altri – parlino della casa e del mobilio in relazione al surrealismo. In effetti, Casa Ma-laparte mette il fruitore dinnanzi a un ricchissimo gioco di rovescia-menti ed allusioni. Dopo aver sceso la lunga stradina che parte dalla Via del Pizzolungo, una stretta scala con ringhiere in metallo conduce dinnanzi all'enorme scala strombata. Essa appare come una «muraglia erta e incombente»⁵⁴, una “facciata” scandita da una teoria di ombre orizzontali, e replica specularmente il pendio, tra-

⁵⁴ *Ivi*, p.71.

sformando il movimento discendente in un movimento ascenden-
te, quasi senza soluzione di continuità. Paura e desiderio: siamo
spinti a salire, ma allo stesso tempo qualcosa ci spaventa. Hejduk
e Tafuri fanno riferimento a sentimenti di sgomento: il primo sostie-
ne che «se non vi fosse [...] quella curva parete di muro che fa da
quinta non avremmo un tal panico [...] Cosa c'è dietro? Il mistero
più temibile, il nulla»⁵⁵; il secondo, invece, osserva «che nessun
tempio e nessun'ara sono nascosti dalla superficie curva che fa da
paravento [...] come rudere di un sacello dalle funzioni divenute er-
metiche»⁵⁶. Anche per Franco Purini Casa Malaparte «è lo stilobate
di un tempio non costruito e insieme il piano di appoggio di una na-
tura morta o, se si vuole, il piedistallo di una scultura»⁵⁷, insomma
la base di un oggetto assente. Giunti sulla terrazza il tempo è “incal-
colabile dilatazione”⁵⁸, la presenza umana sembra un imprevisto.
Vige lo straniamento, e sospesi diventano i rapporti con la natura e
la storia. Come già rilevato da più autori, lo scalone rassomiglia alla
porzione di una cavea di teatro, ma se anticamente la gradinata era
scavata nella roccia assecondando la pendenza, qui è replicata op-
ponendosi al pendio. La logica teatrale è disarticolata: lo spettacolo
non inizia mai, e a noi spettatori ci viene chiesto di dare le spalle alla
scena. Entrare in casa significa passare dall'assoluto dell'ampiezza
che ci ha esclusi, alla compressione di un antro che rischia di
inghiottirci. L'interno ci sottopone a un nuovo gioco di depistamenti.
Nel vasto salone pavimentato a opera incerta, all'insegna di «una
nudità francescana»⁵⁹, si aprono quattro enormi finestre che, in-
castrate nella muratura senza telaio, presentano massicce cornici
lungo il profilo del muro. Savi le descrive come dei «boccascena»⁶⁰,
mentre per Nadia Sels e Kris Pint le bucatore sarebbero «quadri in
movimento piuttosto che finestre»⁶¹. Quindi l'esibita cornice tende
a trasformare le vedute reali in vedute pittoriche, così come il movi-
mento naturale del paesaggio trasmette la sensazione che i quadri
si muovano. Un simile paradosso surreale riguarda anche il grande
camino: una finestra al suo interno lascia mescolare il mare col
fuoco, dando l'impressione che l'acqua stia bruciando. Inoltre, se
le proporzioni compresse suggeriscono la percezione di uno spa-
zio concluso, per Bostik «la stanza principale [...] è al medesimo
tempo una terrazza esterna coperta e uno spazio interno»⁶². Anche
Arets afferma che il «pavimento in lastre di pietra grezza rafforza
l'impressione di uno spazio pubblico all'aperto»⁶³. L'arredamento,
disegnato dallo stesso Malaparte, aumenta tale carica surreale. Se
i rocchi di colonne e i tronchi scolpiti a motivo tortile, che fungono
da sostegno per i piani in vetro o in legno, appaiono di un arcaismo
più esibito e letterale, l'essenzialità dei tavoloni e il distanziamen-
to degli arredi suggerisce «l'ambientazione per un atto rituale»⁶⁴.
Mentre sul terrazzo la scena resta perennemente ammutolita, è
su questi tavolacci scarni che potrebbe scorrere il sangue. Varcata
la porta, disposta su un lato breve del salone, c'è il corridoio. Esso
termina con due porte identiche e speculari («il bene? il male?»⁶⁵),
introducendo il motivo del labirinto, anch'esso caro al surrealismo.
Non mancano altri episodi singolari: i bagni in marmo sono ambien-
tazioni adatte «all'uccisione di Agamennone»⁶⁶, il letto nella *Came-
ra della Favorita* «sembra l'altare di un monastero cistercense»⁶⁷.

55 J. Hejduk, *Casa come me*, «Domus», 605 (1980), p. 12

56 M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco. Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri*, «Gran Bazaar», 15 (1981), p. 94

57 F. Purini, *Un corpo disteso*, in C. Gambardella, «Antemalaparte», Altrali-
nea Edizioni, Firenze 2015, p. 12

58 F. Venezia, *Casa Malaparte*, Arquitectos de Cádiz, Cádiz 2001, p.65

59 M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco. Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri*, «Gran Bazaar», 15 (1981), p. 97

60 V. Savi, *Orfica, surrealista. Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera*, «Lotus International», 60 (1989), p. 14

61 N. Sels, K. Pint, *Energies of History in Modernism: the case of Casa Malaparte*, «Interiors», VI (2015), n. 2, p. 127

62 J. Bostik, *La casa rilevata*, «Lotus International», 60 (1989), p. 18

63 W. Arets, W. van den Bergh, “*Casa come me*” – *A sublime alienation*, «AA Files», 18 (1989), p. 12

64 *Ibidem*

65 J. Hejduk, *Casa come me*, «Domus», 605 (1980), p. 12

66 B. Chatwin, *Tra le rovine*, «Casabella», 648 (1997), p. 9

67 *Ibidem*

Casa Malaparte, quindi, sarebbe il luogo di una costante simu-
lazione, ogni definizione verrebbe o svuotata o rovesciata in rela-
zione ai già esposti meccanismi di ascendenza surreale. In alto,
avviene lo svuotamento del rituale, l'attesa di una liturgia che non si
produce mai. Nessuna rito si compie, nessuna ara e nessun tempio
sono presenti. Regnano l'alienazione, l'esclusione, lo sradicamen-
to. In basso, come ne *La condizione umana* di Magritte, ovunque
il dubbio è posto sulla natura della rappresentazione. L'inesauribile
gioco delle associazioni trasforma continuamente la realtà conven-
zionale in realtà fantastica, rendendo la casa «un perverso mecca-
nismo che crea una specie di delirio surreale»⁶⁸.

Ma Casa Malaparte, a nostro avviso, diventa la scena anche di
un altro svuotamento, che si produce dal modo in cui tutte le defini-
zioni operano nel loro insieme, dal mondo in cui l'incredibile mole di
immagini, immaginari, simboli e interpretazioni (casa-tempio-tom-
ba, architettura sepolta e funeraria, forma simbolica per eccellenza,
caverna-antro e così via) si sono accumulate, fino a generare una
sorta di cortocircuito. Secondo tale ipotesi, le mille metafore condu-
cono al collasso del quadro della rappresentazione. Le tante voci
accumulate producono un silenzio dell'opera, trasformando una
forma altamente retorica in ermetismo pietrificato. È l'esperienza di
questo sovraccarico ermeneutico che restituisce uno svuotamento
totale.

Casa Malaparte sarebbe, perciò, un teatro in cui la scena è
vuota e il pubblico è assente. Origine, simbolo, storia: Casa Mala-
parte chiama a raccolta queste entità metafisiche, alludendo a una
totalità per mettere in scena un'assenza. Ci chiediamo, a questo
punto, se questo silenzio e questa assenza possono significare
realmente silenzio o assenza della metafisica. Ci chiediamo, anco-
ra, se il costante rovesciamento o svuotamento di quei termini che
avevamo visto essere legati da una catena metafisica – o se il loro
accumulo esponenziale – possa realmente provocare la rottura di
quella stessa catena significante. La risposta non può che essere
negativa, poiché in quel teatro, in cui i termini si sono dileguati e le
parole si sono esaurite, continuano ancora a muoversi i fantasmi,
continuano ancora a sentirsi delle voci, e la metafisica conduce im-
perterrita la sua rappresentazione.

Dopo aver esplorato il tema della *Tana*, abbandoniamo momen-
teaneamente Casa Malaparte – che riprenderemo in seguito – e de-
dichiamoci a svolgere un'indagine specifica sul tema della *Teca*,
nato apparentemente con la modernità. Ci sembra, del resto, che
anche al suo interno si respiri talvolta un'aria funebre.

La Teca. Dallo studiolo alle *funeral houses*

«Una riflessione sulla cultura della casa dell'uomo occidentale
potrebbe iniziare con la casa di Adamo in Paradiso, se non fosse
che Adamo non solo non aveva alcuna casa in Paradiso, ma
neppure sentiva la necessità di averla. Il bisogno di un rifugio venne
solo con il peccato e la cacciata dal Paradiso Terrestre. Alla stessa
stregua, si potrebbero cercare le origini e gli *archetipi* nell'architet-
tura “primitiva”, rurale e vernacolare, ma, nonostante queste forme
e modelli di organizzazione siano alla base del nostro inconscio
collettivo, gli stili di vita accettati oggi dalla cultura occidentale si
possono meglio analizzare e descrivere partendo dalla fine del XVII
secolo per arrivare ad oggi»⁶⁹.

Queste parole di George Teyssot ci sembrano illuminanti per
imbastire un discorso che riguardi l'abitare contemporaneo. Esse
ci suggeriscono, scavalcando le annose interrogazioni sull'origine
dell'abitare, che per comprendere quale sia oggi la cultura legata
alla casa dell'uomo, quale siano le conoscenze che influenzano la
nostra esperienza e il nostro modo di pensare lo spazio domestico,
dobbiamo far partire le ricerche dal Settecento. È nello spazio di tre
secoli, quelli compresi fra il XVIII e il XX secolo, che la casa è diven-
tata quella che conosciamo oggi, che si è «sviluppato il lento, ma
potentissimo processo di *domesticizzazione* della vita sociale, di
normalizzazione degli spazi e dei comportamenti, di *moralizzazio-*

69 G. Teyssot, *Figure d'interni*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 18

68 W. Arets, W. van den Bergh, “*Casa come me*” – *A sublime alienation*, «AA Files», 18 (1989), p. 12

ne della popolazione, basato su tecniche di controllo delle pulsioni e di incanalamento dei desideri verso il ciclo produzione-consumo»⁷⁰.

Per Michelle Perrot avvengono «due fatti di grande importanza: l'intimo si familiarizza, il privato di spazializza»⁷¹. Questo significa che la sfera dell'intimità assume la forma sociale della famiglia e che il luogo d'elezione di quest'ultima assume dei connotati spaziali sempre più precisi, frutto di riflessioni che poi daranno vita a una vera e propria scienza. È il «pensiero liberale [che] affida agli “interessi privati” il buon andamento della società» mentre «il “buon padre di famiglia” [diventa] l'*alter ego* del cittadino»⁷² . Avviene una generale «esaltazione della famiglia, cellula della riproduzione e della produzione, forma di gestione dei patrimoni e degli individui»⁷³. È quello che Teyssot chiama *Il progetto domestico*: un progetto il cui scopo è quello di «ottenere una certa misura di controllo, di dominio, di coinvolgimento degli individui, agendo sul terreno del domestico, del privato, della famiglia. Tale progetto, concretizzato nel governo delle pratiche di intimità, è stato messo a punto da due secoli di “scienze umane”.

Sembrebbe quindi che non ci sia scampo: l'architettura avrebbe trovato “senso” – e questo sempre di più – nella pianificazione ed edificazione degli “insediamenti abitativi”»⁷⁴. È con l'istituzione di questo *progetto domestico* che l'architettura si è appropriata completamente della sfera privata, capitalizzando le sue forze nella progettazione delle case dell'uomo, fino a trasformare questa pratica, con la modernità, in una disciplina normativa. Tramite questo processo si è compiuta una vera e propria rivoluzione, visto che in precedenza l'architettura, o comunque quella “alta”, orientava i suoi sforzi nella progettazione di edifici pubblici. È per questa ragione che Norberg-Schulz afferma: «La nuova libertà e la nuova società democratica intuite dall'Illuminismo possono essere realizzate soltanto dando all'abitazione un valore centrale nella vita umana. Il movimento moderno ha attribuito questo valore centrale all'abitazione: l'abitazione è divenuta il punto di partenza, e tutti gli altri temi edilizi sono considerati “estensioni” dell'abitazione, per usare il termine di Le Corbusier. La gerarchia tradizionale dei tipi edilizi si è capovolta. Prima l'architettura era determinata “dall'alto”, e l'abitazione era soltanto un riflesso delle forme significative sviluppate in relazione alla chiesa e al palazzo. Ciò significa che l'architettura moderna non è basata sul dogma dell'autorità, ma è veramente *democratica*»⁷⁵.

È interessante constatare che sia Teyssot che Norberg-Schulz sottolineino un fenomeno simile, cioè lo spostamento d'interesse da parte della disciplina architettonica dall'ambito pubblico a quello del privato, ma molto divergente è il loro sguardo sulla questione: se lo studioso norvegese lascia emergere tutto il suo entusiasmo nei confronti di un panorama architettonico che, partendo dai bisogni concreti degli uomini più che da astratte teorie estetiche, avrebbe fabbricato a partire dall'abitazione le condizioni di una vita più egualitaria e felice, Teyssot invece sottolinea piuttosto il carattere eminentemente politico di questa progressiva attenzione rivolta nei confronti della casa. «È probabile quindi – afferma quest'ultimo – che il bastione del privato, dell'intimo, del domestico non sia più una zona di rifugio e di protezione che si erge a difenderci dalla sfera pubblica»⁷⁶.

Ora, senza dilungarci ulteriormente in queste considerazioni, vogliamo sottolineare però un nodo problematico che sembra appartenere al *moderno*: da un lato esso prometteva di fornire a tutti gli uomini una casa più funzionale, salubre e luminosa, dall'altro si macchiava, come vedremo, di un delitto compiuto proprio al cuore della casa stessa, nella sua *sacra* intimità, un delitto tanto efferato che parve minacciare l'esistenza della casa stessa. Si era

minacciata quell'initmità che nei precedenti tre secoli si era così tanto radicata in casa fino a diventame la sua ragione. Ma prima di indagare i motivi e il movente di questo delitto facciamo qualche passo indietro e tracciamo un rapido percorso a cui diamo il nome di *itinerario intimo (e funebre)*.

Malgrado già negli edifici monacali medievali, ad esempio quelli dei certosini, esistevano postazioni individuali per la lettura e la copiatura di testi, e nonostante nel '400 a Firenze si erano ormai diffusi degli ambienti dedicati a biblioteca e archivio privato anche in edifici laici (Leon Battista Alberti consigliava di dotare le abitazioni di ambienti simili), è solo nei grandi palazzi signorili rinascimentali, però, che si definì il carattere peculiare di quell'ambiente a cui venne dato il nome di *studiolo*, e che divenne anche il luogo deputato alla conservazione e all'esposizione di oggetti preziosi, di opere d'arte, di vestigia del mondo classico.

Gli studioli quattrocenteschi di Lionello d'Este a Ferrara e di Federico da Montefeltro a Urbino, e quello che Francesco I de' Medici fece poi realizzare tra il 1570-75 all'interno di Palazzo Vecchio a Firenze, rappresentano forse gli esempi più illustri di queste stanze dello studio e del collezionismo. Verso la fine del XVI secolo, però, le collezioni d'arte furono gradualmente spostate nelle gallerie mentre lo studiolo si popolò sempre più di oggetti curiosi e bizzarri, legati sia al mondo naturale e sia all'ambito fantastico, assumendo il nome di *stanza delle meraviglie (Wunderkammer)*. «Tasca senza cucitura, interno senza esterno, presente eppure assente, sovraccarico ma invisibile, noto ma segreto. [...] Lo spazio intarsiato dello *studiolo* aveva la sua ragion d'essere in quest'oblio, in questa non coscienza o in questo non conosciuto, al quale costringe infine il mondo esterno, sfuggendogli con lo stesso movimento con cui pretende riassumerlo»⁷⁷. Fuga dal mondo e del mondo una summa, lo studiolo – caratterizzato ormai da uno spirito di raccolta enciclopedica – vive di questo rapporto complesso fra un dentro e un fuori, fra un'internità che esclude l'esterno nella misura in cui pretende di contenerlo tutto, col suo gioco di simmetrie, corrispondenze, incroci, nella moltiplicazione dei rimandi e dei simboli. Si tratta di «convocare il mondo in uno spazio finito, di ridurlo emblematicamente, di metterlo alla portata dello sguardo in modo da appropriarsene, da dominarlo. Spazio d'inventario che riduce il mondo a un'immagine, se non a una cornice»⁷⁸.

Facciamo un salto temporale e torniamo alle parole che Benjamin utilizza per descrivere la casa così come si sviluppa nel corso dell'Ottocento, poiché ci sembra di rilevare affinità fra alcuni tratti che caratterizzano il *gabinetto delle curiosità* con quelli dell'*intérieur*: «Il XIX secolo è stato, come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori. Per cosa non ha inventato gusci il XIX secolo: orologi da tasca, pantofole, portauovo, termometri, carte da gioco. E, in mancanza di gusci, fodere, passatoie, rivestimenti e coperture»⁷⁹. Confrontiamo queste parole con quelle di Mauriès, per il quale lo *studiolo* era «saturo [...] di ogni sorta di astucci, di comici, di scrigni, di zoccoli, di scaffali, di supporti: mezzi tutti per delimitare la localizzazione dell'oggetto, per articolare e suddividere lo spazio in un gioco infinito di abbracci e di parentesi»⁸⁰. Riconosciamo, quindi, un'analogia fra *gabinetto delle curiosità* e *intérieur* ottocentesco in relazione a questo principio dell'incapsulamento spasmodico, del proliferare di custodie e riquadri.

Del resto la parola studiolo indicava, nell'arredamento rinascimentale, anche un armadietto munito sia di scomparti a cassetti che di una zona centrale a battenti, in cui venivano riposti oggetti di valore, carte, documenti segreti. Questa architettura miniaturizzata, che poteva anche assumere le sembianze di un tempio classico

⁷⁷ P. Mauriès, *Il teatro dell'errore*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 52

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 234-235

⁸⁰ P. Mauriès, *Il teatro dell'errore*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 52

o essere decorato in stile cinese, era realizzata con materiali pregiati, talvolta ricca di intagli, rilievi e pitture, ed era spesso collocata proprio al centro delle *wunderkammer*. Chiamato anche *stipo*, questa tipologia durò fino all'ottocento, assumendo declinazioni a varia scala, fra cui la più minuta lo trasformava in uno scrigno per i gioielli. Leggiamo ancora Benjamin che, sempre in merito all' *intérieur* ottocentesco, cita un passo di Behne in cui l'armadio viene paragonato a una «fortificazione medievale. Come questa, infatti, costruisce intorno a un minimo spazio abitato mura, terrapieni e fossati che si dilatano in anelli sempre più grandi fino a formare un enorme edificio esterno, così, in quello, il contenuto degli scaffali e dei cassetti soffoca sotto il peso del possente edificio esterno»⁸¹. Dallo scrigno al *cabinet*, dallo *studiolo* all'appartamento borghese, come si trattasse di una serie di scatole contenute le une nelle altre, abbiamo cercato di ricostruire un' analogia caratterizzata dal progressivo inscatolamento, dal riporre e dall'essere riposti dentro un involucro. Così come lo *studiolo* realizza un «mondo votato alla contemplazione pura [...] che si offre allo sguardo di un solo spettatore»⁸², così nell'appartamento vivere significa «restare intessuti ed ermeticamente involuppati in una ragnatela, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa. Da questa caverna non ci si vuole staccare»⁸³. Parole che ben si accordano con quelle di Mario Paz, il quale afferma che «molti mobili sono calchi del corpo umano, forme vuote per accoglierlo» in modo che «l'ambiente finisce per diventare un calco dell'anima, l'involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia»⁸⁴.

Questo essere ermeticamente involuppati, quest'idea che dallo *studiolo* alla casa lo spazio si trasforma in una custodia per uomini, ci riconduce a quelle connessioni che avevamo visto fra lo spazio domestico e la tomba, e a tutta la serie di sensazioni perturbanti che vanno dall'inconfessabile desiderio di ritornare al grembo materno fino alla paura di essere sepolti vivi. Ma occorre seguire ancora le frammentarie intuizioni di Benjamin, e le riflessioni di Teyssot, per comprendere quali risvolti può avere questo stato di cose.

È sempre Teyssot, infatti, in un articolo uscito su *Casabella*, a rilevare nei *Passages* di Benjamin un «simmetrico ribaltamento dell'interno e dell'esterno»⁸⁵, poiché per quest'ultimo «gli spazi pubblici di transito [i *passages* ovviamente, ma anche fabbriche, stazioni e tutti quegli edifici che Benjamin chiama *case di sogno della collettività*] diventano altrettanti “interni”» mentre «l'interno vittoriano, squadernato negli spaccati architettonici, dissezionato dallo sguardo della scienza e messo a nudo dalla letteratura sociale o intimista dei Balzac e degli Zola, diventa una facciata. L'interno è allora una superficie reversibile “come un calzino”»⁸⁶. Riportiamo anche le parole dello stesso Benjamin, che afferma: «L'*intérieur* avanza verso l'esterno. Sembra che il borghese sia così sicuro della sua stabile agiatezza da disdegnare la facciata, per affermare: la mia casa, ovunque vogliate aprirla e sezionarla, è sempre una facciata»⁸⁷.

Queste testimonianze ci permettono di rilevare, per quanto riguarda l'interno ottocentesco, una contraddizione: da un lato la casa diviene una custodia, a sua volta formata da una miriade di custodie, astucci e scanalature alle diverse scale, che rinchiudono l'uomo e ogni suo oggetto; dall'altro proprio la profusione di mobili, mobiletti, scrigni, ma anche tendaggi e tappeti che allo stesso modo involuppano e attutiscono, e ancora foto e specchi che incominciano, tutto questo apparato, variamente disposto negli spazi domestici, trasforma l'interno in una facciata che assorbe i compiti di rappresentazione e che risulta pronta a mostrarsi come stesse all'esterno (Teyssot sottolinea l'allineamento fra questa tendenza e la moda che contemporaneamente si diffonde di mostrare l'interno degli edifici tramite degli spaccati assonometrici). In questo modo l'*intérieur* ottocentesco da un lato si avviluppa come un sarcofago composto a sua volta da infiniti loculi, e dall'altro si estroflette al punto che, ad esempio, «una veranda non si rivolge all'esterno ma

piuttosto – come una nicchia – all'interno. La strada diviene stanza e la stanza strada»⁸⁸. Non si tratta più, come nello studiolo, di accogliere l'esterno in un interno, ma di far comportare quest'ultimo come fosse esso stesso un esterno, di pensarlo nell'esposizione agli occhi altrui, di caricarlo di una inedita valenza rappresentativa e pubblica. Questo movimento di estroflessione, di aprire lo spazio interno sull'esterno, o di proiettarlo in un *altrove*, fosse anche una dimensione onirica, non è una caratteristica che riteniamo di attribuire solo alla casa ottocentesca.

Facciamo un passo indietro, alla prima metà del XVIII secolo, quando «la base del potere si allarga a comprendere, oltre al sovrano, l'intera corte e l'aristocrazia», e così lo stesso Luigi XV, a Versailles, decise «di ritirarsi nei suoi “piccoli appartamenti”». La nuova importanza data alla privacy portò a una nuova distribuzione interna delle case, sia di città che di campagna, caratterizzata dalla disposizione di una sequenza di piccole stanze separate da corridoi [...]. La scala dell'architettura diventa meno grandiosa, l'insieme è più intimo e certamente più tattile»⁸⁹. Nel settecento, quindi, da un lato perdurano le auliche *enfilades* barocche – quelle “infilate” di grandi stanze allineate lungo uno stesso asse – e dall'altro appaiono una serie di stanze più piccole e confortevoli – salottini, alcove, *boudoirs* – all'interno di un processo di privatizzazione degli ambienti che si realizza in soluzioni con corridoi, scale e anticamere di smistamento in percorsi indipendenti. Nel grande teatro barocco – dove ogni azione si svolge sul grande palcoscenico di corte, e dove conta soprattutto poter vedere il re e farsi vedere dal re – si inizia a manifestare un inedito desiderio di intimità.

Lo specchio diviene un elemento emblematico di questo periodo, capace di esprimere entrambe le istanze: teatralità e privacy, dilatazione e contrazione, magniloquenza e intimità. Infatti, dal Settecento, si moltiplicano le specchiere che, sia poste su caminetti che su *trumeaux*, sono collocate spesso una di fronte all'altra su due muri paralleli, in modo da generare «una prospettiva infinita e virtuale, la cosiddetta “fuga di specchi”, che si sviluppa parallelamente a quella delle stanze, l'*enfilade* o veduta assiale. [...] Trumeaux e specchiere vengono talvolta intercalati alle finestre, e poiché la parete opposta è a sua volta tappezzata di specchi si crea l'illusione di un vasto paesaggio circostante. Coesistono dunque due tipi di prospettiva, l'una reale, [...] l'altra immaginaria [...]. Collocandosi all'intersezione tra i due assi prospettici, il soggetto scopre pertanto un mondo immenso, che ingloba in un unico volume il reale, l'illussorio e il circostante»⁹⁰. Ma lo specchio, oltre ad essere luogo di moltiplicazione immaginifica e di illusione, è anche ornamento immancabile dell'*intérieur*, superficie di contemplazione e di riflessione del sé, e quindi oggetto privilegiato «dell'interiorità come spazio di appagamento interiore»⁹¹. Se l'interno borghese diviene sempre più il luogo dell'inscatolamento, del chiudere intimità dentro intimità, lo specchio funge da suggello a questo circuito, interiorizzando e moltiplicando l'auto-riflessione, rimandando all'infinito l'immagine chiusa nella cornice. L'intimità, «spezzettando i volumi, restringendo gli spazi, [...] disegna di nascondiglio in nascondiglio, per cerchi concentrici, un itinerario di oggetti, [...] nella camera chiusa, mobili chiusi celano tesori ripiegati su se stessi. [...] L'arte dell'interiorità ci sembra consistere in questo niente che si riflette all'interno del niente, nei riflessi di uno specchio»⁹².

Ora, senza voler tracciare la complessa evoluzione di un oggetto così enigmatico e ricco di significati, volevamo sottolineare come lo specchio sia, fra XVII e XIX secolo, il simbolo di un doppio movimento che caratterizza lo sviluppo dello spazio domestico e che tende alla dilatazione infinita e all'infinito ripiegamento, cioè alla proiezione per vettori diretti verso l'esterno o alla propagazione per cerchi concentrici verso l'interno. Diastole e sistole.

Ma il Settecento fu anche il secolo in cui, nel contesto più ampio **delle agitazioni intellettuali** legate all'Illuminismo, nacque una nuo-

^[1] Ibidem

^[2] G. Teyssot, Figure d'interni, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 21

^[3] G. Teyssot, Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità, «Casabella», 681 (2000), p. 30

^[4] Ivi, p. 31

^[5] L. Murand, P. Zylberman, L'iconografia intima, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 103

^[6] W. Benjamin, Opere complete IX. I «passages» di Parigi, Einaudi, Torino 2000, p. 224

^[7] P. Mauriès, Il teatro dell'errore, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 52

^[8] W. Benjamin, Opere complete IX. I «passages» di Parigi, Einaudi, Torino 2000, p. 229

^[9] M. Praz, La filosofia dell'arredamento, Tea, Milano 19932, p. 22-23

va forma di primitivismo, il quale andrebbe inteso – come precisa Vidler – «non come nostalgia, mito o storia, ma come principio, strumento intellettuale e pratico di riforma»⁹³. Marc-Antoine Laugier, teorico dell'architettura francese, nel suo *Essai sur l'architecture* pubblicato nel 1755, sostenne che la capanna primitiva era da considerarsi come il riferimento archetipo di ogni altra architettura, in virtù della sua concezione basata sull'assemblaggio di parti essenziali, e per il suo derivare dai processi della natura un'impostazione rigorosamente razionale. La capanna, per Laugier, è la forma primaria, irriducibile, che anticipa tutte le altre forme dell'abitare umano, informata ugualmente dal polo della Ragione e da quello della Natura. Così «la nostalgia per una passata Età dell'Oro fu gradatamente sostituita dall'ottimismo per un nuovo futuro tecnologico nel presente»⁹⁴.

Queste teorie ebbero un significativo impatto sull'architettura, e ai turbamenti e alle oscurità del barocco seguì una nuova epoca rischiarata dai *lumi della ragione*. Non è azzardato, malgrado il vertiginoso salto temporale, vedere nella razionale capanna di Laugier l'archetipo delle «capanne primitive del modernismo, e in particolare quelle di Le Corbusier», la cui *Maison Domino*, con il suo scheletro in cemento armato, ne costituisce la versione tecnologicamente avanzata. Lo stesso Le Corbusier, nel suo *Verso una Architettura*, uno dei libri più influenti del secolo, dopo aver descritto la costruzione di una capanna in una radura, afferma: «Non c'è l'uomo primitivo; ci sono mezzi primitivi. L'idea è costante, in potenza dall'inizio»⁹⁵, tracciando così un'ideale continuità di concezione che attraverserebbe i secoli, fondata su un principio di razionalità che sopravvive indipendentemente dalle evoluzioni tecnologiche.

Va rilevato, del resto, che nel Settecento, ma soprattutto dall'Ottocento in poi, insieme al restringimento degli spazi, a una sempre maggiore necessità di intimità e al principio della scatola in cui si annida sempre un'altra scatola, prende il sopravvento un'inedita ossessione per la funzione e la praticità. Si tratta del prevalere dei valori della borghesia su quelli della vecchia aristocrazia: «L'abitazione dell'Ottocento si trasforma in un organismo sempre più complesso e specializzato, che definisce e individua le diverse funzioni, che separa ed isola i protagonisti diversi della vita domestica: gli uomini, le donne, i bambini, la servitù»⁹⁶. Un processo, anche questo, che estremizzato condurrà, all'inizio del secolo successivo, alle ricerche sull'*Existenz-Minimum*, cioè quelle ricerche tese alla progettazione di cellule abitative di ridotte dimensioni dotate di avanzati dispositivi tecnologici.

Abbiamo attraversato tre secoli di sviluppi riguardanti l'abitare non certo per esaurire l'enorme complessità di una tematica simile, né per tracciarne un percorso univoco, ma piuttosto per far emergere – tramite le parole di Benjamin, Teyssot, Vidler e altri – alcuni tratti che riteniamo di notevole importanza in merito allo studio che stiamo sviluppando. Da un lato c'è il perdurare di quel motivo che abbiamo definito della *Tana*: casa come guscio, con l'uomo e i suoi oggetti inviluppati in una teoria di scatole e di astucci. Una sensazione di soffocamento, quasi ci si fosse seppelliti vivi, è il correlato inquietante di questo motivo, al punto che Teyssot afferma che «l'interno borghese ottocentesco è funebre» e che «le molte vite segregate nei cassetti del *secrétaire*, nell'armadio o nei comò del guardaroba, possono diventare anche un vero cimitero in miniatura»⁹⁷.

D'altro canto, quasi per bilanciare questa forza inviluppante e centripeta, una forza contraria spinge l'interno verso l'esterno, tende a risvoltarlo, a proiettarlo altrove, a spalancare i suoi limiti sull'infinito. Al sarcofago sigillato ermeticamente fa riscontro quel modo rilevato da Benjamin in cui, come abbiamo visto, una qualsiasi facciata interna dell'*intérieur* tende a comportarsi come un prospetto esterno. Anche lo specchio, nella sua natura perennemente ambigua, è sia l'acceleratore di una tendenza che disargina i perimetri domestici, grazie al rimbalzo infinito dei riflessi, e sia l'elemento che esaspera l'intimità auto-riflessiva in cui il soggetto è intrappolato.

Infine, e contemporaneamente a quanto sintetizzato in queste ultime righe, si diffondono teorie sempre più specializzate riguardanti le caratteristiche degli ambienti e la loro distribuzione all'interno di assetti planimetrici votati alla funzionalità più che alla rap-

presentanza. Dalla capanna di Laugier alla *Maison Domino* di Le Corbusier i pesanti involucri murari, le spesse tappezzerie e le fodere di velluto spariscono gradualmente, e con loro l'idea della *Tana*, a vantaggio della *Teca*, paradigma di una nuova epoca votata alla trasparenza, all'igiene, alla visibilità totale. È questo fenomeno che fa dire a Benjamin che «l'opera di Le Corbusier sembra costituire l'epilogo della “casa” come figurazione mitologica»⁹⁸, e ancora che «il XX secolo, con la sua porosità, la sua trasparenza e la sua inclinazione alla luce e all'aria aperta la fa finita con l'abitare nel vecchio senso della parola. [...] L'art nouveau ha scosso in modo radicale il concetto di guscio. Oggi questo concetto è morto del tutto»⁹⁹.

È significativo che Benjamin riconosca già nell'art nouveau, in virtù dei nuovi materiali da costruzione impiegati, una cifra capace di *scuotere radicalmente il concetto di guscio*. Teyssot lascia emergere un'altra nota funerea affermando che, malgrado le visioni erotiche, floreali, sinuose siano al centro della decorazione dell'alloggio durante l'art nouveau, l'uomo e la donna si avvicinano «al modello ideale della coppia impossibile, che vive in una contiguità senza contatto e in un silenzio a due. La trasparenza della casa moderna [...] dovrà mettere in luce questa geometria [...] della coniugalità fatta di prossimità senza unione. [...] Questa topografia dell'amore coniugale tacitamente condiviso deve essere chiusa in una membrana protettrice e naturale. [...] La casa diventa il vetro epiteliale della coppia nella luce e nell'aria»¹⁰⁰.

Influenzati dal tono messianico con cui Paul Scheerbart invocava una nuova età del vetro, le prime interpretazioni che gli architetti espressionisti, e in particolare Bruno Taut, diedero di un'architettura della trasparenza non furono all'insegna di un asettico nitore ma piuttosto orientate ad accentuare il carattere espressivo, simbolico, decorativo, quasi mistico del materiale. Ciò che ora definiamo come *Teca*, però, è soprattutto quell'entità architettonica che Ábalos associa alla *casa positivista*, frutto di quegli architetti, appartenenti a una generazione successiva, il cui obiettivo, come annunciato da Benjamin, fu di trasformare «la dimora degli uomini anzitutto in uno spazio di transito attraversato da tutte le pensabili forze e onde di luce e aria»¹⁰¹.

Per Ábalos questa casa è soprattutto il luogo della visibilità esibita, «dell'esposizione di ogni componente della famiglia agli altri, e della famiglia come unità all'esterno. [...] Il suo ambiente è igienico, è uno spazio disinfettato, trasparente, pulito e inondato di luce. [...] La trasparenza è repressiva, ricollegabile direttamente alla visibilità pubblica del Panopticon di Jeremy Bentham. [...] Nella spazialità moderna il privato si espone, il domestico è annullato, l'intimo viene castigato»¹⁰²

Siamo giunti, così, sulla scena del crimine: morte del guscio, morte dell'abitare per mano della modernità. È significativo che il movente di questo atto criminoso aveva origine nell'intenzione di purificare la casa, non solo di renderla più salubre, ma di liberarla dai suoi fantasmi, di rischiarare con la luce del sole l'atmosfera funebre che la caratterizzava, di far circolare un po' d'aria buona all'interno delle sue zone recondite. Una rivoluzione che, a detta dei suoi fautori, avrebbe anche avuto benefici risvolti psicologici: «Un'esistenza all'aperto, all'aria fresca, avrebbe finalmente sfidato le cause di quelle patologie tanto scupolosamente curate sui lettini postfreudiani, liberando la società da totem, tabù e disagi. Liberando le case dal peso della tradizione e dalle conseguenze causate da generazioni di drammi familiari, eliminando ogni angolo in cui riporre le cianfrusaglie che un tempo ingombravano cantine umide e soffitte afose, la memoria si sarebbe liberata dalle sue malsane preoccupazioni per vivere nel presente»¹⁰³.

È Vidler, ancora, a sottolineare come questa dimora ridotta a

93 A. Vidler, P. Zylberman, *Robinson Crusoe et caetera*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 80

94 *Ivi*, p. 84

95 Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 2009, p. 53

96 G. Teyssot, *Figure d'interni*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 23

97 G. Teyssot, *Paesaggio d'interni*, Electa, Milano 1987, p. 18

98 W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p.455

99 *Ivi*, p. 235

100 G. Teyssot, *“Acqua e gas a tutti i piani”. Appunti sull'estraneità della casa*, «Lotus international», 44 (1984), p. 86

101 W. Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in «Opere complete III. Scritti 1928-1929», Einaudi, Torino 2010, p. 382

102 I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p. 80-81

103 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. 73-74

telaio, liberata dalla cantina e dal tetto di bachelardiana memoria, in cui la «natura di "casa" appare solo con l'occupazione (teoricamente temporanea) di uno o più dei suoi piani orizzontali», e in cui «tutti i luoghi segreti, scuri e spesso infetti, del vecchio mondo sono purificati e portati alla luce»¹⁰⁴, non fece altro che accrescere il disagio e incrementare i fantasmi di un mondo che si ritrovava, improvvisamente, *senza dimora*. «Una volta ridotta al suo scheletro ossuto [...] la casa diventa essa stessa oggetto di ricordo – non di un individuo particolare che rammenta una dimora in cui ha vissuto, ma di una collettività che rammenta uno spazio mai esperito: in altre parole, la casa era diventata lo strumento di una nostalgia generalizzata»¹⁰⁵.

Ma le considerazioni di Vidler non si fermano qui, e si dirigono anche verso quei tentativi – così diffusi nella seconda metà del secolo – di recuperare una casa che fosse nuovamente «completa di cantina e soffitta, vecchie mura e comodo caminetto»¹⁰⁶. «Preso dall'ambizione di recuperare il passato – afferma Vidler – il postmodernismo [...] ha creato una casa invasa da spettri più reali di quelli che infestano le abitazioni moderniste»¹⁰⁷.

È da quando l'abitare che conosciamo si è istituito, quindi, che un'aria funebre lo contraddistingue: nel Settecento e poi nell'Ottocento per aver rinchiuso l'uomo in una serie di sarcofagi concentrici; nel *moderno* per essersi macchiato dell'assassinio nei confronti della casa tradizionale; nel *postmoderno* per aver tentato di riesumare un cadavere tramite la riproposizione di vecchie immagini ormai prive di significato.

Ma c'è anche un altro motivo per cui la *Teca* – assunte le sembianze di *glass house*, di casa trasparente – ci sembra attraversata da un carattere funereo. Ábalos, nell'analisi della *Casa a tre corti* di Mies van der Rohe contenuta nel suo libro sulle *case della modernità*, parla della parete vetrata come di uno «straordinario diorama per la [...]contemplazione»¹⁰⁸ di una natura resa artificiale, trasformata in immagine. In seguito, il progettista e teorico spagnolo, dedica un intero capitolo a quella che lui definisce *casa del pragmatismo*, e che trova il suo diretto riferimento nelle *Case Study Houses* – case sperimentali a basso costo, progettate perlopiù per Los Angeles, la cui costruzione fu promossa dalla rivista *Arts & Architecture* in risposta al boom edilizio del secondo dopoguerra negli Stati Uniti. Ábalos ci tiene a precisare che, malgrado alcune delle caratteristiche di queste case siano il frutto di una rielaborazione dei dettami del *Movimento Moderno* di base europea – trovando in Mies van der Rohe un riferimento assoluto, le *Case Study Houses* rappresentano una autonoma tradizione domestica, caratterizzate da un edonismo, da una praticità e da una leggerezza decisamente distanti dai valori del positivismo e dai proclami eroici del modernismo europeo, così intrisi di utopia. C'è un passaggio in cui l'autore fa riferimento al celebre quadro *A bigger splash* di David Hockney del 1967, capace a suo dire di esprimere al meglio lo spirito della *casa del pragmatismo* : «Tutto – la casa, il clima, la natura – è presentato con la forza seducente ed insieme banale di un annuncio pubblicitario; i colori caldi e piatti e l'inquadratura cinematografica rimandano più a un set di posa che ad un frammento di realtà»¹⁰⁹. Malgrado l'entusiasmo di Ábalos, ciò che vogliamo far emergere da queste righe è la riduzione della casa a *rappresentazione*, la sua trasformazione in una specie di scenografia, in set cinematografico, un set dove si svolge il copione della vita familiare, ricca di tutti i comfort domestici, *simulacro* di una felicità casalinga in cui gli abitanti sono tenuti in vita, *in vitro*, dai sofisticati apparati tecnologici che garantiscono la circolazione dell'ossigeno e il mantenimento della temperatura ottimale.

Nessuno meglio di Jean Baudrillard, a nostro avviso, ha colto il carattere funebre di questo tipo di domesticità americana, fornendocene una descrizione che sentiamo di attribuire anche a quel

modello di vita che le *Case Study Houses* promuovevano: «Le ville hanno tutte l'aria di *funeral homes*. Fra gardenie ed eucalipti, nella profusione delle specie vegetali e la monotonia della specie umana, si compie il destino funesto dell'utopia realizzata. [...] Che fare quando tutto è disponibile, il sesso, i fiori, gli stereotipi della vita e della morte? È il problema dell'America e, attraverso l'America, è diventato il problema del mondo intero. Ogni abitazione è sepolcrale, ma non manca nulla alla serenità truccata. La funesta onnipresenza delle piante verdi, vera e propria ossessione della morte, le grandi vetrate che sono già come la bara di Biancaneve, i cespugli di fiori pallidi e nani che si propagano come una sclerosi a placche, le innumerevoli ramificazioni tecniche della casa, intorno alla casa, che sono come i tubi di perfusione e di rianimazione di un ospedale, la tv, lo stereo, il video, che assicurano la comunicazione dell'aldilà, l'automobile, le automobili, che assicurano il collegamento con quella centrale mortuaria degli acquisti che è il supermercato – la moglie, infine, e i figli, come segno radioso del successo... tutto qui sta a testimoniare che la morte ha finalmente trovato il suo domicilio ideale»¹¹⁰.

Se lo studiolo, che abbiamo incontrato all'inizio di questo itinerario, diede vita poi alle *wunderkammer* – il cui scopo era quello di raccogliere oggetti rari e bizzarri e di allestirli secondo un complesso ordinamento – non è troppo azzardato sostenere che queste ultime siano state le antesignane di quelli che poi presero il nome prima di *gabinetti scientifici* e poi di *musei di storia naturale*, basati sulla raccolta e l'osservazione diretta di campioni appartenenti al regno naturale. Si è passati dalla fuga dal mondo che lo studiolo ricercava, all'osservazione scientifica del mondo che il museo allestisce, dal rintanamento privato all'esposizione democratica, dagli astucci e dalle scatole alle vetrine entro cui vengono esposti, a fini didattici, ricostruzioni dell'ambiente naturale. Ora, con le *funeral homes*, non è più l'uomo che osserva ma è l'uomo a essere osservato attraverso le superfici trasparenti della sua casa di vetro. La *Teca*, così, diventa la bara trasparente dove si dispone un corpo imbellettato e sorridente.

La *Teca*, ovviamente, nella realtà dei fatti non ha rimpiazzato la *Tana*, la casa di vetro non ha debellato il guscio. Nella *Casa Farnsworth*, progettata da Mies a partire dal 1945, tale guscio si riduce a un fragile nocciolo tecnico centrale, «intorno al quale la pianta della casa non è più il risultato di un assemblaggio di stanze, ma uno spazio libero»¹¹¹, fluido e dallo sviluppo profondamente orizzontale e virtualmente infinito, il cui carattere è accentuato dai piani lievitanti del tetto, del pavimento e del patio d'ingresso. Nella *Glass House* di Philip Johnson, di poco successiva all'opera di Mies da cui pure discende, quel nocciolo già torna a essere una presenza incombente, fungendo quasi da monito. Il possente cilindro in mattoni disposto all'interno del volume, infatti, sfonda in alto il piano del tetto – imponendo una direzionalità verticale rispetto alla levità orizzontale miesiana – e si congiunge allo zoccolo in basso, realizzato con lo stesso materiale e che ora, inoltre, non è più sospeso ma ben radicato al suolo, quasi a suggerire una nuova forma di radicamento al terreno. E sono le parole dello stesso Johnson, riportate da Eisenman in un articolo dedicato all'architetto statunitense, a conferire anche a quest'opera un accento funereo: «Il cilindro [...] non deriva da Mies bensì da un villaggio di legno bruciato che mi è capitato di vedere, in cui non era rimasto altro che le fondamenta e i camini di mattoni»¹¹². La *Glass House*, chiosa Eisenman, «è il monumento di Johnson agli orrori della guerra»¹¹³.

Non solo la *Teca* non sostituisce o debella la *Tana*, ma possiamo aggiungere che quest'ultima, probabilmente, è stata presente fin dalle origini nel progetto del *moderno*. Potremmo dare per assodata questa constatazione già solo considerando la quantità di personalità e di proposte che compongono il cosiddetto *Movimento Moderno*, molto più diversificato di quanto la storiografia canonica non lasci intendere, ma facciamoci bastare, a titolo esemplificativo,

104 A. Vidler, P. Zylberman, *Robinson Crusoe et caetera*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 85

105 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p.74

106 *Ivi*, p. 76

107 *Ibidem*

108 I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p. 27

109 *Ivi*, p. 205

110 J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2016, pp. 41-42

111 R. Banham, *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1978, p. 96

112 P. Eisenman, *Dietro lo specchio*, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 171

113 *Ibidem*

queste parole di Rykwert in merito all'opera di Erich Mendelsohn: «Per lui l'immagine “ultima”, l'immagine “naturale” non era quella della prima casa dell'uomo primitivo; [...] i modelli a cui si riferiva appartenevano al regno animale; la città, egli sosteneva, doveva osservare le stesse leggi dell'alveare e del formicaio»¹¹⁴.

Dispersione labirintica e dissoluzione aerea

Ripercorriamo le tappe dei vari itinerari che abbiamo percorso. Tramite le parole di Rykwert e di Bachelard, abbiamo esposto i motivi che legano la casa alla tomba, e tramite quest'ultima anche all'archetipo del grembo e del guscio e quindi della *Tana*, cioè di luoghi che condividono una configurazione involupante, il principio di uno spazio *scavato*, avvolgente e misterioso che cinge il corpo, un luogo da cui l'uomo proviene e in cui desidererebbe tornare, ricercando negli spazi che abita un simile senso di abbraccio primordiale. Un legame, quello fra casa e tomba, che si carica inoltre di forti valenze mitico-religiosi e politico-territoriali, poiché è tramite la sepoltura dei membri di una comunità, e insieme alla costruzione di edifici sacri, che un popolo si lega indissolubilmente a un territorio, conferendo a questo legame una base divina.

È tramite gli studi di Vidler sul perturbante in architettura che abbiamo fatto emergere, invece, la relazione fra la casa – in particolar modo quella ottocentesca – e tutta una serie di sentimenti inquietanti legati proprio alla paura di essere seppelliti vivi, oltre che al desiderio di ritornare nel grembo materno, desiderio di cui quella paura rappresenta un'evoluzione macabra. Si tratta del riaffiorare imprevisto di oscure forze sotterranee, come se ciò che era stato un tempo sepolto riemergesse proprio all'interno dell'ambiente intimo e rassicurante per eccellenza.

In seguito abbiamo rapidamente tracciato un percorso in cui, dalla fine del XVII secolo fino al XX secolo, si istituisce quello che Teyssot definisce il *progetto domestico*, le cui caratteristiche abbiamo già esposto, e del cui processo, secolarmente stratificato-si, abbiamo lasciato emergere la presenza costante di un duplice movimento, simbolicamente espresso dalla natura ambigua dello specchio: un primo movimento procede dall'esterno verso l'interno, assecondando la natura sepolcrale dello spazio domestico tramite un sistema di involuppo e di inscatolamento concentrico, attraverso cui l'uomo si chiude nel proprio circuito intimo; un secondo movimento procede dall'interno verso l'esterno, tentando di estroflettere la casa con una tensione contraria di esposizione, di proiezione all'infinito e di superamento dei limiti dello spazio domestico.

Tutto quanto abbiamo sintetizzato fin qui appartiene, a nostro avviso, a quella che abbiamo chiamato *metafisica dell'abitare*, compreso questo doppio movimento introiettivo e proiettivo che attiene schizofrenicamente allo spazio domestico. C'è sempre qualcosa che seppellisce o si seppellisce in casa, scavando in essa una *Tana*, e c'è sempre un andamento contrario che vuole esporla alla luce, trasformandola in una *Teca*.

È alle soglie del XX secolo, come abbiamo visto, che qualcosa si trasforma all'interno di questa catena metafisica, un processo che, in realtà, iniziava già con la filosofia illuminista e la capanna di Laugier, per poi concretizzarsi nel *progetto moderno* di rifondazione razionale dell'abitare su base scientifica, attraverso cui si tentò di abolire la *Tana* a favore della *Teca*, cioè di sopprimere dalla casa tutte le sue zone recondite, di estirparla dal terreno in cui essa aveva scavato i suoi meandri sollevandola su esili *pilotis*. In questo modo l'idea di *guscio primitivo* si trasformò in una specie di sogno perduto, ritornando poi sotto forma di revival nostalgico nei citazionismi postmoderni.

È difficile stabilire se il *moderno* sia riuscito, in questo modo, a generare realmente una destabilizzazione della *metafisica domestica*. Abbiamo già visto come per Peter Eisenman «la storia dell'architettura può essere vista come una continua riletture e misinterpretazione della metafisica dell'architettura attraverso dislocazioni successive»¹¹⁵, e abbiamo già argomentato i motivi per cui l'archi-

tetto americano sostenga che l'architettura moderna, malgrado i proclami rivoluzionari, abbia mancato la sua dislocazione, confermando i valori di una metafisica istituitasi nel corso dell'Umanesimo e non riuscendo a mettere in crisi la *classica* relazione fra soggetto e oggetto.

Ma a prescindere dall'avvenuta o meno dislocazione dell'abitare nel corso del secolo precedente, ciò che vogliamo sostenere in questa sede, al termine di questo *itinerario intimo e funebre*, è che *Tana* e *Teca* sono due componenti fondamentali della metafisica domestica, e che un tentativo di dislocare quest'ultima dovrebbe partire, a nostro avviso, proprio da un'operazione che interessi ognuna di queste entità, e soprattutto il modo in cui entrambe possono operare congiuntamente.

Non riteniamo, inoltre, che la strada da percorrere possa riguardare la rimozione di una delle due componenti. Il presunto o parziale tentativo di eliminazione della *Tana* da parte del *moderno* non ha fatto altro che generare nostalgia, un'assenza che rendeva ancora più tangibile ciò che si era cercato di rimuovere, producendo l'ossessione del *ritorno alla casa e alle radici*, e quindi rinforzando la metafisica stessa. Allo stesso tempo l'eliminazione della *Teca* riteniamo possa condurre, analogamente, a un eccessivo ripiegamento della casa su sé stessa, a una profonda accentuazione del dato intimo e di quell'idea di *riparo metafisico* che l'architettura da sempre incarna e simbolizza.

Lo scopo, quindi, non sarebbe quello di estirpare le componenti ma di farle operare assieme, in un edificio che sia apparentemente fedele alla metafisica a cui quelle componenti appartengono, per poi generare all'interno della casa un movimento che, come detto, trascini via quella stessa metafisica o lasci passare attraverso di essa dei contenuti di altra natura. Le due componenti devono perciò agire insieme, ma questo lavoro congiunto non mira all'equilibrio fra le due istanze, a una loro reciproca neutralizzazione, a una commisurata presenza di ambedue i movimenti. Le due componenti devono piuttosto essere spinte al limite, sperimentate ognuna all'estremo del loro potenziale. Solo in questo modo la loro compresenza rivela la sua ragion d'essere, quella di impedire che la casa sprofondi nel caos, spinta verso l'annullamento totale da una *dissoluzione aerea* orfana della *dispersione labirintica*, da una *Teca* senza *Tana*, e viceversa.

Torniamo ancora a Casa Malaparte, che fungeva da ricettacolo per quella serie di motivi archetipici che ormai ben conosciamo: casa-tempio-tomba, architettura sepolta e funeraria, caverna-antro. Abbiamo visto come, in Casa Malaparte, ognuno di questi termini metafisici chiamati a raccolta fosse poi sottoposto a un processo di svuotamento o rovesciamento, tale da generare un effetto di simulazione generale. Infine avevamo sostenuto che un più significativo svuotamento si produceva dal modo in cui tutte le definizioni operavano nel loro insieme, come se il loro accumulo esponenziale portasse ad un collasso generale dell'opera. Quindi avevamo affermato che l'operazione messa in atto da Casa Malaparte fosse quella di chiamare a raccolta quelle entità metafisiche, alludendo a una totalità per mettere in scena un'assenza, ma eravamo giunti anche alla conclusione che questo silenzio e questa assenza non potevano significare realmente silenzio o assenza della metafisica.

Ma al di là di svuotamenti e assenze, che appunto possono rinforzare la metafisica piuttosto che eliminarla o dislocarla, ciò che ci sembra interessante in Casa Malaparte è il modo in cui essa disgiunge i due livelli di cui si compone: quello inferiore, che si addentra nel corpo della roccia, come una *Tana* scavata in profondità; quello superiore, dove la terrazza è il supporto di una *Teca* smaterializzata che ci proietta nella campitura del mare, privo di sfumature intermedie. Tale disgiunzione totale ha l'effetto di cancellare, o piuttosto rendere subordinato, il piano di posa: la casa o ci sprofonda in basso o ci proietta in alto, mentre in mezzo a questi due livelli, tutt'intorno alla casa, non c'è ristoro, non ci sono zone di filtro, spazi di passaggio fra il fuori e il dentro in cui sostare, anche la porta d'ingresso risulta nascosta. Ciò depotenzia la godibilità dell'immediato circostante, del pittoresco paesaggistico, spingendo l'esperienza agli estremi: o giù-terreno o su-campitura, senza mediazioni. Non si girovaga e non si contempla, non si passeggia e non si ammira.

Del resto, come abbiamo visto, all'interno le finestre incorniciano il paesaggio solo per trasformarlo in un inganno, mentre nello

114 J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 2005, p. 22

115 P. Eisenman, *Misinterpretare Peter Eisenman*, 1987, in «Inside Out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, p. 330

studio di Malaparte – nel luogo più profondo di questa *Tana*, spazio in cui Bachelard avrebbe identificato il *guscio iniziale* – la finestra centrale, dove lo scrittore amava sedersi per scrivere, non si apre sul paesaggio, ma su un muro di mare, su un cielo e un mare entrambi verticali, frontali, distese di colore omogeneo e piatto in cui disperdersi. Ed era lì, crediamo, ancor più che sulla terrazza, che Malaparte poteva fare i suoi viaggi in intensità, da fermo. È questo il luogo in cui la campitura si avvolge intorno alla figura, isolandola, e dove la figura, a sua volta, dal culmine di questa compressione, può dissolversi nella campitura, tutto ciò con il supporto della cornice-casa. Ed è questo il punto, crediamo, più interessante di tutto l'edificio, perché è quello in cui gli estremi si toccano e si crea una *zona di indiscernibilità* fra l'alto e il basso, fra la *Tana* e la *Teca*, fra il terreno e il cosmo, in assenza di ogni territorio.

Casa Malaparte, al di là dei giochi surrealisti che abbiamo esposto in precedenza, trova a nostro avviso la sua forza proprio nel modo in cui ripropone ovunque, ma a varie gradazioni, questa *zona di indiscernibilità*: nella scala, che è anche un muro occludente, e che quindi blocca e allo stesso tempo spinge in alto; nella terrazza che, spoglia e priva di parapetti, è una *Teca* ai cui bordi già preme la campitura. Essa ci respinge e contemporaneamente ci avvolge di mare e cielo; nel salone che, penetrati ormai nel ventre della casa, ci trasmette anche la sensazione di uno spazio esterno spalancato. Ogni episodio è come se vivesse della compresenza di una doppia componente e di un doppio movimento: antro e cosmo, inviluppo e dissipazione, sprofondamento e proiezione.

Ma oltre la forza dei singoli episodi, c'è una forza globale che scaturisce dal modo in cui tutti loro operano nel complesso, realizzando una *partitura*. Non c'è consequenzialità o gerarchia fra i vari episodi della partitura, ma piuttosto una *risonanza*: ogni episodio risuona negli altri.

La singolarità di quest'opera, crediamo, non risiede nella sua tipologia, nella sua forma o nel suo stile, ma nel modo in cui raccoglie questi movimenti e queste componenti in risonanza reciproca, fomendo loro una o più cornici affinché *si tengano*. La casa è proprio ciò che accoglie nelle sue cornici questa serie di movimenti, facendoli risuonare nei suoi vari episodi. Essa è attraversata *in sorvolo* da movimenti e componenti che si distribuiscono al suo interno, la cui natura non è secondaria e che devono funzionare insieme. In questo studio, in virtù delle sue finalità, abbiamo ritenuto utile occuparci di una doppia famiglia di movimenti che, come abbiamo visto, tendono uno verso la *dispersione labirintica* e l'altro verso la *dissoluzione aerea*. Con la sola presenza di uno dei due non ci sarebbe, ripetiamolo, che il caos.

In seguito esploreremo altre architetture che contemplano l'esistenza di questi due movimenti legati alle configurazioni che abbiamo definito *Tana* e *Teca*, riponendo particolare attenzione alle *zone di indiscernibilità* che tendono a renderle indistinguibili. Sottolineiamo, se mai ce ne fosse bisogno, che questi movimenti non riguardano in nessun modo degli spostamenti che si compiono nello spazio per raggiungere un qualche scopo, e quindi non sono legati allo svolgimento delle funzioni domestiche. È attraverso di loro che la casa *diviene* altro e con lei il soggetto. Non sono movimenti del soggetto *nella casa*, ma movimenti *della casa* nella quale il soggetto eventualmente si sposta, interagendo con loro e venendone investito. Vogliamo inoltre precisare che la *Tana*, malgrado la sua spiccata materialità e la sua propensione verso la chiusura, non si situa necessariamente *in basso*, come la *Teca*, malgrado la smaterializzazione a cui tende, non è per forza *in alto*. Piuttosto convivono e risuonano ovunque, e nel farlo tendono a superare la strutturazione verticale della casa di cui parla Bachelard (cantina in basso, tetto in alto) per affermare una potenza eminentemente orizzontale e a-gerarchica.

Non riteniamo, inoltre, che questi due movimenti siano gli unici possibili, o gli unici in grado di avere un effetto dislocante sulla metafisica (movimenti alternativi, ad esempio, avrebbero potuto riguardare solidificazione e liquefazione, contiguità e lontananza, linea e circolo, e tutta un'altra serie infinita di stati e condizioni, non solo a doppi, ma a terzetti, quartetti, associazioni polivoche fra vari agglomerati fino a combinazioni inimmaginabili). Se abbiamo identificato proprio questi due movimenti lo abbiamo fatto in parte per puro arbitrio – perché ogni scelta, almeno parzialmente, è arbitraria

– e in parte perché riteniamo che proprio questi movimenti interessino più da vicino, *intimamente*, tutta la sequela di concetti metafisici che abbiamo incontrato nel corso di questi itinerari, e che riteniamo siano al cuore stesso della metafisica abitativa. Ed è a questo cuore che vogliamo colpire, senza doverglielo strappare dal petto.

Riteniamo che quanto sostenuto per Casa Malaparte sia un inizio e non un punto d'arrivo, e perciò nel proseguo indagheremo l'estremizzarsi dei due movimenti di cui ci stiamo occupando: *dispersione labirintica (Tana)* e *dissoluzione aerea (Teca)*. Per quanto riguarda il primo, si tratterà di esplorare un generale processo di *de-territorializzazione* della casa andando a indagare il suo funzionamento rispetto alla *terra*, al *terreno* e al *territorio*. Circa il secondo, invece, in un processo che, sulla scia di alcune teorie di Baudrillard, definiremo di *dis-simulazione*, si cercherà di comprendere cosa accade alla *dissoluzione aerea* quando la trasparenza del vetro e i riflessi ambigui dello specchio si combinano con il funzionamento dello schermo, innescando un meccanismo che può condurre alla *crisi della visibilità*, e quindi alla crisi della relazione fra casa e soggetto.

K. ebbe l'impressione costante di smarrirsi, o di essersi tanto addentrato in un paese straniero come nessun uomo prima di lui aveva mai osato, in una terra ignota dove l'aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell'aria nativa, dove pareva di soffocare tanto ci si sentiva estranei, e tutta via non si poteva far altro in mezzo a quegli insani allettamenti che inoltrarsi ancora, continuare a smarrirsi.¹

Territorio, terreno, Terra

In questo capitolo tenteremo di indagare la relazione molteplice, complessa, talvolta addirittura conflittuale, che l'architettura domestica, a partire dallo scorso secolo, sembra aver instaurato con il *territorio* e il *terreno* – e quindi con quella totalità che li contiene entrambi e che prende il nome di *Terra*. Ma prima di proseguire nell'esposizione riteniamo sia opportuno precisare i termini in campo, specificare il modo in cui andremo a intenderli, e quindi risulta necessario tornare ad alcuni concetti di Deleuze e Guattari che abbiamo già incontrato precedentemente.

Una distinzione fondamentale è quella che i due filosofi francesi propongono fra *Terra* e *territorio*, sia in *Che cos'è la filosofia?* – in cui avanzano un'analogia fra l'attività di creazione dei concetti e la geografia (proponendo ciò che essi chiamano *Geofilosofia*) – e sia in vari punti di *Mille Piani* – in particolare il capitolo in cui la suddetta distinzione *Terra-territorio* è messa in relazione con il concetto di *ritornello*. Senza volerci addentrare troppo nella speculazione filosofica, ricordiamo che per Deleuze e Guattari esistono alcuni animali, quelli che loro definiscono *territoriali* (fra cui è incluso anche l'uomo), che sono dotati della capacità di organizzare un territorio. Abbiamo già visto come l'operazione di ritagliare una porzione di territorio nasca da un'istanza espressiva: un atto artistico attraverso cui si costruisce una dimora, e quindi si organizza uno spazio, e con esso delle abitudini, dei riti, delle funzioni, dei *ritornelli* motori e sonori che sono sempre creativi.

Immaginiamo di tracciare un cerchio con un bastone sulla superficie terrestre, cioè di organizzare uno spazio, di definire i limiti di una dimora: «Ecco che le forze del caos son tenute all'esterno nei limiti del possibile» e contemporaneamente c'è «tutta una attività di selezione, di eliminazione, di estrazione, affinché le intime forze terrestri, le forze interne della terra, non vengano sommerse, affinché possano resistere o, anzi, possano attingere qualcosa dal caos attraverso il filtro o il vaglio dello spazio tracciato»². Quindi la dimora cerca di arginare per quanto può le forze del caos e di non impedire del tutto il passaggio delle intime forze della *Terra*. Una volta definito tale confine, una volta tracciato il cerchio, poi lo si dischiude, «lo si apre, si lascia entrare qualcuno, si chiama qualcuno, oppure si esce, ci si getta verso l'esterno. [...] Come se il cerchio stesso tendesse ad aprirsi su un futuro, in funzione delle forze all'opera che protegge. E, questa volta, per raggiungere forze dell'avvenire, forze cosmiche»³.

Caos e cosmo: aggiungiamo alla triade *terreno, territorio e Terra questi due termini* che, in effetti, avevamo già incontrato preceden-

temente, e che sembrano i poli da cui la casa proviene e verso cui la casa tende, due entità nient'affatto distinte. Perché se da un lato è vero che la casa è il prodotto di un atto con cui si cerca di arginare il caos, dall'altro è ugualmente vero che – quando essa è opera d'arte e non solo luogo dell'abitudine – la casa quel caos cerca anche di affrontarlo, rendendo possibile l'instaurarsi di una relazione con delle forze affatto pericolose. È per questo che la casa, crediamo, ha sempre una relazione con la propria abolizione, quindi con la morte: abitare (e in generale vivere), nel senso a cui facciamo riferimento, è sempre un'attività che mette in pericolo, perché consiste proprio nel fendere o lacerare quel quadro della rappresentazione composto da vecchie consuetudini, da opinioni già consolidate, da idee preconfezionate, da luoghi comuni, e da tutto ciò che castra l'avvento del nuovo, di ciò che non potevamo in nessun modo prevedere. Anche esporsi alle forze cosmiche risulta rischioso, sarebbe come puntare improvvisamente lo sguardo dritto al sole rischiando di bruciarsi gli occhi. Le forze cosmiche sono pericolose perché consistono sempre in un movimento che spinge lontano dal proprio territorio e dalla propria dimora, quindi da quegli spazi di protezione che avevamo ritagliato, aprendoci a quel movimento incessante che abbraccia ogni cosa, trascinandola sempre *oltre*.

Creare, quindi, è sempre un'attività pericolosa, perché ci mettere in relazione con queste forze indomabili verso cui sentiamo di doverci proteggere e nei confronti delle quali le consuetudini e le opinioni ci forniscono una protezione, *una sorta di ombrello*. L'artista, il creatore, sia esso filosofo o architetto o pittore, è colui che «pratica un taglio nell'ombrello, lacerando anche il firmamento, per far passare un po' di caos libero e ventoso e inquadrare in una luce brusca una visione che appare attraverso la crepa [...]». Allora sopraggiunge la folla degli imitatori che rammendano l'ombrello con una toppa che somiglia vagamente alla visione, e la folla dei glossatori che riempiono la crepa di opinioni: comunicazione. Ci vorranno sempre nuovi artisti per fare altre crepe»⁴. Tutto risulta investito da un costante movimento, un perenne andata-ritorno: dal caos al cosmo, dal *territorio* alla *Terra*, dalla storia al *divenire*, dall'opinione al nuovo. Ovunque e perennemente processi di *deteritorializzazione* a cui seguono nuove *territorializzazioni*, nuove crepe nell'ombrello e nuovi rammendi, ancora toppe. «Ogni cosa si trova sempre presa nelle maglie di un potere che la determina e la limita. Tuttavia, se qualcosa inizia a vivere e a pensare è perché passa attraverso [...] una fuga dal territorio di appartenenza. Un elemento qualunque [...] si deteritorializza non solo quando abbandona il loco natio, bensì, più profondamente, ogni volta in cui conquista una funzione che non le era assegnata»⁵.

Quindi, ricapitolando: *caos* e *cosmo* sono le forze da cui la casa si protegge e verso cui la casa si espone; il *territorio* è la dimora, regolata da partiture di segni e ritornelli, che argina e filtra le suddette forze, e che è costantemente in rapporto con la propria abolizione ma anche con il pericolo opposto di un'eccessiva regolamentazione e chiusura; se il *territorio* è una porzione delimitata, «la terra non è un elemento fra gli altri [ma] riunisce tutti gli elementi in un'unica presa» e «non cessa di operare un movimento di deteritorializzazione sul posto, attraverso cui supera ogni territorio»⁶. La *Terra* è *deteritorializzante* e *deteritorializzata*, e si confonde proprio con le forze stesse del *cosmo*. A questi termini abbiamo aggiunto quello di *terreno*, che intendiamo come l'elemento di cui la *Terra* è composta, una sostanza evidentemente a-significante e a-simbolica, bruta materialità, composto organico e inorganico insieme.

Un'ultima precisazione che riteniamo di fare riguarda ancora il concetto di *territorio*, poiché malgrado la consapevolezza di poter incappare in qualche forzatura o semplificazione, riteniamo con quel termine – in relazione allo studio in questione – abbracciare uno spettro più ampio ed eterogeneo di concetti, e che include anche quelli di: *ambiente* – in quanto spazio che circonda un organismo e in cui esso vive, ma anche in relazione alle circostanze

1 F. Kafka, *Romanzi*, E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1973, p. 608

2 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 432

3 *Ivi*, pp. 432-433

4 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 206

5 P. Godani, *Deleuze*, Carocci editore, Roma 2016, p. 55

6 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 78

sociali e culturali in cui una persona svolge le sue attività; *paesaggio* – inteso come elaborazione culturale di uno specifico ambiente, ma anche quando il termine è sinonimo di veduta, vista, panorama; *luogo* – da intendere come ciò che un semplice posto diviene quando si fa portatore di valori identitari e storici; *contesto* – in quanto espressione di una serie di qualità materiali o significati simbolici con cui l’opera deve instaurare un dialogo. Perciò, pur consci della parzialità di queste definizioni e del pericolo in cui incorriamo nell’almalgamare una tale gamma di concetti, ci sembra comunque utile stabilire che con la parola *territorio* abbracciamo tutti i significati con cui la casa instaura un dialogo in relazione al luogo in cui si insedia, siano essi di natura percettiva, simbolica, culturale o sociale.

Quindi, se la *territorializzazione* è quel processo che tende a codificare, istituire e regolamentare, e la *deterritorializzazione* è il processo contrario che spinge verso la decodificazione e lo sradicamento, nel proseguo di questa ricerca noi vogliamo mettere in relazione quest’ultimo movimento a una serie di opere che, a nostro avviso, hanno tentato di indebolire l’importanza che l’architettura attribuisce al suolo, in quanto luogo sempre di una *fondazione*, cercando di destituire il suo *piano di posa assoluto*.

Francesco Venezia, in un libro dall’eloquente titolo *Che cos’è l’architettura*, ha raccolto una serie di conferenze e di lezioni, due fra le quali si chiamano *L’architettura del suolo* e *Il rapporto tra edificio e suolo*. La prima è dedicata al modo in cui «gli edifici si impiantano sul suolo, o meglio [sul] come si mette in moto e consegue espressione quell’azione di contrasto di un atto costruttivo verso la situazione che a esso preesiste»⁷. Venezia, dopo aver sottolineato la violenza che comporta l’incontro tra architettura e sito, afferma che il risultato deve però ambire a una conciliazione fra tali due termini in conflitto. Nella seconda conferenza, a riprova di una certa costanza di temi che attraversano in modo quasi ossessivo il suo lavoro, egli afferma: «Tutta l’architettura si gioca tra l’elaborazione di una forma [...] e l’impianto al suolo di quella forma stessa. [...] Vorrei farvi intendere bene che il nostro sforzo progettuale di distendere fra due momenti: tra il momento dell’astrazione, quasi mentale, della forma e il momento della collisione di quella forma con il sito, con i vincoli topografici»⁸.

Altro architetto che conferisce estrema importanza al contatto fra suolo ed edificio è Jørn Utzon, che in un saggio, citato tra l’altro dallo stesso Venezia, dedica un’importante riflessione al tema della *piattaforma*. L’epifania era avvenuta nel corso di un viaggio nello Yucatan, in Messico, in cui Utzon era venuto a contatto con le architetture dei maya, dove su «alte piattaforme [...] vennero costruiti dei templi, da cui si aveva accesso al cielo, alle nubi e al vento; improvvisamente il tetto della giungla si era trasformato in una sconfinata pianura»⁹. Nel testo, l’architetto danese si dedica a rintracciare la permanenza di questo tema all’interno della storia costruttiva di varie civiltà: dalla Grecia con la sua Acropoli fino alla grande moschea di Delhi, in India, fino ad arrivare ai templi orientali.

Sia Venezia che Utzon, quindi, affermano l’importanza assoluta che da sempre viene conferita al principio di fondare un edificio al suolo, o comunque di creargli un piano di posa, principi che entrambi hanno trasformato in strumenti operativi – il primo sviluppandoli in tanti progetti che vanno dalla scala domestica fino a quella pubblica, mentre il secondo specialmente nel progetto rivoluzionario della *Sydney Opera House* – a testimonianza di come la necessità espressiva oltre che pratica di progettare con cura l’attacco a terra di un manufatto attraversi senza interruzioni l’intera storia del costruire umano.

Venezia, malgrado accusi l’architettura contemporanea di interressarsi sempre meno al tema della fondazione, traccia anche lui un percorso storico che dall’Acropoli attraverso Palladio giunge fino al XX secolo, riconoscendo in alcuni maestri del *moderno* un’insitata capacità di riflessione sul tema: Kahn, Wright, soprattutto Le Corbusier.

Christian Norberg-Schulz afferma, a proposito del passaggio

7 F. Venezia, *Che cos’è l’architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2018, p. 28

8 *Ivi*, p. 76

9 J. Utzon, *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020, pag. 12

dal *funzionalismo* a quello che lui definisce *pluralismo*, che la differenza fra l’uno e l’altro si situa, tra le altre cose, in una rinnovata attenzione nei confronti non solo del suolo ma più in generale del luogo, attenzione ridivenuta centrale proprio nell’ultima produzione di Le Corbusier e nelle prime grandi opere di Kahn.

«Lo scopo essenziale del pluralismo è quello di ottenere una caratterizzazione individuale degli edifici e dei luoghi. Esso rappresenta una reazione a una certa rigidità di carattere del primo funzionalismo e, allo stesso tempo, la volontà di tenere conto delle differenze di carattere regionale. Il carattere regionale non riguarda solo fattori geografici, ma implica anche un certo modo di vivere ed un particolare substrato storico e culturale. Questi elementi erano andati dimenticati nelle prime fasi dello sviluppo moderno, quando la nuova situazione generale portò la gente ad abbandonare fisicamente e psichicamente il proprio posto, per partecipare alla conquista dello spazio aperto. Oggi esiste un’aspirazione al “ritorno a casa”. Ma importante è che questo ritorno avvenga senza che vada perduta quella libertà che sta alla base dell’esistenza moderna. Perciò dobbiamo renderci conto che né i senza-patria, né gli isolazionisti possono contribuire alla creazione di un mondo significativo comune»¹⁰.

Le parole che abbiamo raccolto fin qui ci sembrano sufficienti per affermare o ribadire che: la relazione dell’edificio con il luogo, e nello specifico il suo attacco al suolo, può essere considerata un elemento fondamentale della metafisica architettonica; una particolare attenzione nei confronti della suddetta relazione attraversa l’intera storia dell’architettura fino ai giorni nostri; fra le due guerre, quindi nel corso di quello che fu chiamato *funzionalismo*, il rapporto suolo-edificio entrò in crisi o perlomeno assunse dei tratti contraddittori; il binomio *Tana* e *Teca* su cui abbiamo concentrato le nostre attenzioni si può declinare anche a scala urbana, non a caso Norberg-Schulz, nel tessere le lodi nei confronti della pianificazione urbana di Chandigarh ad opera di Le Corbusier, afferma però che in essa «manca comunque una qualità basilare: l’intima interiorità degli insediamenti del passato. L’immagine generale di spazio aperto è concretizzata ancora come un flusso continuo, che non riconosce un vero “interno”»¹¹.

Ora, concentrandoci sulla relazione fra architettura e suolo, quindi sul principio della fondazione dell’edificio, ritorniamo ad alcune considerazioni di Vidler incentrate sulla capanna primitiva e sulla sua versione moderna, la quale trova massima espressione nella *Maison Domino* di Le Corbusier del 1914. «Le capanne primitive del modernismo, e in particolare quelle di Le Corbusier – afferma Vidler – seguono questo modello nomadico; la tenda e la palafitta lacustre sono i prototipi della cellula minima e della casa su “pilotis”. La “Maison Dom-ino” [...] è vista come struttura pura, inizialmente vuota d’ogni contenuto accidentale. La sua natura di “casa” appare solo con l’occupazione (teoricamente temporanea) di uno o più dei suoi piani orizzontali, concepiti essi stessi come duplicazioni del suolo naturale. [...] Lo “spazio ineffabile” del modernismo è essenzialmente orizzontale, i movimenti ad esso implicati, flussi d’aria, luce, persone, verde, tutto è partecipe di una trepidante liberazione dal suolo»¹².

Quindi, se abbiamo accennato all’idea di mettere in relazione il movimento della *deterritorializzazione* con una serie di opere che hanno tentato di indebolire l’importanza che da sempre l’architettura attribuisce al suolo – in quanto luogo di una fondazione – ci sembra che sia questo il punto da cui partire, cioè da quella *conquista dello spazio aperto* proposta dagli architetti del *Movimento Moderno* e teorizzata da Norberg-Schulz, la quale conduce alla *trepidante liberazione dal suolo* di cui parla Vidler.

10 C. Norberg-Schulz, *Significato nell’architettura occidentale*, Electa, Milano 1974, p. 391

11 *Ivi*, p. 392

12 A. Vidler, P. Zylberman, *Robinson Crusoe et caetera*, in «Il progetto domestico. La casa dell’uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 85

Effettueremo, nel proseguo, una rapida ricognizione di questo fenomeno, andando a identificare i diversi gradi o le varie intensità attraverso cui questo movimento di *deterritorializzazione* si è manifestato. Di questi gradi differenti, che esporremo dal meno intenso al più intenso, il primo è proprio quello che nasce con le *capanne primitive del modernismo*.

All’operazione che riguarda proprio l’atto di staccare la casa dal suolo tramite esili pilotis, e a cui attribuiamo questa minima intensità di *deterritorializzazione*, diamo il nome di *disgiunzione*. Un secondo grado lo associamo invece a quel fenomeno a cui daremo il nome di *deambulazione*: esso, interpretando in senso letterale la

componente nomadica consustanziale alle *capanne del modernismo*, riguarda l'effettiva possibilità di realizzare una *casa mobile*. La casa, insomma, oltre ad avere le gambe, ha la possibilità di andarsene a spasso.

Disgiunzioni e deambulazioni

Abbiamo chiamato *disgiunzione* l'atto che conduce al distacco della casa dal suolo, mentre la *deambulazione* riguarda la possibilità per una casa di spostarsi nello spazio. E abbiamo poi attribuito all'una e all'altra un differente grado di *deteritorializzazione*. Riteniamo, però, che la questione sia notevolmente più complessa di quanto possa risultare da questa prima schematizzazione. Il problema è che *disgiunzioni* e *deambulazioni* hanno al loro interno una notevole gamma di sfumature e declinazioni, per cui può capitare che, a nostro avviso, un tipo di *disgiunzione* risulti più *deteritorializzante* di una *deambulazione* a bassa intensità. Insomma la casistica è sterminata e non è nostra intenzione esaurirne le possibilità, quindi piuttosto che analizzare una vasta quantità di opere ci limiteremo a chiamare in causa, nelle righe che seguono, alcune case unifamiliari che riteniamo emblematiche in relazione a quelle differenti modalità di *deteritorializzazione* a cui abbiamo attribuito i nomi di *disgiunzione* e di *deambulazione*.

Un tipo di *disgiunzione* che potremmo definire *semplice* lo attribuiamo alla già citata casa su pilotis, che trova in Le Corbusier il suo teorizzatore nonché il suo interprete d'elezione. Così si esprimono a riguardo Ilka e Andreas Ruby: «Nel 1926 Le Corbusier, nei suoi “Cinque punti per una nuova architettura”, proclama la “Libération du sol”. La “casa su pilotis”, che Le Corbusier realizzò per la prima volta nella Maison Citrohan (1922-1927) e che poi fece diventare la tipologia edilizia dominante del modernismo nella sua Unité d'habitation (Marsiglia 1947-1952), diventa l'icona architettonica di questa emancipazione dal suolo. Non avendo un contatto diretto con il suolo, la casa si distacca dall'ambiente fisico circostante. Il terreno cessa di condizionare l'architettura, poiché l'edificio crea praticamente il proprio terreno mediante una piattaforma appoggiata su pilotis. Questo raddoppio del terreno crea un nuovo livello zero elevato che mette in ombra (spesso letteralmente) il terreno fisico del sito. [...] La “Maison en l'air” di Le Corbusier ha bisogno del suolo solo come necessaria contraddizione che aiuta a realizzare la dialettica della sua presenza: più debole è il suolo, più forte è la figura con cui l'architettura può distinguersi da esso. È impossibile immaginare Villa Savoye in un sito con una topografia dinamica. L'aura festosa della sua geometria idealizzata sembra richiedere la superficie non scritta del terreno vergine che circonda l'edificio nelle fotografie risalenti alla sua costruzione e che lo fa sembrare un'isola circondata da un mare»¹³.

Vogliamo ora far emergere i motivi per cui riteniamo questo estratto di un certo interesse. Gli autori, in realtà, non dicono nulla di estremamente originale affermando che, tramite i pilotis, il manufatto si emancipa dal suolo, distaccandosi in questo modo dall'ambiente circostante. Essi, però, aggiungono anche che così facendo l'edificio crea *il proprio terreno mediante una piattaforma appoggiata su pilotis*, e ancora *che questo raddoppio del terreno crea un nuovo livello zero elevato*. Quindi, sulla scia di queste considerazioni, possiamo sostenere che le perplessità in merito all'effettiva forza di *deteritorializzazione* che questo tipo di *disgiunzione* può comportare – e per le quali le abbiamo assegnato il grado più basso – sono connesse a un doppio ordine di motivi. Il primo è legato al fatto che sollevandosi da terra, e permettendo al suolo di scorrere indisturbato sotto il suo volume, la casa pare rispettare ossequiosamente il piano naturale, che viene riconosciuto quasi fosse un'entità intoccabile, di cui non si vuole in nessun modo violare l'immacolata purezza. In secondo luogo la casa, oltre a dimostrare una forma di devoto rispetto nei confronti del suolo, va anche a replicarlo, a raddoppiarlo o a moltiplicarlo tramite i suoi piani orizzontali, riconoscendo e rafforzando la sua legge (il tetto-giardino

è l'ultimo e più eloquente fra questi piani che replicano il suolo¹⁴). Quindi il *livello zero* viene riconosciuto in quanto piano di posa assoluto, giacitura fondamentale, una superficie naturale vergine di cui l'architettura fornisce la sua versione astratta tramite gli strumenti fornitele dalla tecnica. In questo modo natura e architettura godono della loro reciproca presenza: l'incontaminato estendersi della prima lascia emergere la purezza astratta della seconda, e viceversa. L'architettura, con spirito ancora illuminista, pare quasi riconoscere nella natura la propria origine, da cui deduce le sue leggi fondamentali, restituendole poi in una forma distillata e precisa, razionale, assoluta.

È per questi motivi che tale genere di disgiunzione non ci sembra *deteritorializzare* in modo convincente la casa nella sua relazione con il suolo, a cui viene conferito al contrario un valore originario e metafisico, e la cui liberazione totale permetterebbe di restituire il piano naturale in tutta la sua primigenia e incontaminata bellezza. Non è un caso, forse, che all'interno del testo che abbiamo riportato, Ilka e Andreas Ruby utilizzino la parola *piattaforma*, tanto cara a Utzon. In fondo, al di là di considerazioni di ordine tecnico, quali sarebbero le differenze sostanziali fra le piattaforme di Le Corbusier e quelle impiegate dai maya o nella Grecia antica?

Lo stesso accade con Mies che «fedele alla sua inclinazione classicista [...] dispone generalmente il suo edificio su un podio paragonabile allo stilobate del tempio greco»¹⁵. Anche rispetto a Mies, però, non condividiamo le conclusioni a cui giungono i due autori: non crediamo che il suo operare conduca alla *neutralizzazione concettuale del suolo* o che nella *Farnsworth House* risulti intensificato un «effetto di de-territorializzazione per mezzo di una piattaforma intermedia in bilico tra il livello del sito e la piattaforma d'ingresso rialzata»¹⁶. In quest'opera di Mies tende certo a sparire il principio della *Tana*, come abbiamo sostenuto in precedenza, ma il suolo ne risulta al contrario celebrato, proprio mediante il poetico commento che ne dà la piattaforma, la quale con inedita leggerezza si solleva da terra. L'enfasi posta qui sui piani orizzontali lievitanti, e non sugli elementi verticali dei pilotis a sostegno del volume scatolare, non fanno che accentuare al massimo il religioso rispetto che l'opera dimostra nei confronti del suolo, intensamente espresso dal quasi-contatto fra piano di natura e piano di calpestio. Si marca contemporaneamente una differenza e un'analogia fra le due entità, che ne risultano reciprocamente rafforzate, in cui la purezza modernista del bianco rappresenta la versione intellettualmente epurata di ciò che spontaneamente offre la natura, dalla quale si eredita l'economia dei mezzi e l'universalità delle leggi. Quindi, per concludere, possiamo affermare che architettura e natura creano in questo modo una pacifica alleanza in nome di una medesima coerenza interna e di un'eguale finalità ancora di stampo umanistico.

Ora, per sottolineare quanto sia complessa la questione, ci pare che le *Cardboard houses* di Peter Eisenman, ad esempio, che non si sollevano su nessun pilotis, risultino maggiormente *deteritorializzate* dei precedenti modernisti *lecorbusiani* che abbiamo citato e da cui pure derivano, essendone la versione linguisticamente esasperata, in cui i processi generativi della forma sono portati alle estreme conseguenze. La *disgiunzione*, in tali opere progettate dal 1968 al 1975 (cioè dalla *House I* alla *House X*), non si realizza sollevando la casa, e non si tratta nemmeno di *deambulazione*, visto che la casa è regolarmente ferma sul terreno. Piuttosto, la *disgiunzione* riguarda la messa in crisi di quell'alleanza illuminista che natura e architettura parevano aver stipulato, in nome di principi quali l'essenzialità, la razionalità, l'efficienza. L'architettura non traduce più, tramite i suoi segni, i principi logici dedotti dalla natura, organizzandoli con medesimo rigore tramite i suoi manufatti, ma diventa espressione di una frattura culturale ormai insanabile.

L'astrazione di Le Corbusier era un processo mediante il quale una serie di elementi venivano asciugati da ogni componente esornativa o decorativa, per essere ridotti alla loro forma pura, essenziale, quindi altamente metafisica. Le case di Eisenman, al contrario, cercano di alienarsi da ogni referente storico o archetipo o funzionale, per affermare la loro auto-referenzialità interna e oggettuale, distante da qualsiasi stato di natura.

«L'idea di modernismo in architettura – afferma l'architetto americano – si preoccupava di un allontanamento dalla rappresentazione dell'ordine “naturale” delle cose, in direzione

14 C. Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 1974, p. 363: «I “pilotis” sollevano l'edificio dal terreno, permettendo la continuità spaziale e la libera circolazione; il “tetto-terrazza” restituisce il terreno perduto sotto l'edificio e lo unifica al paesaggio circostante».

15 A. Ruby, I. Ruby, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporanea*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006, p. 11.

16 *Ivi*, p. 12

13 A. Ruby, I. Ruby, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporanea*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006, p. 9

del cosiddetto ordine dell’“oggetto stesso”. Ciò si realizzava presumibilmente attraverso un processo di astrazione. Una facciata vuota o una colonna senza capitello o senza piedistallo erano ritenute astrazioni di “facciata” e di “colonna”. [...] In realtà, com’è ovvio, una facciata vuota e una colonna disadoma non sono astrazioni dell’architettura, ma semplicemente le sue condizioni essenziali. [...] Le presunte “astrazioni” dell’architettura moderna operano in modo tradizionale come rappresentazione di elementi architettonici. I segni convenzionali del classicismo, incarnati negli ordini e nelle loro proporzioni, si riferivano a una condizione della natura e la rappresentavano: proporzioni armoniche della natura, forme degli oggetti naturali, corpo umano. Tale modalità di rappresentazione collegava il soggetto all’oggetto in un rapporto assiomatico di significazione. Il soggetto leggeva l’oggetto che, in quanto segno di qualcos’altro, presentava il suo significato. [...] Nella maggior parte dell’architettura moderna il rapporto del soggetto con l’oggetto resta sostanzialmente immutato rispetto alla tradizione rinascimentale. La colonna “astratta” continua a essere un segno di qualcos’altro, che deve essere decodificato dal soggetto che la osserva. [...] Nel modernismo la principale modalità di lettura costituiva un tentativo di far sì che l’oggetto facesse riferimento non a un soggetto che lo legge, ma alla propria condizione d’essere»¹⁷. In questo modo, facendo riferimento solo alla sua legge interna, il manufatto si distacca appunto da qualsiasi legge naturale.

Ma Eisenman, all’interno dello stesso testo, aggiunge anche che alcune sue case erano pensate come dei modelli piuttosto che come architetture vere e proprie: «House I era stata costruita come un modello, [...] quelli che apparivano come pilastri e travi esibiti nello spazio non fungevano da struttura, quanto piuttosto da segni di una struttura. [...] House II appare come un modello perché tutti i mezzi tradizionali di identificazione della realtà costruita – linee di cimasa, scossaline, cornici, soglie e modanature – sono deliberatamente assenti. L’edificio è stato fabbricato in acciaio e legno e poi avvolto in un materiale a base di silicone che cancellava ogni traccia di quegli elementi di identificazione. [...] In entrambe le case si metteva in discussione quale fosse la realtà e quale il segno di tale realtà»¹⁸.

Quindi, non solo non c’è più comunanza d’intenti fra natura e architettura, cosa che *disgiunge* l’una dall’altra sul piano culturale, andando a recidere la loro intima dipendenza, ma le case sono pensate come veri e propri modelli, che in quanto tali sono caratterizzati da una totale assenza di relazioni nei confronti del sito, il cui suolo – stavolta sul serio – funge da semplice piano d’appoggio neutro e neutralizzato. Abbiamo tentato di dimostrare così che una *disgiunzione* letterale fra casa e suolo non è necessariamente più *deterritorializzante* rispetto a dei manufatti che, come quelli citati di Eisenman, pur poggiando al suolo si dimostrano nei suoi confronti decisamente più insensibili, facendogli perdere ogni valenza fondativa. Ma ciò non basta.

La *House VI*, non solo è anch’essa un modello, poiché «“rappresenta” una serie di diagrammi trasformazionali, il processo come realtà stessa della casa»¹⁹ (quindi con l’oggetto che non è il risultato di un processo ma la registrazione tridimensionale della sua storia generativa), ma Eisenman sperimenta con essa una specifica riflessione nei confronti della relazione con l’orizzontalità del suolo.

La *House VI* sarebbe perciò caratterizzata – per dirlo con Paola Gregory – da una *programmatica instabilità*²⁰, attraverso cui è messa in crisi «l’intera dialettica piano orizzontale/piano verticale legato al sistema gravitazionale della terra che Eisenman vuole destabilizzare ai fini dell’annullamento dell’opposizione superiore/inferiore e del relativo condizionamento culturale»²¹.

A tal proposito Eisenman afferma che «c’è, concettualmente, a causa della gravità in architettura, una differenziazione tra sopra e sotto, tra alto e basso, tra cielo e terra. [...] I lati orizzontali di un piano verticale hanno sempre una tensione più/meno, mentre non c’è nessuna tensione iniziale nel piano orizzontale. Il lato è “caricato” in un piano orizzontale solo in riferimento ad un centro denso o diradato. Al contrario il centro fisico di un piano verticale non è concettualmente attivo; esso è parte di un continuum dal più/terra al meno/cielo. [...] In House VI l’intenzione era quella di spostare il dato orizzontale della “terra” ad un punto mediano della dimensione verticale; innanzitutto per trasformare i lati orizzontali (alto e basso) da un concetto di + e - ad un concetto di 0 e 0; e se non proprio neutrali, almeno riconducibili ad una lettura equivalente tra la parte alta e quella bassa. [...] A partire da questo dato di punto medio è stato anche possibile esaminare quelle idee, culturalmente condizionate, come “ciò che è nel giusto verso” e ciò che è “capovolto” in architettura»²².

In questo modo «il privilegio dell’orizzontalità, legato alla densità della terra, può essere superato, secondo Eisenman, solo “facendo slittare il piano orizzontale della terra ad un punto medio di tutta la dimensione verticale” per arrivare ad una “lettura paritetica di entrambi i piani”»²³.

È eloquente in *House VI* – all’interno di queste ricerca tesa a raggiungere un’equivalenza fra gli elementi delle coppie dialettiche alto/basso e verticale/orizzontale – il rapporto fra le due scale, quella *dritta* e quella *rovesciata* che pende dal soffitto, sulle quali così si esprime Tafuri: «Il frammento che scende dal nulla è esplicito nella sua funzione: se un cambiamento ha capovolto la casa, le due scale potrebbero vedere i loro ruoli invertiti rispetto ad un altro cambiamento»²⁴.

È Fabio Gherzi, nel suo studio sull’architetto americano, a sottolineare un altro aspetto che ci interessa in relazione a quest’opera: «L’attacco a terra di House VI con lo scavo che circonda l’edificio e, nella costruzione, con la diversa – e mimetica rispetto al terreno – colorazione della parte basamentale, fa emergere dal nulla l’oggetto; esso dichiara così la sua astrazione, la sua non-appartenenza alla “terra”, alle contingenze contestuali o alle leggi fisiche della gravità»²⁵.

Quindi la House VI confonde, capovolge ed equivale i poli solitamente opposti di alto e basso, di verticale e orizzontale, al punto da «dimostrare l’indifferenza dell’oggetto finanche al suo lato di appoggio»²⁶, quasi che la casa potesse essere disposta al suolo anche al contrario (Gherzi, a dimostrazione di questa ipotesi di reversibilità, inserisce un’assonometria rovesciata dell’opera).

Crediamo, a questo punto, di aver raggiunto un nucleo concettuale di una certa rilevanza: per *deterritorializzare* la sua relazione con il suolo, la casa non deve necessariamente e letteralmente sollevarsi dal terreno – cosa che, almeno negli esempi che abbiamo visto, scalfisce solo parzialmente il valore del piano di posa (o addirittura lo esalta) – ma deve negare in modo più radicale quel *livello zero*, ad esempio mettendo in discussione la sua orizzontalità imperante, o la gravità come sua legge imprescindibile.

Ci sembra giusto aggiungere, come sottolinea ancora Gherzi, che «a dispetto delle dichiarazioni dell’autore, la “gravità”, come tutti i significati “convenzionali” del segno architettonico, mantiene ancora un ruolo primario: la negazione del significato passa inevitabilmente attraverso la sua enunciazione»²⁷. Stesso problema che si presenta in relazione al «reticolo di travi e pilastri [che] connota l’oggetto come struttura costruttiva per affermare la propria inutilità strutturale, [...] per moltiplicarsi in una selva di frammenti edilizi la cui ridondanza è funzionale all’azzeramento del significato»²⁸. Per-

17 P. Eisenman, *Rappresentazione del dubbio. Il segno del segno*, 1982, in «Inside out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, pp. 239-240

18 P. Eisenman, *Rappresentazione del dubbio. Il segno del segno*, 1982, in «Inside out. Scritti 1963-1988», Quodlibet, Macerata 2014, pp. 241-242

19 *Ibidem*

20 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 134

21 C. Roseti, *La decostruzione e il decostruttivismo. Pensiero e forma dell’architettura*, Gangemi, Roma 1997, p. 112

22 P. Eisenman, *Houses of cards*, Oxford University Press, New York 1987, p. 155

23 F. Gherzi, *Eisenman 1960/1990. Dall’architettura concettuale all’architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 104

24 M. Tafuri, *The meditations of Icarus*, in «Houses of cards», Oxford University Press, New York 1987, p. 172

25 F. Gherzi, *Eisenman 1960/1990. Dall’architettura concettuale all’architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 18

26 *Ibidem*

27 *Ibidem*

28 *Ibidem*

ciò, l'ipotetica negazione di un concetto metafisico – sia esso struttura, funzione, gravità o suolo – presuppone l'enunciazione, quindi l'implicita esistenza, di quello stesso concetto, e quindi una strategia che non persegua il suo completo (e impossibile) annullamento ma che *operi e lo manometta dall'interno*. Anche qui, come in *Casa Malaparte*, ritroviamo l'ipotesi per cui una certa *ridondanza* di contenuti possa condurre all'*azzeramento del significato*. Ma dove lì i contenuti erano di natura simbolico-mitica, qui sono principalmente di natura sintattico-formale (Frampton, però, descrivendo la *House I*, parla della predilezione di Eisenman per l'*edificio come rudere*, non nel senso che egli si avvalga di questo tema per fini pittoreschi ma che lo impieghi «da un punto di vista mitico»²⁹, aggiungendo che, secondo Cassirer, linguaggio e mito erano originariamente in una correlazione indissolubile). In entrambi i casi, cioè sia quello inerente a *Casa Malaparte* che quello legato alle *houses*, la ridondanza dei contenuti metafisici, e il continuo gioco di sovversioni e depistamenti – che tendono ad azzerare la metafisica non più di quanto la confermano – dovrebbe agire in sintonia con contenuti e movimenti di altro genere, capaci – come abbiamo visto nel capitolo precedente – di provocare l'eventuale dislocazione di quella stessa metafisica.

In ultima analisi, ciò che ci colpisce di più di *House VI*, al di là dei virtuosismi concettuali *eisenmaniani*, è proprio il piccolo scavo praticato nel terreno, visibile solo dal prospetto est. Esso svela la maniera in cui la casa, in realtà, continui parzialmente al di sotto del *piano zero*, mentre dai restanti prospetti il manufatto sembrava svilupparsi completamente sopra quest'ultimo. Lo scavo, che non ha nulla di sensazionalistico, e che non risponde a nessun motivo pratico, ci mostra la casa – con le sue parti aggettanti – sospesa su un vuoto che sembra improvvisamente un baratro, proprio perché va a negare ciò che davamo per assodato, cioè la continuità del suolo con la casa *poggiata* su di esso (le varie parti della casa sono invece aggrappate a un nucleo centrale composto da piani verticali intersecati perpendicolarmente). Quindi se la casa su pilotis si alzava dal suolo per farlo scorrere illeso e continuo sotto di essa, qui la casa è solo apparentemente poggiata sul piano naturale, e una sua parte è stata anche asportata con chirurgica violenza. Tale asportazione è stata effettuata non solo per sottolineare appunto l'indipendenza di casa e suolo, ma affinché emergesse una strana zona interna, come stessimo osservando le interiora di quello che un tempo era un piano vergine e di cui ora ci è dato di sbirciare la parte recondita, inaccessibile – quasi si trattasse di un *inconscio* della *Terra*. È ovvio che se la casa fosse stata disposta tutta completamente al di sopra del piano naturale, con tutti i suoi volumi visibilmente aggettanti su di esso, l'effetto sarebbe stato completamente diverso, il suolo avrebbe riguadagnato continuità e forza. Anche nelle foto notturne dell'opera si può osservare, invece, come i blocchi illuminati dall'interno galleggiano su una porzione di piano virtualmente pieno, eppure assente, un pieno a cui è stata asportata parte della sua epidermide e la cui oscurità risalta in confronto alla luminosità superiore, quasi si trattasse della bocca di un antro misterioso. Eisenman ci sembra negare la potenza metafisica del piano del suolo nello stesso momento in cui ci introduce alle sue insondabili profondità. Ed è questa una delle direzioni in cui si muoverà la sua ricerca successiva, ed è in quelle profondità – come vedremo – che si muoverà anche la ricerca che stiamo portando avanti.

[Potremmo sottolineare anche altri aspetti delle *houses* di Eisenman che ci sembrano affini ad alcune caratteristiche che abbiamo esposto nel corso dell'*itinerario deleuziano*: il loro anti-funzionalismo e la loro radicale anti-domesticità (la possibilità abitativa e l'espletamento delle relative funzioni vengono introdotte in un secondo momento, quindi sono secondarie rispetto alla genesi formale dell'opera. Inoltre, azioni pratiche come quella del mangiare o del dormire sono minacciate da incongruenze che ne impediscono il normale svolgimento); il fatto che la forma e gli spazi sono determinati geometricamente tramite segni che vogliono essere pure notazioni linguistiche, e a cui sono stati prosciugate ulteriori qualificazioni di natura funzionale, strutturale, estetica o simbolica

(si cerca di negare ogni valore semantico a vantaggio dei valori puramente sintattici. Esse, però, diventano il simbolo della ragione che le ha partorite, malgrado quest'ultima cercasse di lottare contro sé stessa); il rapporto costante e complesso che in esse si instaura fra sistemi di *quadrature* e una *dequadratura* generale dello spazio domestico].

Vogliamo esporre adesso dei casi in cui la *disgiunzione* letterale della casa dal suolo – quindi il principio della casa sospesa – si realizza a nostro avviso con maggiore complessità rispetto alle opere del *Movimento Moderno* che abbiamo intercettato precedentemente.

Un primo esempio che ci sembra eloquente riguarda la *Casa sperimentale*, detta anche *Casa albero*, che Giuseppe Perugini – con Raynaldo Perugini e Uga De Plaisant – progetta e costruisce a Fregene dal 1968 al 1975.

Ciò che notiamo subito è la radicale separazione fra i moduli che compongono la casa e il suolo su cui essa sorge. In effetti, oltre i pilastri in calcestruzzo armato, solo una scala in ferro tocca il suolo, unico elemento di contatto fra i due livelli, e unico accesso verso i piani di calpestio superiori. Questa caratteristica non la riscontriamo, ad esempio, nelle case sospese su pilotis di Le Corbusier: dalla *Maison Citrohan* con le sue variazioni fino a *Villa Savoye*, nessuna di esse presenta un piano terra completamente libero, essendo quest'ultimo sempre parzialmente delimitato e adibito a ospitare vari scala, garage e altri locali di servizio.

Allo stesso tempo, tale caratteristica che prevede il livello del suolo del tutto sgombro, non è nemmeno una novità assoluta, basti citare come esempio la villa che Luigi Figini fece erigere per sé stesso a Milano, fra il 1934 e il 1935. Esempio paradigmatico dell'architettura razionalista, la *Villa Figini*, con il suo semplice volume scatolare poggiato su un'esile griglia di pilastri, le finestre a nastro e il tetto-giardino, dichiara esplicitamente la sua discendenza dai dettami di Le Corbusier. Come avviene nella casa di Fregene, però, il piano terra è completamente libero e una scala aperta consente di raggiungere il livello dell'abitazione.

Va cercata altrove, quindi, la singolarità che attribuiamo all'opera di Perugini, e che subito rintracciamo in un'altra caratteristica: la non-complanarità dei piani di calpestio dei vari moduli cubici che compongono la casa. Se le opere del *moderno* nate dall'archetipo della *Maison Domino*, come abbiamo visto, si staccano dal terreno duplicandone l'orizzontalità in quanto legge fondamentale del piano di posa terrestre, qui – seppur orizzontali – i vari piani della casa risultano sfalsati l'un l'altro. Perciò, al disallineamento con cui i diversi moduli sono aggregati in pianta, si aggiunge anche il disallineamento con cui sono disposti in sezione. Il risultato è un generale movimento sia in senso orizzontale che in senso verticale che realizza una complessa topografia interna. Se dall'esterno risultano evidenti nella loro autonomia i vari cubi aggregati che compongono la casa, all'interno essi si intersecano realizzando una spazialità continua. Ma tale *open space*, privo di pareti divisorie, ha poche affinità con quello che caratterizza le piante di Mies, in cui i pochi elementi architettonici sono distillati in modo da non impedire la fluidità di uno spazio universale, il quale azzera la separazione fra gli ambienti e anche quella fra questi ultimi e l'ambiente esterno. Nella *Casa sperimentale*, oltre ai suddetti salti di quota, che comunque frammentano la continuità del piano e con essa anche quella dello spazio, si aggiunge una generale frammentazione delle superfici perimetrali. In effetti, tali superfici, sono suddivise ossessivamente da una serie di moduli quadrati che sovente si svuotano per ospitare gli infissi, altre volte si estrudono sia verso l'esterno che verso l'interno, generando lo spessore adatto a contenere le armadiature e i contenitori della casa, che infatti non prevedeva nessun ulteriore arredo collocato lungo le pareti.

La germinazione senza tregua di forme cubiche, il contrappunto frenetico di vuoti e pieni e di mancanze e oggetti, e la ricorsività insistente delle cornici di colore rosso che percorrono da ogni parte lo spazio, trasformano l'interno in un luogo tutt'altro che riposante o idealizzato, lontano dall'utopica pacificazione fra cultura e natura propugnata dai *moderni* ed espressa dalle loro spazialità fluide. Certo, le abbondanti quadrature vetrate, che nulla hanno delle tradizionali finestrate o dei tradizionali ritagli sul paesaggio, hanno anche il ruolo di smembrare la compattezza dei cubi, andando a

29 K. Frampton, *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, «Lotus international», 9 (1975), p. 147

eroderli soprattutto negli angoli e nelle altre zone di congiunzione dei piani e dei lembi. Ma la loro azione non è liberatoria, lo spazio – malgrado la rottura dei volumi – non sembra mai aprirsi sull'esterno. È come se l'esplosione o l'implosione dei vari cubi aggregati fosse stata immobilizzata ad un certo momento della detonazione, bloccandone la propagazione e arrestando il processo in uno stadio di compattezza fratturata. Inoltre, se è vero che angoli e giunture risultano spesso svuotati, l'enfasi posta sulla suddivisione in quadrature e sulle cornici che ne delimitano i bordi, e la forma estrusa che assumono anche le suddette zone vetrate, trasmettono l'idea che anche i vuoti siano *pieni*, e che quindi anche le assenze diventino volumi. I moduli cubici della casa, quindi, invece di risultare svuotati o smembrati o il prodotto di un assemblaggio di piani, sembrano essere stati attaccati da una strana massa tumorale che ha contaminato la casa, propagandosi nei suoi meandri, seguendo tutte le direzioni ma coagulandosi soprattutto lungo le giunture.

C'è un ultimo elemento che vogliamo far emergere e che reputiamo di particolare interesse in relazione alle nostre finalità. Se ci concentriamo sulla struttura della casa, notiamo che i pilastri liberi a sezione quadrata sono collegati da lunghe travi a due differenti altezze, rispettivamente nella parte inferiore e nella parte superiore dei moduli cubici che la struttura sorregge. In alzato, la giunzione di pilastri e travi realizza quindi dei campi quadrati, in modo che da alcuni punti delle lunghe travi si abbassino e si alzino degli ulteriori elementi verticali sui quali sono contemporaneamente poggiati e appesi i volumi della casa. Ma è un dettaglio apparentemente secondario, e comunque privo di reale funzione statica, a suggerirci un altro motivo di riflessione: oltre la giuntura superiore di trave e pilastro, quest'ultimo continua a innalzarsi di un'altra porzione, liberandosi nell'aria. Questa scelta non solo enfatizza l'*effetto meccanico* della casa, cioè il principio di un assemblaggio di singole parti elementari quasi si trattasse dei pezzi tratti da una scatola di costruzioni – alludendo quindi all'ipotetica prosecuzione del montaggio – ma allude anche alla possibilità di rovesciare la casa. Infatti, se immaginiamo di ruotare la casa sottosopra, troveremo già pronti i pilastri da collocare nel terreno, capaci ugualmente di tenerla sollevata dal suolo. Del resto anche le zone vetrate, come abbiamo visto, si propagano indifferently lungo le superfici, insensibili a qualsiasi riferimento legato alla presenza umana, in particolare quello relativo all'altezza del punto di vista. Quindi, rovesciando la casa, i volumi risulterebbero ugualmente appesi e poggiati al contempo, e la nuova posizione delle bucatore non risulterebbe più bizzarra di quella che esse occupano allo stato attuale.

Come avevamo sottolineato rispetto alla *House VI* di Eisenman, anche qui la possibilità di rovesciare la casa mette in discussione le tradizionali opposizioni sopra/sotto, pavimento/tetto, alto/basso, e quindi il riferimento orizzontale del terreno, creando un luogo in cui si smarriscono i normali riferimenti, e in cui ogni cosa potrebbe essere letta specularmente. La tradizionale simmetria verticale viene sostituita da una bizzarra simmetria orizzontale, che però ha perduto, rispetto al suo precedente storico, la volontà di trasmettere calma ed equilibrio, per acquisire una potenza squisitamente barocca di riflessione e reversibilità infinita, accentuata dalla presenza dello specchio d'acqua della piscina che rimanda l'immagine a rovescio della casa sovrastante.

Possiamo affermare, quindi, che una serie di movimenti che tendono all'infinito attraversano la casa: la suddetta simmetria secondo l'asse orizzontale che produce la reversibilità del piano di posa (e per la quale i volumi circolari dei bagni sembrano fungere da perni o manopole di rotazione); la potenziale espansione della casa, progettata per svilupparsi attraverso successive aggregazioni di cellule fino a invadere lo spazio urbano; la germinazione tumorale dei vuoti-pieni e delle corniciature che sembrano sul punto di non voler arrestare la loro diffusione.

Aggiungiamo, infine, che la reversibilità di alto e basso, la propagazione delle quadrature su ogni superficie ad accentuare l'omogeneità dei piani e la loro indifferenziazione, l'effetto *pieno* che si produce anche in corrispondenza delle parti vetrate, la mancanza di una predeterminata funzione da destinare ai vari ambienti, la generale assenza dei segni legati a una domesticità tradizionale, e il movimento topografico dei piani di calpestio reciprocamente sfalsati, tutti questi elementi rendono la *Casa sperimentale* decisa-

te vicina al principio della *Tana*. In effetti essa, sospesa nell'aria, sembra riprodurre nello spazio aperto, solitamente appannaggio della *Teca*, la configurazione di uno spazio quasi ipogeo, scavato, caratterizzato dall'indistinzione delle superfici, tendenzialmente labirintico, in cui risultano smarriti i riferimenti e le coordinate. Un *effetto Tana* che è accentuato anche dalla densità materica del cemento a vista delle superfici – lontano dal bianco candore dei moderni – sulle quali si aprono come fessure le parti vetrate: esse fanno filtrare la luce ma per intrappolarla, piuttosto che per farla diffondere liberamente.

Solo una cosa non comprendiamo di questa casa: l'associazione al principio dell'albero che il suo nome suggerisce. Nessun tronco e nessuna verticalità centripeta ci sembra caratterizzare quest'opera che tende invece a una dispersione orizzontale, quasi volesse continuare a scavare i suoi cunicoli nell'aria, a rovescio.

È tanto feconda l'opera di Lebbeus Woods che i suoi progetti sembrano abbracciare tutto il campionario delle *disgiunzioni* possibili, ma anche delle *deambulazioni*, essendosi lui spinto ad esplorare anche il cielo, e lo spazio, senza però dimenticarsi del sottosuolo, di quello spazio ipogeo che pure avremo modo di affrontare alla fine di questo itinerario fra le *deteritorializzazioni*.

Infatti, nel 1988 con *Underground Berlin*, Lebbeus Woods immaginò di sfruttare le profondità della terra per riunire le due parti della città ancora drammaticamente divisa dal muro. Sfruttando i tunnel della metropolitana, tra cui quello che collega due luoghi altamente simbolici come Potsdamer Platz e Alexanderplatz, l'architetto immaginava di sottopassare la linea di demarcazione del muro mediante un intricato e labirintico sistema di gallerie, passaggi, tunnel, scale, ma anche alcove isolate e rifugi simili a caverne, il tutto ricoperto dalle lisce e frammentate scocche metalliche che solitamente rivestono i missili. Elusa la frontiera tra Oriente e Occidente, superati i limiti politici, geografici e sociali imposti dal muro, questo mostruoso e continuo ammasso di lamiere e di antri – abitato da tutti i protagonisti della brulicante sottocultura berlinese – sarebbe riemerso con violenza in superficie, tramite imponenti e avveniristici avamposti.

Dalle profondità della terra a quelle del cielo: dopo Berlino fu la volta della capitale francese, per la quale Lebbeus Woods realizzò il progetto *Arial Paris* (1989), in cui prevedeva una serie di spazi abitativi permanentemente fluttuanti sopra la città. L'architetto descrive il progetto come composto da «una comunità di strutture *più pesanti dell'aria*, abitate sperimentalmente nel cielo sopra Parigi. Le strutture in movimento trascinano immensi fogli di materiale leggero attraverso la magnetosfera terrestre, generando elettricità statica in quantità sufficiente a farle levitare silenziosamente, come un treno a trazione magnetica, ma liberamente nel cielo aperto»³⁰.

In seguito, «con i due lavori su Zagabria e su *Berlin Free Zone* (1990) Woods introduce nella sua ricerca i concetti di *freespace* e *free-zone*. [...] Esiste una relazione di scalarità fra i due elementi, dove il *freespace* è l'unità architettonica e la *free-zone* è il sistema urbano composto da molte unità, in modo eterarchico»³¹. Alcuni disegni relativi al progetto per Zagabria espongono le modalità con cui alcune strutture *freespace* possono essere collocate all'interno della città, e quindi il modo con cui «questi artefatti sono trasportati con un elicottero e posizionati nelle strade pubbliche, per poi essere successivamente spostati. Sono quindi pensati come strutture temporanee e mobili che hanno il compito di disturbare la percezione usuale dello spazio urbano e, come un evento urbano, provocare un cambiamento. Woods le chiama “mobile units of habitation”, ma è interessante notare come egli voglia precisare subito che sono “occupied by whom was not clearly defined”. All'interno sono previste alcune strumentazioni elettroniche che permettono all'occupante di comunicare con le altre unità per mezzo di connessione a reti telematiche in modo da costruire un sistema all'interno della città. Definire queste strutture come unità abitative attrezzate di strumenti di comunicazione lascia chiaramente intendere che una qualche funzione abitativa è possibile, sebbene questa affermazione vada

30 L. Woods (28.06.2009), *Fluid space*, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>

31 M. Mucci, *Lebbeus Woods. Experimental Architecture. Tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, p. 19

in contrasto con la definizione di *freespace*, come di uno spazio senza funzioni predefinite»³².

La metafora dell'*atterraggio della casa*, spesso utilizzata per descrivere lo spirito nomadico e l'anti-contestualismo astratto dell'architettura moderna (e in particolare di Le Corbusier, anche in virtù della sua seduzione per gli aeroplani³³), trova quindi nei progetti di Lebbeus Woods una interpretazione letterale: oggetti pensati per essere realmente calati dal cielo. Non che non siano esistiti altri progetti sperimentali di case mobili, fatte per essere trasportate sul sito già pronte, ma ciò che ci interessa nei progetti di Lebbeus Woods, a differenza di questi svariati altri casi, è la relazione comunque precaria e instabile che l'oggetto architettonico instaura con il suolo: «Le strutture sono formalmente tutte diverse tra loro, ma sono classificate secondo tre possibili configurazioni urbane: la prima è *suspended*, con la base acuminata conficcata nel terreno senza toccare gli edifici esistenti, rimanendo quindi in equilibrio grazie a cavi metallici in tensione attaccati ai fronti circostanti; la seconda è *leaning*, appoggiata a terra e ad un edificio esistente; la terza è il *bridge*, appoggiata ai due fronti stradali opposti come a formare un ponte. In nessun caso queste unità architettoniche hanno una base di appoggio sufficiente da garantirne stabilità autonoma, quindi hanno un bisogno “vitale” di relazionarsi in un qualche modo strutturale agli edifici esistenti»³⁴.

L'unità abitativa, quindi, vive di una precarietà che non trova mai nel suolo la superficie adatta a una sua rinnovata stabilità. Ma perché questi oggetti abitabili non vogliono ancorarsi a terra? Perché Lebbeus Woods, quando non sceglie di scavare cunicoli o di sospendere in cielo i suoi artefatti, rende così precario il loro attacco a terra? Ci pare di poter rispondere a queste domande affermando che, per l'architetto americano, il suolo è quella superficie su cui, da sempre, l'uomo costruisce i suoi monumenti, su cui erige le strutture della sua autorità, su cui impianta le fondazioni di edifici che stabilizzano il suo potere. Ed è in opposizione a questa stabilità autoritaria che Lebbeus Woods ha partorito le sue creazioni oscillanti, volanti, precarie, mobili, non a caso progettate quasi sempre per contesti disastriati dalla guerra o da altri eventi catastrofici, cioè per luoghi in cui risultavano tangibili gli effetti devastanti della follia umana.

Ci vengono in mente le parole di George Bataille, contenute nel suo *Dizionario critico*, alla voce *Architettura*: «L'essere ideale delle società, quello che ordina e proibisce con autorità, si esprime nelle composizioni architettoniche propriamente dette»³⁵. Ma l'acume delle riflessioni di Bataille non si limita a denunciare l'intima autorità espressa dall'architettura, ma si spinge ad un parallelismo fra quest'ultima e la struttura umana: «È evidente d'altra parte, che l'ordine matematico imposto alla pietra non è altro che il compimento di un'evoluzione delle forme terrestri, il cui senso è dato, nell'ordine biologico, dal passaggio dalla forma scimmiesca alla forma umana, offrendo questa già tutti gli elementi dell'architettura. Gli uomini non rappresentano apparentemente nel processo morfologico, che una tappa intermedia fra le scimmie e i grandi edifici. [...] L'ordine umano è, fin dall'origine, solidale all'ordine architettuale che non ne è che lo sviluppo. Se ce la prendiamo con l'architettura, le cui produzioni monumentali sono attualmente i veri padroni su tutta la terra, [...] ce la prendiamo in qualche modo con l'uomo»³⁶.

Non sappiamo se Lebbeus Woods avrebbe condiviso questa invettiva di Bataille nei confronti dell'uomo, essendo i suoi lavori e i suoi scritti così solidali e pieni di speranza nei confronti del genere umano, ma riteniamo che avrebbe sposato l'ostilità diretta nei confronti di tutte le forme statiche e dominanti, e verso la rigidità

verticale di quello che Bataille chiama *scheletro architettuale*, cioè di quell'ossatura strutturale con cui gli edifici si ergono dal suolo. Del resto, Lebbeus Woods, nel suo Manifesto del 1993 – letto in pubblico in una Sarajevo martoriata, così si esprimeva: «Io sono in guerra con il mio tempo, con la storia, con tutta l'autorità che risiede in forme fisse e spaventate. Io sono uno dei milioni di persone che non si adattano, che non hanno una casa, nessuna famiglia, nessuna dottrina, né un luogo da chiamare Mio, nessun inizio o fine noti, nessun “sito sacro e primordiale”»³⁷.

Ma c'è un altro elemento, tratto da quel piccolo testo di Bataille, che vogliamo riportare, in cui lo scrittore e filosofo francese indica una via d'uscita dalle produzioni monumentali, rintracciandola in quella che lui definisce *mostruosità bestiale*, unica «possibilità di sfuggire alla ciurma architettuale»³⁸. Una mostruosità bestiale che, emersa secondo Bataille dalle ricerche pittoriche anti-accademiche del secolo scorso, ci pare di rintracciare nei mostriciattoli metallici di Lebbeus Woods. Talvolta simili a bozzoli circondati da grovigli di filo di ferro, altre volte somiglianti ad animaletti macchinici dotati di lunghissime e arcuate zampe di metallo, o ancora realizzate tramite l'assemblaggio di placche come si trattasse degli esoscheletri di cavallette e scarafaggi: ci sembra che le creazioni di Lebbeus Woods siano dei grandi insetti artificiali, la cui mostruosità nasce proprio in virtù del loro ingigantimento e dal loro poter invadere la città come nel corso di una rinnovata *piaga d'Egitto*.

I differenti *freespace* che potenzialmente avrebbero invaso Zagabria, sarebbero stati caratterizzati ognuno da una configurazione differente, frutto di un vario e composito assemblaggio di pezzi, poiché Woods non definisce la pianta facendo scaturire da questa lo spazio, ma lascia che lo spazio sia il risultato di un montaggio di elementi sempre diverso. La negazione del principio ordinatore della pianta ci sembra confermare una netta distanza dalla tradizione del *moderno*, e dal noto principio lecorbusiano della pianta come generatrice, per il quale «senza pianta c'è disordine, arbitrio»³⁹. «Questo processo compositivo è coerente con l'affermazione di Woods, secondo cui sono gli abitanti che si adattano allo spazio trovato, eventualmente modificandolo secondo le loro esigenze. In questo modo il risultato finale sarà comunque una forma unica, una variante dello spazio interno imprevedibile in fase di progetto. L'indeterminatezza di cui parla Woods si traduce in una parziale libertà di configurare lo spazio abitativo in assenza di elementi predefiniti dal progettista. [...] L'assenza della pianta nei progetti di Woods può essere vista anche come volontà di mantenere una energia vitale interna all'architettura che porti alla “scoperta” della forma dello spazio e tenga aperta la possibilità di una trasformazione, di un cambiamento. Quanto detto potrebbe essere sufficiente a lasciare intendere una critica al funzionalismo e alle procedure razionali di progettazione basate sui requisiti funzionali, volti a soddisfare bisogni elementari e stabili nel tempo. L'idea del *freespace* può essere vista come sviluppo e risposta alla tesi di Peter Eisenman sul post-funzionalismo, ovvero sulla necessità di superamento dell'idealistico legame tra tipo e funzioni all'interno di una “modernist *dialectic*” che includa la molteplicità»⁴⁰. Possiamo affermare, quindi, che Woods non solo si oppone al monumentalismo autoritario dell'architettura, ma anche alle modalità della sua produzione, cioè ai processi progettuali che, incentrati sulla pianta, non tendono a soddisfare i bisogni dell'uomo ma piuttosto a condizionarli, a reprimere la libertà personale. Prive di pianta e indeterminate funzionalmente, le sue creazioni si attivano tramite l'occupazione che ne fa l'uomo, il quale ne scopre gli spazi e ne inventa liberamente gli usi. Quest'incontro fra uomo e architettura, affinché sia possibile un costante rinnovamento dei significati e una messa in questione delle abitudini convenzionali, si basa su «un forte effetto di straniamento», ed è per questo che «la forma deve essere inusuale, non familiare, deve provocare uno *shock*»⁴¹.

37 L. Woods (02.12.2011), *War and architecture: The Sarajevo window*, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>

38 G. Bataille, *Documents*, Edizioni Dedalo, Bari 2009, p. 158

39 Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 2009, p. 33

40 M. Mucci, *Lebbeus Woods. Experimental Architecture. Tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, pp. 47-51

41 *Ivi*, p. 59

32 *Ivi*, pp. 19-20

33 Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 2009, p. 85: «L'aeroplano è, nell'industria moderna uno dei prodotti più altamente selezionati. [...] Io mi colloco, dal punto di vista dell'architettura, nello stato d'animo dell'inventore d'aeroplani. [...] La lezione dell'aeroplano è nella logica che ha presieduto all'enunciato del problema e che ha condotto alla riuscita della sua realizzazione. Oggi, quando un problema è posto, trova fatalmente la sua soluzione. Il problema della casa non è stato ancora posto».

34 M. Mucci, *Lebbeus Woods. Experimental Architecture. Tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, p. 21

35 G. Bataille, *Documents*, Edizioni Dedalo, Bari 2009, p. 157

36 *Ivi*, p. 158

La mostruosità a cui abbiamo fatto riferimento in relazione a queste opere – in realtà così profondamente sensibili verso la condizione umana e il suo avvenire – è utile perciò alla possibilità che si realizzi questo incontro sorprendete dell'uomo con lo spazio occupato, attraverso cui ripensare radicalmente e continuamente l'abitare. E la mostruosità riguarda anche la relazione fra questi insetti macchinici e lo spazio urbano, poiché essi «sono oggetti completamente estranei al contesto urbano, fabbricati e assemblati altrove, trasportati con un elicottero in sito e posizionati in molti punti della città, per essere occupati temporaneamente, e successivamente spostati in altre zone»⁴². Ma l'estraneità fra queste cellule abitabili e il contesto non è certo indice di un'indifferenza nei confronti dell'urbano: l'atteggiamento di Woods – al contrario – è profondamente sensibile nei confronti della città e del suo avvenire. Sara Marini, inserendo a giusta ragione la produzione dell'architetto americano all'interno della sua ricerca sull'*architettura parassita*, afferma che essa, «facilmente etichettabile come visionaria, si ancora al reale traducendo in forme la natura dello spazio politico», e aggiunge che «Woods cerca di iniettare corpi informi nell'esistente esaltando il succedersi del tempo come convivenza di diversità, rimarcando la natura conflittuale dell'urbano e chiedendo dignità di trasformazione e personalizzazione, quindi di identità e storia, per chiunque»⁴³.

Possiamo addirittura sostenere, osservando l'opera di Lebbeus Woods, che tutte le sue sperimentazioni hanno proprio una finalità eminentemente urbana. È così nei suoi progetti per Berlino, Parigi, Zagabria. In generale, possiamo sostenere che tutto l'asse *disgiunzione-deambulazione* – che se considerato nella sua completa estensione, quindi ben oltre i casi che abbiamo analizzato, si allargherebbe al punto da abbracciare una grossa fetta delle sperimentazioni architettoniche dell'ultimo secolo – ha come sua naturale ricaduta il ripensamento generale del vivere collettivo, in una specie di globale *disgiunzione* dell'uomo dalla superficie della terra.

Norberg-Schulz afferma che la vocazione nei confronti dello *spazio aperto* – tipica del *moderno* e massimamente espressa nel piano di Le Corbusier per Chandigarh del 1951 – «è stata portata fino alle sue estreme conseguenze in numerosi progetti utopistici. [...] Essi concepiscono la città come un'infrastruttura tridimensionale estensibile in cui possono essere innestati a volontà elementi prefabbricati o costruiti che possono poi essere rimossi e scartati quando siano troppo vecchi»⁴⁴. L'architetto e teorico norvegese – che porta come riferimento la visionaria *Plug-In City* di Peter Cook degli *Archigram* del 1964 – nutre ovviamente forti dubbi rispetto alla possibilità che questo genere di città possano fungere realmente da base esistenziale per la vita dell'uomo, sostenendo che «lo spazio urbano [...] non può essere caratterizzato da una mobilità generale», che «se le cose cambiano troppo in fretta, la storia diventa impossibile», e aggiungendo in ultima battuta che «l'uomo ha bisogno di un sistema relativamente stabile di luoghi per sviluppare sé stesso, la sua vita sociale e la sua cultura»⁴⁵.

Un altro esempio, sempre a firma *Archigram*, è quello della *Waking City* del 1964, che ha qualche affinità con le visionarie soluzioni di Lebbeus Woods, in primis per la presenza di insetti tecnologici nomadi – in questo caso di dimensioni tali da poter accogliere funzioni a scala urbana – che possono connettersi in vario modo per formare sempre nuove configurazioni e produrre inedite conformazioni metropolitane.

In effetti, in un articolo pubblicato sul suo blog personale, Lebbeus Woods cita esplicitamente la *Waking City* come esempio di un'architettura che non oppone resistenza alla *fluidità essenziale dello spazio*. «Lo spazio superficiale di questo pianeta – egli afferma – è pieno di fluidi – aria e acqua – ai quali noi esseri umani ci siamo adattati con mezzi naturali e tecnologici. Non solo viviamo in veri e propri oceani di questi fluidi [...] ma ne siamo diventati completamente dipendenti. [...] Non è una semplice coincidenza che le arti e la letteratura dedichino una buona parte del tempo al

movimento umano e alle sue conseguenze. [...] L'architettura, tradizionalmente, è l'anti-fluido, o meglio è una forma primaria di resistenza al flusso e allo scorrere dell'aria e dell'acqua, creando punti fermi nella loro turbolenza. In modo simile, l'architettura ha sempre cercato di fornire un rifugio – un “riparo dalla tempesta” – dal mare di cambiamenti che si verificano continuamente nel mondo umano e naturale che si intreccia»⁴⁶. Per Woods tutti i progetti che hanno cercato invece di assecondare la consustanziale mobilità della vita «sono stati ignorati dagli architetti e persino dai teorici perché troppo lontani dalla missione essenziale dell'architettura: creare resistenza ai flussi naturali dello spazio. [...] L'idea principale in gioco è quella della stabilità sociale. Se tutto si muove in continuazione [...] come si può formare e mantenere una comunità coerente e coesa di persone?»⁴⁷.

Woods, sottolineando la rapida evoluzione della società contemporanea, e lo sviluppo dei sistemi elettronici di comunicazione, descrive *internet* come «una rete di centri in continuo movimento occupati da individui che vanno e vengono in modo imprevedibile», dando vita a una forma indeterminata e in continuo mutamento, quindi a «una comunità di strutture autonome che si muovono liberamente in uno spazio fluido»⁴⁸. Non è difficile riconoscere in queste parole relative alla rete una descrizione che andrebbe altrettanto bene se utilizzata per descrivere i suoi *freespace* e le relative *free-zone*. Del resto «la free-zone non è altro che l'applicazione del modello eterarchico allo sviluppo di una nuova società cibernetica di individui interconnessi tra loro, resa possibile dalla rivoluzione informatica che [...] indebolisce le vecchie strutture gerarchiche di potere»⁴⁹.

In ogni caso, l'idea dello *spazio aperto* inaugurato con la modernità, trova il suo punto di massimo sviluppo nel principio di una città mobile e nomadica, la quale ha generato tante brillanti proposte progettuali ma che si è rivelata tanto estrema da non trovare (quasi) mai applicazione. A partire dal 1958 Yona Friedman iniziò a esporre le caratteristiche della sua *Spatial City*. Essa era composta da una struttura di enormi pilastri distanziati di circa 50 metri l'uno dall'altro, adibiti a contenere servizi, accessi e sistemi di connessione verticale, e a sostenere una griglia tridimensionale sospesa composta da zone vuote, modulari e abitabili. I cittadini avrebbero potuto liberamente occupare alcuni moduli vuoti, realizzando le loro abitazioni e conferendo – tramite questa frammentata occlusione del supporto – l'aspetto mutevole della città, la quale avrebbe permesso attraverso i moduli lasciati liberi di far filtrare grosse quantità di luci e di aria, fino al terreno sottostante. Ogni elemento costruito sarebbe stato sempre potenzialmente smontabile, sostituibile o trasportabile, mentre la città – che avrebbe intaccato il suolo il meno possibile – sarebbe risultata infinitamente estensibile.

Disgiunzione dal suolo e sospensione nel cielo, libera circolazione di aria e luce, *deambulazione* di particelle abitative minime e sviluppo potenzialmente infinito: la *Spatial City* sembra la realizzazione a scala urbana del principio della *Teca* e della relativa *dissoluzione aerea*. Eppure, per il suo sviluppo rizomatico e la sua mancanza di centralità e gerarchia, Friedman paragona la città anche a un labirinto, un tipo di organizzazione spaziale che abbiamo associato al principio opposto della *Tana*, e quindi della *dispersione labirintica*. Già Benjamin, ricordiamolo, aveva letto lo spazio aperto della città come rovesciatosi improvvisamente in una condizione di perenne *intermità*, un tutto interno continuo e senza esterno, con gli edifici pubblici a realizzare *vasti intérieurs*. Nell'esprimere questa dialettica fra aperto e chiuso, anche Benjamin utilizzò l'immagine del labirinto: «La città è la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto. A questa realtà, senza saperlo, è dedito il flâneur»⁵⁰. E altrove aggiunse: «Paesaggio, ecco cosa diventa la città per il flâneur. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza»⁵¹.

Come non associare questa compresenza di *Tana* e *Teca* anche a quell'altro glorioso progetto, sviluppato a partire dal 1959 per i successivi quindici anni, che risponde al nome di *New Babylon*. «Visitando un accampamento nomade [...] Constant trova un inte-

⁴² Ivi, p. 61.

⁴³ S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 189-190.

⁴⁴ C. Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 1974, p. 393.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ L. Woods (28.06.2009), *Fluid space*, https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/ fluid-space/

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ L. Woods (28.06.2009), *Fluid space*, https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/ fluid-space/

⁴⁹ M. Mucci, Lebbeus Woods. *Experimental Architecture. Tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, p. 70.

⁵⁰ W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 481.

⁵¹ Ivi, p. 466.

ro apparato concettuale con cui propone di scardinare le basi sedentarie dell'architettura funzionalista. [...] New Babylon è una città ludica, un'opera collettiva edificata dalla creatività architettonica di una nuova società errante, di una popolazione che costruisce e ricostruisce all'infinito il proprio labirinto in un nuovo paesaggio artificiale»⁵². Ne risultava «un'architettura megastrutturale e labirintica» dove diversi «“settori” [sono] collegati in una sequenza continua di città diverse e di culture eterogenee. Tra i suoi labirinti potranno perdersi gli abitanti di tutto il mondo. [...] Non si tratta più di una città sedentaria radicata al suolo, ma di una città nomade sospesa nell'aria, una Torre di Babele orizzontale che sovrasta territori immensi per avvolgere tutta la superficie terrestre. Nomadismo e città sono diventati un solo grande corridoio labirintico che viaggia intorno al mondo»⁵³. Difficile immaginare un organismo che unisca a tal punto *dissoluzione aerea* e *dispersione labirintica*, e che possa meglio esprimere un movimento di *deterriorializzazione assoluta*. Su di essa così si espresse il suo autore: «New Babylon non finisce in nessun luogo (essendo la terra rotonda); non conosce frontiere (non essendoci economie nazionali) o collettività (essendo l'umanità fluttuante). Ogni luogo è accessibile da uno a tutti. L'intera terra diventa una casa per i suoi abitanti. La vita è un viaggio infinito attraverso un mondo che sta cambiando così rapidamente che sembra sempre un altro»⁵⁴.

Chiusa parentesi su questa digressione sulla città a cui ci hanno condotto le riflessioni di Lebbeus Woods sullo *spazio fluido*, vogliamo ora rapidamente fare accenno ad altri suoi progetti di case. È interessante che, pur essendo come sempre funzionalmente indeterminate, il termine *house* con cui l'architetto le nomina ci dice che si tratta di spazi domestici, a riprova del fatto che per lui l'abitare non è definito dalla rispondenza a un programma ma sorge con l'atto stesso di un'occupazione a cui segue una libera interpretazione delle azioni da svolgere nello spazio.

La *Solo House*, del 1988, è il primo progetto in cui Lebbeus Woods sviluppa il principio di una casa fatta per essere abitata da una sola persona, caratteristica che poi riguarderà anche i successivi *freespace* e che ci riporta alla figura dello *Scapolo* incontrato nel corso dell'*itinerario deleziano*. Riteniamo di estremo interesse il fatto che per Woods «l'abitazione singola è lo spazio fondamentale dell'abitare umano», e che egli ha concepito questa casa come «un “atomo” dell'architettura, che incarnava le proprietà essenziali dell'architettura, fondamentali per costruire “molecole” e “sostanze composte”, come gruppi di edifici, persino città e paesi»⁵⁵.

Se la *Solo House*, composta da un sottile guscio metallico, è come sempre precariamente poggiata al suolo (malgrado compaia per la prima volta una specie di pungiglione conficcato nel terreno), le *High Houses* – che rientrano nelle proposte per Sarajevo (1992-1995) – occupano lo spazio aereo e risultano «stabilizzate da cavi d'acciaio ancorati al sito [...] in bilico come catapulte», soddisfacendo «il desiderio paradossale di volare e allo stesso tempo di essere radicate nel loro luogo d'origine»⁵⁶. Queste case esplicitano come la relazione complessa con il suolo-territorio corrisponda alla relazione complessa con la storia: le case sono prese in un *divenire*, un movimento che potrebbe condurle lontanissimo, recidendo del tutto il loro contatto con il territorio, che è la superficie in cui la storia si produce e si materializza, e la loro tensione precaria esprime proprio questa insoluta ma drammatica oscillazione fra ciò che ci trattiene a forza nell'attualità storica e ciò che potrebbe spararci lontano assecondando una rotta celeste.

Le *Horizon Houses* (2000) rappresentano un'ulteriore sviluppo riguardo il rapporto conflittuale casa-suolo, aggiungendo una tappa decisiva all'interno delle vertiginose riflessioni di Lebbeus Woods a riguardo. Esse sono case che ruotano autonomamente o che possono essere ruotate, e che a ogni rotazione contengono un piano orizzontale che le rende abitabili. La *Wheel House*, ad esempio, è investita da un movimento circolare continuo, mentre la *Star House* e la *Block Houses* possono essere ruotate assumendo alcune posizioni predefinite. Se la *House VI* di Eisenman e la *Casa*

Sperimentale di Perugini, come abbiamo visto in precedenza, contenevano la messa in crisi dell'orizzontalità del suolo poiché prevedevano la possibilità virtuale di essere rovesciate specularmente su sé stesse, in questi progetti di Woods la questione viene complicata, poiché le case risultano perennemente sia in asse che fuori asse, capaci di assumere sempre nuove configurazioni e quindi di cambiare continuamente orientamento e linea di orizzonte. Ogni loro singola configurazione contiene già in potenza la possibilità di una nuova rotazione, e vive perennemente nella compresenza di stabilità e instabilità, di una condizione di orizzontalità da abbandonare e di una nuova orizzontalità da conquistare. Questi progetti ci sembrano un commento veramente potente a quel *movimento deterriorializzante* che la *Terra* perennemente compie, e che ha come radicale conseguenza quello di privare del tutto le case delle loro fondazioni, di un qualsivoglia ancoraggio, fosse anche semplicemente quello realizzato tramite cavi di acciaio o con l'ausilio di un singolo pungiglione conficcato al suolo.

Possiamo sostenere, per le ragioni esposte fin qui, che tutta la produzione di Lebbeus Woods rappresenta una grande opera di *deterriorializzazione* dell'architettura, e con essa della vita, ricordando che *deterriorializzare* non significa mai fuggire *dal* mondo, ma fuga *del* mondo, cioè significa creare, esporsi al pericolo, vivere, lottare contro le consuetudini più radicate. Le strategie di *deterriorializzazione* su cui l'architetto ha riflettuto nel corso di più decenni, e che hanno preso forma nei progetti che abbiamo visto – dove l'architettura si *disperde* nel sottosuolo o si *dissolve* nell'aria – sembrano avere come comune denominatore il rifiuto di un'architettura canonica, fatta di stanze e blocchi più o meno cubici ancorati al suolo.

Ma la *deterriorializzazione* ricercata da Lebbeus Woods non riguarda solo la reale mobilità delle sue creazioni o il rapporto conflittuale che esse instaurano con il suolo, ma un generale approccio indirizzato a favorire stati limite o di crisi, piuttosto che a perpetuare condizioni già date. È proprio questo, come abbiamo visto, il movimento della *Terra*, che tende a disfare tutto e a trascinare tutto con sé, turbando ogni condizione di equilibrio, compreso i *territori* che sulla sua superficie si ritagliano e si stabilizzano. Per questo Lebbeus Woods – crediamo – sceglie di operare in territori già disfatti e parzialmente distrutti, perché già idonei a entrare in sintonia con quel perpetuo *movimento deterriorializzante* che la *Terra* non smette di compiere su sé stessa.

Dal campo delle *disgiunzioni*, ci dirigiamo ora verso quello delle *deambulazioni*, potendo sostenere ormai che i loro rispettivi domini sono fortemente connessi. È la città immaginata nelle utopie della seconda metà del secolo scorso – che portava alle estreme conseguenze il nomadismo che il *moderno* conteneva *in nuce* – a realizzare la loro compresenza, poiché da un lato la città si alza dal suolo, assecondando un movimento di profonda *disgiunzione* dalla superficie terrestre, dall'altro le sue componenti minime, cioè le abitazioni, diventano mobili, variamente assemblabili all'interno di una struttura di supporto che prevede la costante *deambulazione* delle parti. La struttura della città si *disgiunge* e si *dissolve* nell'aria, mentre i suoi micro-organismi *deambolano* e si *disperdono* nello spazio realizzando una forma labirintica e senza centro.

Ricordandoci del testo di Woods sullo *spazio fluido* che abbiamo precedentemente citato, è come se la città si fluidificasse, e che alleggerita dal suo peso tendesse a salire verso il cielo. Tutta la sua architettura si fluidifica, e i suoi rigidi costrutti materiali si disgregano e si riducono a delle unità fondamentali, a degli *atomi* pronti a realizzare nuove *molecole* e *sostanze composte* mediante combinazioni instabili, non predeterminate e reversibili. È questo il motivo per cui, all'interno della sterminata casistica delle *deambulazioni*, scegliamo di occuparci principalmente di quei casi in cui la componente minima, cioè l'*atomo*, non solo è mobile ma – come avveniva nei *freespace* di Lebbeus Woods – corrisponde a un'unità di spazio pensata per accogliere una sola persona, cioè lo *Scapolo*. In questo modo l'unità minima risulta essere leggerissima, rapida, incline a generare nuove e varie connessioni nel campo sociale.

Concentrarci su minuscole cellule per singoli individui, ci permette di escludere le numerose versioni di *casa del futuro* che gli architetti, a partire dal secondo dopo guerra e in sintonia con l'evoluzione tecnologica e la produzione industriale, non hanno smesso

⁵² F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, p. 78

⁵³ *Ivi*, pp. 82-84

⁵⁴ Constant, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1974, p. 30

⁵⁵ L. Woods (01.12.2008), *Solohouse @ 20*, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/12/01/solohouse-20/>

⁵⁶ L. Woods (23.02.2010), *High Houses*, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/23/high-houses/>

di immaginare per il modello della famiglia nucleare. Massimiliano Giberti, in una recente pubblicazione dedicata proprio alle utopie domestiche degli anni '50 e '60⁵⁷, ha raccolto i principali esempi di queste *case del futuro* – fra cui la *Wichita House* di Buckminster Fuller (1946), la *Maison Tropicale* di Jean Prouvé (1949-51), la *House of the Future* degli Smithson (1956), la *Futuro House* di Matti Suuronen (1968) e la *Domobile* di Pascal Häusermann (1971) – tutte pensate per il vasto pubblico e accomunate oltreché da «leggerezza, facilità di assemblaggio e flessibilità d'uso» anche dal tema «della mobilità dell'architettura domestica. Dal mito della frontiera americana che si è tradotto nella carovana prima e nell'Airstream poi, per arrivare alle unità aviotrasportate di Fuller, [...] il concetto di mobilità associato all'abitare permane modificandosi in molti progetti residenziali, dagli anni '50 fino ai giorni nostri»⁵⁸.

Spostiamoci quindi nell'Austria degli anni '60 e '70, dove personalità come Walter Pichler, Hans Hollein, Raimund Abraham, *Haus-Rucker-Co* e soprattutto *Coop Himmelb(l)au*, svilupparono le loro sperimentazioni di architettura radicale. *Coop Himmelb(l)au* – studio fondato nel 1968 da Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky e Michael Holzer – prima della ribalta sulla scena internazionale e la relativa costruzione di enormi e complessi edifici, si dedicò alla progettazione di una serie di cellule abitative che abbracciano – un po' come abbiamo affermato per Lebbeus Woods ma cronologicamente prima di quest'ultimo – tutta un'ampia gamma di *deteritorializzazioni* possibili. Una parte di questi progetti ha in comune con le opere di Woods anche quel tratto che abbiamo definito – tramite Bataille – *mostruosità animale*: le aggressive strutture alate dello studio austriaco sono forse il precedente più illustre degli esoscheletri dell'architetto americano. La ricerca di *Coop Himmelb(l)au* – afferma Vidler – è stata «ossessionata fin dalla House of Wings del 1973 dalla nozione di architettura del volo, della struttura alata. [...] Questo motivo ricorrente dell'“ala” nell'architettura di Himmelblau – sia splendente in Hot Flat (1983) che temporaneamente immobilizzata in Red Angel Bar (1983), o semplicemente calma e pronta per il volo, come nel progetto icaresco per la Open House (1983-1988) sulle scogliere di Malibu, o catturata in una rete in Falkestrasse 6, Vienna 1 (1978-1988) – questo motivo sembra riecheggiare la speranza angelica e contemporaneamente riconoscere la catastrofe storica. [...] Queste gigantesche ali spiegate, come tanti pterodattili posatisi a terra, proteggono una popolazione estraniata dalle proprie case, una volta confortevoli, e che cerca rifugio sotto tetti meno determinati storicamente. Tetti che avvolgono e offrono gentilmente spazio per il riposo momentaneo dal vento burrascoso del progresso»⁵⁹.

Se il tetto di un edificio barocco sulla Falkestrasse, a Vienna, diverrà la superficie di atterraggio per la carcassa metallica di una specie di minaccioso volatile, la mobilità e la relazione con il fenomeno incorporato dell'aria non erano metafora ma concreto materiale di progetto in *The Cloud*, del 1968: un «organismo abitativo, mobile e spazialmente mutevole» in cui «i materiali da costruzione sono l'aria e la dinamica»⁶⁰. Trasportata all'interno di una scatola gigante, dal montaggio rapido e automatico, questa nuvola – che nei fotomontaggi è inserita fra le volumetrie di due edifici antichi – avrebbe assunto una volta montata le misure di 15 metri di altezza e 18 di larghezza, con in cima un involucro pneumatico sferico di 10 metri di diametro. «La struttura antiautoritaria della società – afferma Wolf D. Prix in merito a questo progetto – richiede un'architettura antiautoritaria, come ad esempio la nuvola: mobile, modulabile, indeterminata»⁶¹.

Il ricorso a strutture pneumatiche da parte di *Himmelb(l)au* si ritrova ancora: in *Villa Rosa* del 1968, il prototipo di un organismo abitativo la cui esperienza spaziale muta non solo per effetto dell'aria, ma anche per l'intervento di suoni, odori e colori; in *Astro Ballon* del 1969, un involucro trasparente simile a una cassa toracica ingrandita che inviluppa il corpo e trasforma i battiti del cuore in pulsazioni di luce e suono; e in *Restless Sphere* del 1971, «una

sfera pneumatica di 4 metri di diametro, un abitacolo trasparente» ma anche «un “mezzo di trasporto”»⁶², con cui il gruppo di architetti girò per un intero giorno per le strade di Basilea. Questi sono solo alcuni dei progetti che *Himmelb(l)au* ha sviluppato nei primi dieci anni della sua esistenza sul tema delle architetture gonfiabili, una ricerca che può essere sintetizzata con queste parole: «Né i pilastri, né le travi, né la costruzione stessa sono lo scopo dell'architettura. Fin dall'erezione del primo totem l'obiettivo è stato la dematerializzazione. Il sogno è sempre stato liberarsi dalla forza di gravità»⁶³.

Anche alla base del gruppo *Haus-Rucker-Co* – nato anch'esso a Vienna nel 1967 – c'è l'impiego di strutture gonfiabili, adoperate però in modo prevalentemente parassitario, cioè aggredendo ed estendendo la spazialità di edifici già esistenti. *Ballon für Zwei* (1967) debuttò «dalla finestra di un appartamento viennese. [...] Una sfera rigonfia d'aria dava la possibilità di sedersi sul vuoto, rivoluzionando, con due posti al suo interno e sospesa da un edificio, la relazione tra lo spazio privato e quello pubblico, ora in reciproco scambio»⁶⁴.

Ma il principio di un'architettura che si riduce a membrana trasparente e che inviluppa il corpo quasi costituendone una seconda pelle artificiale, e che nello stesso tempo in cui offre un esile riparo mette in crisi i codici tradizionali dell'architettura – costruzione, forma, volume – trova forse la sua più limpida e semplice espressione nel *Mobile Office* di Hans Hollein del 1969. L'architetto austriaco – anticipando le più recenti forme delocalizzate dello *smart working* – presentò il progetto nel corso di una performance in cui, sceso da un aereo, si accinse a gonfiare il suo ufficio portatile, regolarmente climatizzato, e capace di ospitare anche un tavolo da disegno, un telefono e una macchina da scrivere.

Quello di Hollein era a tutti gli effetti un rifugio ma immateriale, una piccola grotta ma trasparente, una specie di placenta che permetteva all'ospite di installarsi in mezzo a città e natura. *Tana* e *Teca* sembrano qui non contaminarsi ma sovrapporsi completamente, dove l'una resta sé stessa pur essendo anche il suo opposto. Queste minime strutture pneumatiche sono a tutti gli effetti degli strumenti utili per *dispersersi* e per *dissolversi* all'interno di un mondo ormai completamente nebulizzato.

Ora, continuare a stilare il campionario di tutte le micro-architetture nomadi sarebbe un'impresa impossibile, perciò ci basti citare – per il loro impegno politico e per la loro aggressiva espressività – l'architettura vagabonda di John Hejduk, la sua «guerriglia tribale che agisce negli interstizi della comunità consolidata»⁶⁵ e che, «emulando migranti, vagabondi, e *stranieri* [...] invade la città [...] come una banda di teppisti»⁶⁶, oppure le incursioni tattiche di Vito Acconci che sfidano «volutamente i tradizionali luoghi dell'architettura [...] con “costruzioni” che registrano la vita nomade dell'epoca postindustriale»⁶⁷.

Quindi, interrotto il catalogo di progetti, ci interessa piuttosto far emergere – incrociando le parole di alcuni dei protagonisti che abbiamo incontrato fin qui – un contenuto che reputiamo alquanto suggestivo. Wolf D. Prix, a corredo delle sperimentazioni riguardanti le architetture pneumatiche, ha affermato: «Il volo nello spazio ha avuto un effetto particolarmente importante sull'architettura e sulla sua realizzazione. L'idea della capsula autarchica e l'idea che la tuta spaziale rendesse obsoleto il problema della protezione, anche nelle circostanze più avverse. Poi l'idea dell'assenza di gravità: potersi muovere non solo a terra ma nello spazio a piacimento, e avere la possibilità di ritrovarsi in qualsiasi posizione su piattaforme mobili. Questo era un punto davvero essenziale. Così come costruire senza supporti utilizzando costruzioni pneumatiche. Per l'architettura questo significa essere liberi di sperimentare nuove

57 M. Giberti, *Fast forward: dal futuro al futuro. L'habitat contemporaneo immaginato nelle utopie domestiche degli anni '50 e '60*, Sagep Editori, Genova 2021

58 *Ivi*, p. 129

59 A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia books, Milano 2009, p. 152

60 *Coop Himmelb(l)au, Complete Works 1968-2010*, Taschen, Colonia 2010, p. 37

61 *Ibidem*

62 *Ivi*, p. 51

63 *Coop Himmelb(l)au, First 10 Years*, <https://coop-himmelblau.at/first-ten-years/>

64 N. Violano (17.12.2014), *Haus-Rucker-co: architettura e utopia*, https://www.domusweb.it/it/architettura/2014/12/17/haus_rucker_co_architettura_e_utopia

65 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 229

66 *Ivi*, p. 235

67 A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia books, Milano 2009, p. 112

possibilità»⁶⁸.

Hans Hollein, invece, nel suo manifesto *Alles ist architektur* del 1967 – dopo aver denunciato la modestia dei tradizionali limiti imposti all'architettura e averne invocato l'espansione fino a includere sotto il suo dominio tutti i mezzi, anche quelli immateriali, che contribuiscono in qualche modo a definire l'ambiente in cui l'uomo vive – afferma: «Primi esempi di estensioni dell'architettura attraverso i mezzi di comunicazione sono le cabine telefoniche – un edificio di dimensioni minime, che tuttavia include chiaramente un ambiente globale. Ambienti di questo tipo, in rapporto più stretto con il corpo e in forma più concentrata, sono rappresentati, ad esempio, dai caschi dei piloti di aerei a reazione, che con i loro collegamenti telematici espongono i sensi e gli organi sensoriali, mettendoli in stretta relazione con ambiti più vasti. Verso una sintesi e verso formulazioni estreme della posizione dell'“architettura” odierna porta infine lo sviluppo della navicella spaziale, e in particolare della tuta da astronauta. Qui viene creato un “alloggio”, ben più perfetto di qualsiasi “edificio”, che offre un totale controllo del calore corporeo, dell'alimentazione, del riciclo delle feci e un benessere generale a dispetto delle condizioni più estreme, tutto ciò unito a un massimo grado di mobilità»⁶⁹.

Di estremo interesse sono anche le parole di Jurij Gagarin in merito alle caratteristiche dell'astronave con cui, per primo, fece un viaggio nello spazio, e che potrebbero tranquillamente essere utilizzate per descrivere alcune delle architetture domestiche mobili che abbiamo affrontato fin qui (ma anche per descrivere le case *del futuro* che abbiamo prima citato e che erano pensate a tutti gli effetti come delle navicelle, caratterizzate da uno spazio fluido e dall'incorporazione degli arredi e delle attrezzature elettroniche all'interno di pareti multi-funzionali): «L'abitacolo dell'astronauta non somiglia affatto a una camera di un appartamento. Si tratta di una sfera di due metri e trenta di diametro, con un volume abitabile di sei metri cubi. Il mobilio si limita a un sedile-cuccetta sul quale il cosmonauta lavora, si riposa e prende i pasti. Oltre al sedile del pilota la capsula contiene un sistema di rigenerazione dell'aria, una parte di impianto radio, i viveri e poche altre cose. Tre oblò permettono al cosmonauta di osservare lo spazio e la Terra»⁷⁰. Dai *freespace* di Woods fino all'ufficio portatile di Hollein, la casa è diventata un micro habitat che involuppa il corpo, dotato di un'apparecchiatura essenziale ma utile allo svolgimento delle sue funzioni primarie, che isola l'abitante non più di quanto lo espone connettendolo sulle reti globali e proiettandolo nello spazio infinito.

Capsula autarchica, navicella spaziale, tuta da astronauta, casco da pilota, assenza di gravità: sono questi i termini che vogliamo interpolare per dimostrare – o rafforzare – la tesi di un'insolita alleanza di *Tana* e *Teca* all'insegna di una inedita prospettiva intergalattica. Il principio della *Tana* si lega, come abbiamo visto, all'idea di uno spazio involuppante, sagomato per accogliere il corpo o che addirittura lo riveste come un abito, e che supporta le sue funzioni biologiche oltre che psichiche. Collassato lo spazio-tempo, questo archetipo del grembo-guscio-caverna, fondamento di ogni abitare, sembra rinascere con la capsula-navicella in una versione ipertecnologica e futuribile, e abbandonato lo spazio oscuro del sottosuolo, alleggerito del suo peso tellurico e ridotto ormai a semplice membrana di plastica o scocca metallica, sembra pronto non solo a liberarsi nell'aria ma anche a proiettarsi nella dimensione anti-gravitazionale dello spazio, assecondando la spinta cosmica della *Teca*, da cui ormai non si può più scindere.

Basta mettere a confronto il *Ballon für Zwei* di *Haus-Rucker-Co* con la *Bulle Pirate* (1972) che Marcel Lachat realizza (seguendo le istruzioni di Pascal Häusermann) a Ginevra come superfetazione di un edificio residenziale, per comprendere come siano vicini gli estremi malgrado la loro siderale lontananza. Forme biomorfiche scavate e sfere gonfiabili si ricongiungono all'insegna di un sogno rinnovato: ritrovare il proprio guscio, abitare nuovamente il grembo materno, divenuto intanto tecnologico e mobile, ma stavolta per abbandonare la terra e *deambulare* nello spazio.

È questo, ci chiediamo, lo stadio finale delle *disgiunzioni* e delle *deambulazioni* che abbiamo esposto fin qui, cioè di quei movimenti che avevano instaurato un rapporto conflittuale con il suolo fino a negare il fondamento terrestre, e che avevano perciò generato un distacco fra architettura e piano di posa? Quindi la casa, dopo es-

sersi staccata dal suolo, e dopo essere divenuta instabile e mobile, vuole completare il suo processo di *deterritorializzazione* prendendo quota fino ad allontanarsi nell'universo?

Fuga *del* mondo e non fuga *dal* mondo, avevamo detto. E avevamo detto che *dispersione labirintica* e *dissoluzione aerea* servivano l'un l'altra affinché la casa non fosse del tutto abbandonata alle forze del *caos-cosmo*, in cui si annullerebbe.

Per questi e altri motivi scegliamo di restare ancora sulla *Terra*, anzi di scavare dei buchi nelle sue profondità.

Dal terreno alla terra scavalcando il territorio.

Deterritorializzazioni

Le Corbusier

Eravamo partiti dalle case su pilotis di Le Corbusier, cercando di dimostrare che la *disgiunzione* che esse realizzavano rispetto al suolo non era capace di *deterritorializzare* il fondamento terrestre, il quale – tramite il mantenimento della sua continuità e la riproposizione della sua orizzontalità – ne risultava addirittura celebrato.

Avevamo poi riconosciuto nelle *houses* di Eisenman, sprovviste di pilotis e regolarmente poggiate al suolo, un tentativo più convincente di negare il suddetto fondamento. In particolare nella *House VI* veniva sviluppata una relazione casa-suolo più complessa, che si spingeva a negare la legge gravitazionale tramite la potenziale reversibilità della casa e a mettere in crisi le coppie dialettiche alto-basso e orizzontale-verticale, lasciando anche presagire una più intima relazione con le profondità della terra – tema che sarebbe stato poi sviluppato nella successiva produzione dell'architetto americano.

Se il principio di una casa che si *disgiunge* dal suolo è inevitabilmente connesso al principio della *Teca*, in virtù della sua relazione con i flussi della luce e dell'aria, la *Casa Sperimentale* di Luigi Perugini – oltre a mettere anch'essa in discussione l'orizzontalità del suolo tramite la rovesciabilità potenziale della casa – ci è sembrata proporre a mezz'aria alcune caratteristiche legate al principio della *Tana*, in un'inedita convivenza fra i due motivi.

Inedita convivenza *Tana-Teca* che avevamo poi riconosciuto anche in alcuni visionari progetti a scala urbana di architetti d'avanguardia come *Archigram*, Constant e Friedman – versioni coraggiose di una modernità che non era riuscita a portare alle estreme conseguenza i suoi presupposti di rinnovamento. In questi progetti la città si *disgiunge* dal suolo, diventando un'enorme *Teca* potenzialmente infinita, caratterizzata però anche da una *dispersione labirintica* tipica della *Tana*, oltreché dalla costante *deambulazione* delle sue particelle abitative minime che realizzano sempre nuovi scenari mutevoli e cangianti.

Ci eravamo poi dedicati ad approfondire il campo delle *disgiunzioni*, in particolare di quelle architetture pneumatiche, leggere e pensate per singoli individui, che in nome della dematerializzazione e della mobilità, tipiche della *Teca*, assumevano anche le sembianze di *Tane* portatili, con le quali si sarebbe potuto ritornare nel grembo materno e allo stesso tempo volare nel cielo. Insomma, avevamo riconosciuto dalla macro-scala della città potenzialmente infinita, a quella intermedia della casa sospesa ed estensibile tramite successive aggregazioni, fino alla micro-scala delle particelle abitative, un simile riproporsi del motivo della *Tana* congiunto a quello della *Teca*, in una combinazione di *dissoluzione* e *dispersione*.

In questo senso – spingendo all'estremo quei contenuti che la modernità ufficiale è parsa prima voler esprimere e poi voler reprimere – la città sarebbe diventata un'enorme *Teca disgiunta* dal terreno e *dissolta* nell'atmosfera, percorribile però come una *Tana labirintica* e senza centro. Allo stesso tempo, i suoi atomi abitati sarebbero diventati leggeri gusci, grembi tecnologici per singoli individui, quindi delle *Tane-Teche* che, vincendo la gravità, avrebbero superato la semplice *disgiunzione* dal suolo per lanciarsi in una *deambulazione* attraverso le profondità della galassia, portando a compimento la nebulizzazione della città a cui pure appartenevano.

Al centro fra questi estremi, tacciabili forse di velleitarismo utopico, che a scale opposte hanno riproposto la compresenza di *Tana* e *Teca*, di *dispersione labirintica* e *dissoluzione aerea*, ci siamo occupati delle creazioni di Lebbeus Woods, che captano le forze

^[1] Coop Himmelb(l)au, Complete Works 1968-2010, Taschen, Colonia 2010, p. 31

^[2] H. Hollein (1967), Alles ist architektur, https://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Alles-ist-Architektur

^[3] J. Gagarin e V. Lebedev, Quello che ho visto nello spazio, Red Star Press, Roma 2016, pp. 14-16

cosmiche ma senza abbandonare la *Terra*, che restano su questo pianeta con la punta di un piede ma con la testa nell'aria, che criticano la storia e propongono un radicale rinnovamento della vita ma senza fuggire dal mondo, che negano ogni territorio ma si confrontano con le sue brutali macerie, che combattono le forme autoritarie dell'architettura proponendo inediti modi di abitare, che rifiutano ogni relazione pacifica con il contesto ma si impegnano per la sua rinascita. Queste case fragili e precarie, senza pianta a regolare il funzionamento e i cui modi d'impiego scaturiscono solo dall'evento della loro occupazione, proteggono chi le abita dalle forze del caos, ma non fino in fondo, e lo espongono alle forze del cosmo, ma non del tutto.

In questa sezione vogliamo occuparci, invece, di alcuni progetti che – senza abbandonare la *Terra* ma istaurando con lei una relazione più intima, talvolta fino al punto da operare direttamente nelle sue profondità – contengono a nostro avviso delle caratteristiche attraverso cui si è potuto realizzare un processo di *deteritorializzazione* del fondamento territoriale. Una prima modalità riguarderà l'operazione di scavare cunicoli, cioè la *dispersione labirintica*, una seconda modalità si occuperà di un *divenire geologico* della casa, e infine un'ultima modalità avrà come obiettivo la *messa in crisi del piano di posa terrestre*.

Nel corso di quello che avevamo denominato *itinerario intimo (e funebre)*, erano emerse le relazioni che la *Tana* ha con tutta una catena di concetti metafisici (guscio, tomba, sepoltura, grembo, caverna), accumulati dal principio archetipico dell'introflessione dello spazio domestico e dell'inviluppamento del corpo al suo interno. Introflessione e invilupamento sono, quindi, l'essenza metafisica della *Tana*, e in un certo senso – ricordandoci delle parole di Bachelard e Benjamin – anche della casa. Introflessione e invilupamento crediamo che non debbano essere eliminate dalla casa – un'azione di questo tipo, qualora possibile, cancellerebbe probabilmente la casa stessa – ma essere *minacciate* da uno o più movimenti di altra natura.

Lo avevamo visto in *Casa Malaparte*, dove non solo c'è una disgiunzione fra il livello inferiore – quello che si addentra come una *Tana* nelle profondità della roccia – e quello superiore – dove la terrazza è il supporto di una *Teca* smaterializzata – ma anche delle *zone di indiscernibilità* fra gli estremi della *Tana* e della *Teca*. Tali *zone di indiscernibilità* comportavano il risuonare – nei vari episodi della casa – di un doppio movimento: antro e cosmo, inviluppo e dissipazione, sprofondamento e proiezione.

Qualcosa di simile, infondo, avveniva sia nei *freespace* di Lebeus Woods – *Tane* transitorie così precariamente poggiate al suolo se non addirittura sospese in aria – che nelle piccole architetture pneumatiche – in cui la *Tana* inviluppava sì il corpo ma diventando contemporaneamente una sottile membrana plastica e trasparente, grembo materno ormai dematerializzato.

Poi avevamo ipotizzato per la *Tana* un suo estremizzarsi, il quale riguardava il movimento della *dispersione labirintica*. Quindi la *Tana*, da un lato si rimpicciolisce fino a diventare un astuccio – o una bara, o una tuta da astronauta – sagomati per accogliere il corpo, e dall'altro è investita dal movimento dello scavare cunicoli, tramite il quale si dirama generando un sistema acentrico e non gerarchico. Ricordiamoci, a tal proposito, della *Tana* di Kafka, in cui vi si entra «da un punto qualsiasi, [perché] non ce n'è uno che valga più dell'altro, nessun ingresso è privilegiato. [...] Ci si limiterà a cercare a quali punti è connesso quello dal quale si entra, attraverso quali diramazioni e gallerie si deve passare per mettere in connessione due punti, qual è la carta del rizoma e quali le modificazioni immediate che comporterebbe l'ingresso da un punto diverso»⁷¹.

Avevamo visto in precedenza come per Bataille l'architettura non fosse altro che una disciplina autoritaria e normativa, e come l'ordine matematico che essa imprime alle pietre trovi – per il filosofo francese – riscontro nello stesso corpo umano, il quale non sarebbe altro che uno stadio intermedio, all'interno di un processo evolutivo quasi darwiniano, fra la scimmia e i grandi edifici. Del resto tutta l'architettura *classica*, in nome dell'antropocentrismo, aveva

dedotto le sue proporzioni e i suoi rapporti proprio dalle misure del corpo umano, celebrando il matrimonio fra forma architeturale e figura umana, e trasformando questa unione in una specie di legge naturale.

In un'altra voce del *Dizionario critico*, quella intitolata *Metamorfosi*, Bataille traccia la distanza fra l'uomo e gli animali, attribuendo a questi esseri «*illegali* e profondamente liberi [...] l'innocente crudeltà, l'opaca mostruosità degli occhi, appena diversi dalle piccole bolle che si formano sulla superficie del fango, l'orrore legato alla vita come un albero alla luce»⁷². All'uomo non resterebbero che «gli uffici, le carte d'identità, un'esistenza di domestici astiosi»⁷³. Ma per Bataille, dentro ogni uomo, ci sarebbe «un animale rinchiuso in una prigione, come un forzato» e quindi l'uomo non sarebbe altro che «una prigione di apparenza burocratica»⁷⁴. Dovremmo perciò interrogarci sul come liberare la bestia rinchiusa dentro la prigione, a sua volta rinchiusa in un'altra prigione, cioè su come sprigionare quel «bisogno violento» che «spinge un uomo a disfarsi tutto a un tratto dei gesti e delle attitudini che la natura umana esige»⁷⁵.

Teyssot, sottolineando come Bataille riconosca proprio nell'appartamento «il luogo per eccellenza in cui può accadere tale subitanea mutazione»⁷⁶, tira in ballo proprio Kafka, a suo dire ugualmente persuaso che sia lo spazio domestico il luogo deputato di una trasformazione bestiale (il riferimento implicito è, ovviamente, la *metamorfosi* di Gregor Samsa che, una mattina, «si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo»⁷⁷). E così, tramite Kafka, torniamo nuovamente a Deleuze e Guattari, i quali – attribuendo al *divenire animale* un'alta valenza politica – sostengono che «per sfuggire all'ignobile non resta che fare come gli animali (ringhiare, scavare, sogghignare, contorcersi): il pensiero stesso è talvolta più vicino all'animale che muore che non all'uomo vivo»⁷⁸.

Quindi, per liberarsi dalle prigioni che lo rinchiodono, l'uomo – in attesa di far emergere la sua *mostruosità bestiale* – potrebbe cominciare scavando.

È interessante notare che Bataille, affermando con tono oltraggioso che l'uomo non era che lo stadio intermedio fra le scimmie e i grandi edifici, accomunati entrambi dallo *scheletro architeturale*, aveva però fatto emergere anche un altro contenuto. L'architettura, infatti, poteva essere vista come il risultato organico di un processo biologico, e quindi - affrancata ormai dal suo legame con l'uomo – essere il frutto di una singolare partenogenesi, come una strana creatura che auto-genera sé stessa.

È questo uno dei principi che influenzerà le poetiche dell'*informel/informale* (altro termine tratto dal *Dizionario critico* di Bataille), il cui scopo è la manifestazione «di un “universo infinito che ha perduto ogni centro come anche ogni figura attribuibile”, ponendosi come risolto di quel “sublime” contemporaneo che, quale forza eversiva delle norme codificate, mette in scena nuove direzioni del pensiero – dell'irrazionale e del mistero – coagulando possibili o impossibili “altrove” spazio temporali. Si tratta di una forza che tende a invalidare la formazione stessa della forma [...], ma anche dell'“irruzione del carnale” come “una scossa che buca irrimediabilmente lo schermo del suo formalismo e lo popola di organi” [...] o ancora della dissoluzione della forma verso uno stato originario di disordine e indifferenziazione della materia. In tutti i casi si tratta di reintrodurre una dinamica temporale nel percorso-prodotto artistico e progettuale, che nella sua continuità di inviluppo riesca a fondere, piuttosto che a dividere, l'essenza stessa delle cose: ne emerge un'extra dimensione che cattura la metamorfosi della forma [...] nel suo continuo svolgersi e riavvolgersi, piegarsi e dispiegarsi. [...] è questa forma-materia-forza-energia [...] a costituire il focus di molte ricerche progettuali contemporanee che, alla rappresentazione analogica del “tipo” come disseminazione di frammenti diversi, hanno sostituito una “generazione” topologica di relazioni che si instaurano nel tempo e nello spazio: la forma, perciò, non è qualcosa di statico, bensì il momento di specificazione e individualizzazione, la solidificazione improvvisa del processo»⁷⁹.

Non riteniamo utile, in questa sede, emettere un parere sulle

72 G. Bataille, *Documents*, Edizioni Dedalo, Bari 2009, p. 174

73 *Ivi*, p. 177

74 *Ibidem*

75 *Ibidem*

76 G. Teyssot, *Figure d'interni*, in «Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi», Electa, Milano 1986, p. 20

77 F. Kafka, *La Metamorfosi*, in «Racconti», E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1988, p. 157

78 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 102

71 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 7

79 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, pp. 188-190. Le parti citate nel testo sono tratte da: Y.-A. Bois e R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003

conseguenze che questo approccio (il cui altro riferimento assoluto è il Deleuze de *La Piega*) ha avuto in architettura, e su cui ci siamo parzialmente espressi in precedenza in merito ai *transarchitetti*. Volevamo far emergere, piuttosto, alcuni tratti che ben si attanagliano al principio della *Tana*: perdita del centro, dissoluzione della forma, irruzione del carnale, stato originario di disordine, indifferenziazione della materia, metamorfosi continua, configurazione topologica.

Tomando a Bataille, il suo rifiuto totale dell'architettura (e di un monumentalismo che lui attribuiva sia alle correnti storiciste che al nascente *Movimento Moderno*) fu accolto in prima battuta dai surrealisti: «Tristan Tzara e Salvador Dalì, tra gli altri, esprime-ro questa posizione [...] delineando le possibilità di un'architettura teorizzata in termini psicoanalitici, un'architettura dell'isteria, della digestione o della caverna perturbante, intrauterina. In tutti questi casi, alla tradizione della geometria si contrapponeva una sensibilità psicoformale che ancora una volta assimilava l'architettura al regno naturale. Il mostruoso, il semi-naturale, semi-culturale veniva contrapposto all'astratto e al razionale»⁸⁰.

«All'estensione orizzontale e al dissolvimento del confine tra pubblico e privato implicite nel modello Domino, Tzara oppose l'immagine materna e protettiva delle costruzioni “uterine” che, a partire dalla caverna sino alla grotta e alla tenda, racchiudevano tutte le forme basilari dell'abitazione umana. [...] Case coniche o semisferiche, nelle quali si entrava attraverso “cavità delle forme vaginali”, erano buie, tattili e morbide»⁸¹.

Rispetto a questa contrapposizione nei confronti dei razionalisti avanzata dai surrealisti, Vidler sottolinea che le proposte di quest'ultimi – dalle suddette *case intrauterine* di Tzara e Matta fino all'*architettura commestibile* di Dalì – se da un lato proponevano di ritornare a delle forme archetipiche e consolanti in opposizione alla spinta tecnologica disumana della modernità⁸², dall'altro non riuscivano a «ricordare le consolanti immagini di focolare domestico [...] perché, come ha osservato Freud, gli interni dell'esistenza intrauterina, apparentemente caldi e capaci di racchiudere tutto un mondo, sono al tempo stesso i veri centri del perturbante. Contemporaneamente rifugio di desideri inevitabilmente irrealizzati e potenziale cripta per la sepoltura di esseri ancora vivi, la casa-grembo materno offriva ben poca consolazione alla vita di ogni giorno»⁸³.

In ogni caso, a partire da suggestioni vicine a quelle dei surrealisti, fu Frederick Kiesler l'architetto che con la sua *Endless House* – progettata dal 1924 e il 1965 – sviluppò un progetto destinato a diventare seminale all'interno delle ricerche tese a fondere il dato naturale con quello inorganico, e a sciogliere la forma nell'informe. Ma ciò che ci interessa maggiormente è sottolineare come un progetto di questo tipo, così profondamente legato alle forze della *Terra*, e caratterizzato da una forte componente materica, abbia l'ambizione di connettersi ugualmente alle forze del *Cosmo*, e quindi al principio della *Teca*.

È significativo che «la casa-archetipo *Endless House*, intuita a Vienna nel 1923 in forma di sferoide immateriale e trasparente»⁸⁴, nasca quindi da alcune configurazioni dotate di un involucro completamente dematerializzato che Kiesler stava studiando in relazione a dei progetti di architettura teatrale. Trasferitosi a New York e concentrate le sue ricerche soprattutto sullo spazio abitativo, Kiesler modificò abbondantemente il progetto nel corso degli anni successivi, finché nel 1950 la *Endless House* assunse una peculiare fisionomia biomorfica, ancora però trattenuta in una singola forma ovoidale. Tale configurazione era «concretamente materica e pesante, concretamente appoggiata su un terreno roccioso ed evocante [...] l'attrazione della forza di gravità e la polarità della terra. Kiesler, d'altra parte, sente il bisogno di controbilanciare l'evocazione della grotta primitiva con un sistema di illuminazione che trasformi la casa in un gigantesco occhio in grado di captare, scomporre e diffondere all'interno la luce solare mediante un prisma di cristallo mobile. In questo caso l'uso di apparecchiature biomorfiche sementi costituisce quella mediazione con l'ambiente e con lo spazio stellare galattico che è la forma materica da sola non è in grado di assicurare»⁸⁵. La casa, quindi, è ancora una *Tana* compatta ricon-

ducibile alla forma di un uovo, ma già Kiesler sente la necessità di introdurvi forze cosmiche, mosso anche dal desiderio di non limitare l'opera alla sola riproposizione di una forma archetipa. Possiamo già notare così come la ricerca di Kiesler – in accordo con quanto stiamo cercando di sostenere in questo studio – quanto più orienta i suoi sforzi nella conformazione di uno spazio sotterraneo e profondo, tanto più sente il bisogno di far filtrare al suo interno le forze dell'universo, confermando – crediamo – quell'intima reciprocità di *Terra* e *Cosmo* (al di là del territorio).

Maria Bottero, infatti, riassume la filosofia progettuale di Kiesler in tre punti: «Il primo è quello di una filosofia dell'ambiente *ante litteram*, che Kiesler chiama *correalism*. Il secondo è quello di una teoria dell'architettura e dell'arte focalizzata sul processo anziché sull'oggetto, che Kiesler chiama *endless*. Il terzo infine [...] rimanda alla forma aperta, che Kiesler chiama *galaxy*»⁸⁶. Questi punti convergono nella visione *correale* con cui l'architetto interpretava il mondo, infatti egli «credeva nell'integrità dell'essere umano e nella sua dipendenza e continuità con l'infinito del tutto – regno del vivente e del non-vivente, unità cosmica della terra e degli altri corpi celesti dell'universo»⁸⁷. La filosofia di Kiesler – e le sue teorie del *Correalismo* (di cui scrisse il manifesto nel 1949) – improntata alla «riacquisizione del senso della globalità», «da un lato non ignora la teoria del surrealismo e dall'altro converge con la filosofia sinergetica di Buckminster Fuller, nel tentativo di abbracciare la nuova realtà geopolitica, filosofica e ambientale che va emergendo (i voli spaziali extraterrestri dei primi anni Sessanta non ne sono che il segnale più evidente e spettacolare)»⁸⁸. Vogliamo sottolineare, ancora, quanto la scoperta delle profondità dello spazio abbia influenzato in modo importante ricerche architettoniche così diverse, dalle micro-architetture gonfiabili del radicalismo viennese, ai prototipi di *case del futuro* sviluppate come navicelle spaziali in accordo con l'industria, fino alle caverne biomorfiche di Kiesler che – malgrado volessero fornire una risposta del tutto originale al problema dell'abitare umano, ben lontana dalle soluzioni del funzionalismo – erano quanto di più lontano ci potesse essere dall'idea di una produzione di massa.

Affidiamoci ancora alle parole della Bottero per descrivere le caratteristiche che la *Endless House* assunse nel 1960: «Gli aspetti innovativi di quest'ultima versione di *Endless House* sono l'articolazione della pianta che diventa quadrilobata, e l'apertura del guscio in occhi che non sono semplici bucature, ma si presentano come l'area vuota residuale nella fasciatura di un volume con un nastro continuo. La perfezione astratta dello sferoide della prima *Endless House* si è incrinata, lasciando nascere dal bozzolo la farfalla quadrilobata della nuova *Endless House*, una forma che ripropone la continuità e l'infinito nel coinvolgimento dell'interno con l'esterno. In questa versione finale del 1960 il collegamento fa spazio abitativo e cosmo è assicurato dalla geometria topologica dell'involucro, che si presenta come una specie di nastro di Moebius con funzione avvolgente e ribaltante. Lo spazio interno della casa, che non è più lo spazio cubico tradizionale, diventa allora stimolante di esperienze sensoriali nuove, rigenerative delle forze vitali degli abitanti. Perché questa è per Kiesler la funzione basilare della casa: rigenerare quotidianamente le forze vitali dell'uomo attraverso il raccoglimento e il riparo, come nella grotta primitiva, ma anche, contemporaneamente, proiettare questo spazio raccolto nell'infinito planetario che lo circonda»⁸⁹. Non crediamo ci sia troppo d'aggiungere.

Nelle parole dello stesso Kiesler riconosciamo la volontà di «rompere interamente con la prigione cubica» di cui parla Bataille e di «liberare lo spazio in galassie di spazi dischiusi per la vita», soprattutto tramite l'eliminazione della «netta divisione fra pavimento, pareti e soffitto della scatola muraria. [...] La pianta del pavimento e le sezioni non erano quadrate, né rettangolari, né circolari bensì l'espressione di un flusso di forze vitali»⁹⁰.

La casa, *disgiunta* dal terreno, ripropone al di sopra del suolo

⁸⁶ *Ivi*, p. 11

⁸⁷ *Ivi*, p. 6

⁸⁸ *Ivi*, p. 7

⁸⁹ *Ivi*, pp. 29-30

⁹⁰ F. Kiesler, *Notes of architecture as sculpture*, «Art in America», maggio-giugno (1966), pp. 67-68

⁸⁰ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 152

⁸¹ *Ivi*, 168

⁸² T. Tzara, *D'un certain automatisme du Goût*, «Minotaure», 3-4 (1933), p. 84: «Quando ci si renderà conto che il benessere sta nel chiaroscuro dei recessi tattili e morbidi della sola igiene possibile, quella dei desideri prenatali, allora si potranno ricostruire le case circolari, sferiche e irregolari di cui l'umanità ha conservato il ricordo sin dal tempo delle caverne fino alla culla e nella tomba, nella propria visione di vita intrauterina che nulla conosce di quella estetica della castrazione chiamata moderno». Citazione tratta da: A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 168

⁸³ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 169

⁸⁴ M. Bottero, *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999, p. 7

⁸⁵ *Ivi*, pp. 27-28

– in modo più significativo di quanto avevamo visto con la *Casa sperimentale* – le condizioni della *Tana*, quindi di uno spazio ipo-geo e scavato, continuo e labirintico, anche rovesciabile, la cui vita all'interno, non essendo rigidamente predeterminata dalla pianta, è ancora il risultato di un'occupazione. Sulla superficie della casa, sulla sua pelle corrugata, si aprono le bucatore, come lacerazioni praticate sullo sviluppo continuo di una specie di tela raggrinzita. Questi tagli dischiudono la vista sull'intorno, popolando la casa di un mucchio di occhi disseminati, i quali, in nessun modo simili a finestre, non incominciano il paesaggio, non ingabbiano la natura nella sua rappresentazione, ma generano improvvisi squarci, rinnovando lo stupore della loro presenza, quasi questi occhi si aprissero e si chiudessero a loro piacimento come in un'opera di Dalí. Non c'è nulla di accomodante nel modo in cui l'architetto ha plasmato questo antro tattile e ripiegato, che riusciamo difficilmente a immaginare del tutto privo di sentimenti anche inquietanti, nessuna mediazione con il paesaggio, nessun accordo con il contesto, nessuno scenario pittoresco, e possiamo immaginare di vedere le sue scocche da crostaceo poggiate su una scogliera della costa Bretonese così come in un deserto o su qualche pianeta lontano. In questo luogo non si può che essere ospiti, ma a casa propria.

La *deterritorializzazione* avviene nella *dispersione labirintica* generata dall'estremizzarsi di uno sviluppo avvolgente e contorto, che nell'omogeneità di piani e superfici, non può che provocare anche la perdita dei riferimenti, alto-basso, destra-sinistra, orizzontale-verticale, quasi si potesse cominciare a percorrere a testa in giù questa scocca increspata, nella quale l'uomo sembra un ospite, non riconoscendo intorno a sé nessuna dimensione nota, essendo anche i concetti di grande e piccolo completamente perduti. Si è avuto accesso a un altro mondo, in questo, che l'uomo non governa ma per il quale deve fabbricare da capo, ogni volta, i suoi strumenti.

Anthony Vidler, citando a sua volta *I Miserabili* di Victor Hugo – in cui si racconta di un elefante monumentale, *massiccio, sgraziato, mal modellato*, costruito in legno e stucco nella *Place de la Bastille* a Parigi durante l'epoca napoleonica – ha sviluppato alcune splendide riflessioni che riteniamo attinenti a quanto stiamo argomentando: «Lo spazio interno, residuale, interamente formato dai dettami della pelle esterna e strutturato secondo le necessità di quel supporto epidermico, [...] era uno spazio che, come una caverna o una tana, solo occasionalmente ospitava esseri umani: “L'inattesa utilità del superfluo!”. Questa caratteristica “superflua” dello spazio, un diretto risultato dell'astratto processo generativo, non dovrebbe essere confusa con una prova per un'accusa lungo le tradizionali linee umanistico-funzionaliste. Si tratta piuttosto dell'implacabile spazio del soggetto contemporaneo, post-politico, post-psicanalitico [...] formato dalla non-riflessività degli schermi, immerso nella profondità indeterminata della loro opacità e semi-trasparenza spaziale, questo soggetto si sente senza dubbio a casa all'interno dell'elefante, del dinosauro, del formichiere o della schiuma vischiosa: come se il soggetto fosse tutt'uno con le superfici dei suoi involucri, del suo corpo non più imitato, sezionato o decostruito dall'ambiente circostante, ma avvolto e contemporaneamente disseminato; con le sue superfici, interna ed esterna, la cui mappa è disegnata con gli stessi processi che generano le sue pelli multiple esterne, ammesso che si possa ancora distinguere un “interno” da un “esterno”»⁹¹.

Queste parole, applicate alla *Endless House*, ce la restituiscono non solo come un'opera in cui «lo spazio diventa un campo di forze nel quale il corpo dell'uomo respira al ritmo dell'universo integrandosi alla sua *fluidità*»⁹², ma anche come un luogo in cui il soggetto umanistico appare rimosso, come se la lotta portata avanti da Kiesler contro il tanto inviso funzionalismo non si potesse vincere che con la perdita dell'uomo *classico* come riferimento principale dello spazio. In questo senso, ogni architettura basata su gli attributi e sulle proporzioni antropomorfe era sempre stata, in un certo senso, *funzionalista*. Questa casa infinita, quindi, riuscirebbe sia a

riportare il soggetto umanistico nel guscio primordiale, realizzando il suo sogno di ritorno nel grembo materno, e sia a sottrarlo da ogni luogo, lasciandolo libero a un soggetto diverso, quello contemporaneo, *avvolto e contemporaneamente disseminato*.

La *Endless House* non ha smesso nel tempo di influenzare nuove generazioni di progettisti. Il progetto fu esposto per la prima volta nella mostra *Visionary Architecture* tenutasi al MoMA di New York nel 1960, mentre nel 2016, ancora al MoMA, le fu dedicata una mostra dal titolo *Endless House: Intersections of Art and Architecture*, in cui veniva messa in relazione con dei progetti che, ispirandosi all'opera di Kiesler più o meno esplicitamente, ne avevano ereditato alcune caratteristiche. In effetti la *Simulated Dwelling for a Family of Five* di David Jacob (1970), la *Wing House* di Asymptote Architecture (2011) e la *Möbius House* di UN Studio (1993-1999), sono tutte opere che, all'insegna della fluida continuità dello spazio, devono qualcosa alla ricerca di Kiesler.

Antonello Marotta, in un suo lavoro dedicato a UN Studio, e in particolare nel capitolo dedicato alla *Möbius House*, riporta lo stralcio di un'intervista effettuata a Ben van Berkel – uno dei fondatori dello studio – in cui quest'ultimo si esprime proprio in merito alla *Endless House* di Kiesler: «È un progetto bellissimo, ma ciò che mi piace è l'opposto di Kiesler. Kiesler [...] portava i sogni a livello conscio; la mia è un'idea di infinità ciclica. [...] Kiesler era più interessato a quelli che egli definiva l'effetto corrosivo dell'infinitesza. A me interessa invece di più l'idea che si possa portare vita dentro l'inconscio. [...] Il mio interesse è produrre infiniti effetti relazionali»⁹³. In un altro frammento della stessa intervista van Berkel afferma: «Il lavoro di Bosh mi interessa perché nella sua opera non c'è terreno, non c'è suolo, così che le persone o gli oggetti volano nella pittura dei suoi quadri. Le figure sono quasi fluttuanti. [...] Non c'è suolo nell'immaginazione»⁹⁴. Quindi ci sarebbe una differenza, a detta di van Berkel, fra il lavoro di Kiesler e quello dello studio da lui guidato, e questa differenza, ci pare di capire, risiede nel fatto di non perseguire solo l'idea di uno spazio infinito, continuo, fluido, ma di ricercare una dimensione inconscia, immaginifica, a partire dalla negazione del fondamento terrestre, comune a molti artisti dei Paesi Bassi: «Lo spazio nei pittori fiamminghi è privo di connotazioni, di qualificazioni, non c'è terreno. La linea di confine tra due mondi, tra il dentro e il fuori, diventa sottile, siano al paradosso nelle opere di Escher. Nei suoi quadri lo spazio si moltiplica, si rigenera, si apre a nuove prospettive, tanto da creare infiniti effetti spaziali»⁹⁵.

Un Studio avrebbe accolto in modo più estremo le interpretazioni dello spazio e del tempo che, a partire da Einstein, la scienza ha formulato: «Queste due categorie non sono più viste dalla scienza come enti assoluti, stabili e quantificabili. Il tempo subisce accelerazioni e rallentamenti e lo spazio, secondo la teoria dei buchi neri, punti di interconnessione per altri possibili universi, si altera e si curva, contraendosi e distendendosi sotto l'azione eccezionale del campo gravitazionale. Lo spazio è considerato elastico»⁹⁶. Marotta definisce quella di Un Studio, in contrapposizione con la prospettiva rinascimentale, finalizzata alla chiarezza e alla misurabilità del mondo, una *prospettiva rovesciata*, e la percezione dello spazio da loro ricercata, rintracciabile nei disegni delle *Carceri* di Piranesi, viene definita *caleidoscopica*: «Come le immagini prodotte da un caleidoscopio, lo spazio perde la sua unitarietà, si sdoppia all'infinito. [...] L'effetto voluto è che lo spazio, che ha perso la sua connotazione certa, diventa diagonale e ciclico: s'inverte così il senso della prospettiva, che si sposta dal mondo esterno a quello interno dell'immaginazione e del sogno»⁹⁷. Bosh, Escher, Piranesi: se quello di Kiesler era uno spazio infinito ma *possibile*, quello ricercato da Un Studio è uno spazio *impossibile*, ciclico, che si altera e si curva, che si moltiplica, che si sdoppia all'infinito. In effetti osservare le incisioni delle *Carceri* e soprattutto la litografia *Relativity* di Escher rende bene l'idea: non solo, come in Bosh, non c'è suolo, e le figure sono come fluttuanti, ma la legge di gravità è moltiplicata, lo spazio

91 A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia books, Milano 2009, pp. 184-185

92 F. Rinaldi, *Il surreale e l'architettura del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 157

93 A. Marotta, *Ben Van Berkel. La prospettiva rovesciata di UN Studio*, Testo & Immagine, Torino 2003, p. 54

94 *Ivi*, p. 46-47

95 *Ivi*, p. 47

96 *Ivi*, p. 46

97 *Ivi*, p. 47

non è solo continuo in senso orizzontale ma diviene labirintico secondo le varie giaciture spaziali, in un effetto spaziale complessivo vertiginoso che prevede molteplici orientamenti simultanei.

Quindi non è solo la casa a essere potenzialmente rovesciabile, mettendo in crisi i binomi alto-basso e orizzontale-verticale, e non è solo l'uomo che al suo interno potrebbe ipoteticamente percorrerla anche a rovescio in virtù della forma scavata e dell'uniformità delle superfici, qui – nello spazio impossibile e immaginifico perseguito da Ben van Berkel e Caroline Bos – lo spazio dovrebbe contenere già e simultaneamente tutte le sue rovesciabilità e tutte le sue percorrenze, come in un sogno. Basata sul diagramma del nastro di Möbius, la casa situata nella regione di Het Gooi è «strutturata su un doppio percorso intrecciato. [...] Le scale, come fuochi di una composizione ellittica, permettono di invertire il percorso di ascesa e di discesa e segnano il perno di rotazione del piano», l'architetto «ricerca un movimento strutturale, dove la tensione è palpabile, una sorta di icona antitipologica che genera un effetto plastico che si conclude e si raccoglie su sé stesso»⁹⁸.

La litografia di Escher ci indica un'altra suggestione, che lo spazio infinito e ciclico possa alla fine curvarsi su sé stesso, e il labirinto ripiegarsi come in una sfera, percorsa senza tregua lungo le sue infinite giaciture. Ci pare di riconoscere queste caratteristiche nella *Aronoff Guest House* di Eric Owen Moss del 1991 che «in posizione quasi precaria alla cima della collina; stabilizzata da una sorta di taglio conico nel terreno; quasi in bilico e pronta a rotolare giù per il pendio, come una sfera; ri-ancorata al cubo... la casa rappresenta una stabile instabilità»⁹⁹. La folle disposizione delle scale all'interno di un volume che – seppur deformato e instabile fino alla perversione – scaturisce da forme geometriche pure (cubo e sfera), restituisce ancora di più l'idea di un universo concluso in cui si rischierebbe di restare intrappolati – costretti come le figure di Escher a vivere in un eterno ritorno ciclico, lento, processionale – se questo mondo non si frantumasse sull'intorno, mostrando spaccati della sua folle meccanica attraverso asportazioni e squarci. Quest'opera, per Vidler, rappresenta una «versione "barocca" del *Progetto per una casa delle guardie campestri* di Ledoux»¹⁰⁰, dove la sfera perfetta, sovrastorica, equilibrata (malgrado il suo toccare il suolo in un solo punto) è stata sostituita da un volume che non esprime più compiutezza, concisione e austerità, ma è l'espressione di «un lavoro che tenta di dare nuova vita, obbligatoriamente con violenza, a gusci di dimore»¹⁰¹.

Vogliamo concludere questa prima parte dedicata alla *dispersione labirintica*, e quindi allo scavare cunicoli, con un progetto – la *Noel House and Restaurant* (2018) di Junya Ishigami – che malgrado sembri esprimere il concetto in modo troppo letterale, non manca di fornirci spunti interessanti. Ishigami non ripropone in superficie la spazialità scavata tipica del sottosuolo, come negli esempi che abbiamo visto finora, ma decide di agire direttamente nel suolo. Nel fare ciò, però, non allestisce gli spazi domestici nelle zone in cui asporta il terreno, come farebbe effettivamente una talpa con la sua tana, ma i buchi che egli pratica nel suolo gli servono come casseforme per realizzare una colata di cemento attraverso cui realizzare poi, *in negativo*, la casa-ristorante. Quindi il terreno è asportato due volte: la prima per realizzare i vuoti per la colata, la seconda volta per sgombrare dal terreno gli spazi che serviranno poi per la casa. Del terreno originale, quindi, non rimane nulla, e questo ci sembra interessante affinché questa casa-grotta, così letteralmente archetipica, così naturalmente originaria, si riveli in realtà del tutto artificiale.

Altri indizi riguardano: il trattamento del tetto – che rispetto alle innumerevoli architetture che cercano di mimetizzarsi nel suolo, dotandosi ad esempio di tetti verdi, è invece trattato come una semplice superficie bianca; lo spazio lasciato libero fra la sagoma ondulata del tetto e il terreno circostante – una specie di fossato perimetrale. Tetto e terreno sono alla stessa quota ma non ne viene ripristinata la continuità proprio in virtù del suddetto spazio libero, il

quale ha certamente la funzione di portare più luce all'interno ma che, allo stesso tempo, evidenzia l'artificialità dell'intervento, mostrando il profilo geometrico della casa come *separato* dal suolo naturale circostante, all'interno di un dialogo solo a distanza fra le due entità.

Ancora, ci sembra interessante che, rispetto al misticismo perturbante degli interni della *Endless House*, dentro cui viene evocata una condizione simile a quella di uno spazio ipogeo, e dove tramite le incisioni delle bucatore la luce filtra quasi violando la profondità dello spazio, nell'opera di Ishigami la luce al contrario è generosa e insieme agli altri elementi che abbiamo evidenziato contribuisce a sottrarre da questa casa i tratti archetipici e arcaici con cui l'opera evidentemente dialoga. Quindi, ciò che disloca dalla *Tana* la sua metafisica non è tanto il radicalizzarsi del motivo della *dispersione labirintica*, che ci appare tutto sommato pacificato, ma questo gioco sottile di inversioni fra naturale e artificiale. Anche l'utilizzo dei materiali, ci pare, contribuisce a questo gioco, poiché Ishigami, piuttosto che trattare lo strato naturale come un'entità sacra e intoccabile, lo impiega nei termini della bruta materialità, utilizzandolo appunto come espediente tecnico da cui ricavare la cassaforma per la gettata di cemento, dopo la quale esso è prontamente rimosso, senza rimpianti.

Ci sembra questo il primo progetto, fra quelli che abbiamo affrontato, ad aver avuto un simile approccio nei confronti del terreno, ad averlo considerato come eminente protagonista della strategia progettuale, e ad aver sfruttato la sua presenza e le sue proprietà ma senza attribuirgli valori metafisici. Il sottosuolo mitico, in cui ci si addentrava circospetti, intimoriti dalla possibilità di incontrare presenze inquietanti nelle sue profondità labirintiche, è stato qui completamente sbancato per far posto a un suo surrogato artificiale, che di quell'originale glorioso non ha che le sembianze.

[In più occasioni, all'interno di questa ricerca, abbiamo fatto riferimento alla figura del labirinto. Abbiamo visto in che termini la casa possa assumere questa configurazione che rende difficile l'orientamento, e abbiamo visto anche in che modo si sia fatto espressamente riferimento a questo principio nella progettazione di alcune città utopiche. Ci chiediamo, ora, se non sia la *Terra* stessa a poter essere considerata, nella sua interezza, un labirinto, fino al punto da interpretare la sua superficie come un unico ininterrotto e intricato tracciato senza uscita.

Luigi Coccia, in relazione alle *Tre concezioni dello spazio in architettura* di Sigfried Giedion, considera di aggiungere una quarta concezione, eminentemente contemporanea, a cui attribuisce il nome di *architettura del suolo*. Già Le Corbusier a Chandigarh, a suo dire, era pervenuto alla progettazione di un enorme paesaggio artificiale – anche se il piano modellato era ancora funzionale ad accogliere i *grandi protagonisti* degli edifici pubblici. Wright, invece, aveva basato la sua filosofia progettuale sull'intuizione di «far scaturire le sue architetture direttamente dalla topografia del sito», sostenendo che «i nuovi edifici organici non sono semplicemente poggiati, ma crescono dal suolo, si identificano con una specifica situazione topografica»¹⁰². A conferma di questo approccio, Coccia riporta una citazione dello stesso Wright in cui il padre dell'architettura organica afferma: «Sin dall'inizio ho avuto la certezza che l'architettura proviene dalla terra e che il sito [contribuisce] a determinare la forma dell'edificio»¹⁰³.

Lo sviluppo di quest'approccio organico, e la ricerca di una più intima relazione fra architettura e morfologia – che condurrà poi ai tentativi di una loro completa fusione – renderà il progetto del suolo il principale attore di numerose strategie architettoniche della contemporaneità. In esse «il suolo, da piano astratto su cui disporre edifici isolati e ben distanziati, si trasforma in esperienza architettonica. Il rapporto tra edificio e suolo è sempre più diretto: le componenti che strutturano l'edificio si proiettano nello spazio aperto interagendo con il disegno del suolo, così come alcuni elementi che appartengono alla morfologia del sito entrano a far parte della

99 P. Giaconia, *Eric Owen Moss. L'incertezza del fare*, Skira, Milano 2006, p. 62

100 A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia books, Milano 2009, pp. 160-161.

101 *Ivi*, p. 161.

102 L. Coccia, *Spazio senza scatola*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 52

103 F. L. Wright, *La città vivente*, Einaudi, Torino 1991. Citazione tratta da: L. Coccia, *Spazio senza scatola*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 52

composizione architettonica dell'edificio»¹⁰⁴.

È Fabrizio Moretti, però, rifacendosi alla filosofia di Deleuze, a mostrare i turbamenti che si nascondono in questo sincretismo fra architettura e suolo – che avrebbe fuso l'una nell'altro in un tutto armonico – facendo emergere gli aspetti inquietanti che si nascondono dietro al desiderio di una completa ri-modellazione della crosta terrestre.

«Per Deleuze “il Barocco produce di continuo pieghe”, queste hanno una predisposizione ad interagire con il suolo poiché sono implicate in una ri-fondazione immanente del senso della terra»¹⁰⁵. Ciò comporta «un mutevole sovrapporsi di suoli [che] disturba la profondità della terra. Si instaura così un rapporto di inquieta fusione con il suolo, proposto da un soggetto che vive in quella indistinzione io-altro, in quella *caosmosi*, congiuntura di caos e di cosmo»¹⁰⁶. Moretti, in riferimento a un variegato panorama di studi in materia, associa l'esperienza che l'uomo fa di questa condizione a quella che lo schizofrenico fa del mondo, basata sulla rottura della coerenza dell'esperienza naturale: «Nella schizofrenia tale consequenzialità oggettiva dell'esperienza naturale si è dimostrata turbata, interrotta nel suo continuum»¹⁰⁷.

Per quanto riguarda la figura dello schizofrenico, a questa frattura nel rapporto uomo-natura, si associa anche una *volontà di potenza*: «Lo slancio che non conosce ostacoli – prosegue Moretti – chiarisce una componente fondamentale dell'essere schizo, una sorta di idea di onnipotenza che non è difficile riscontrare in molte contemporanee espressioni architettoniche, nelle quali un singolo caso creativo sembra voler predominare sull'intero sistema paesaggio o urbano»¹⁰⁸. Inoltre «negli schizofrenici l'estremamente primitivo si mescola all'estremamente elaborato, in un'alleanza singolarissima di Barocco e di arcaismo»¹⁰⁹, per cui «il barocco della piega viene così a comporsi con un suolo primigenio in un rapporto che propone commistioni ideativo-architettoniche tra arcaismi formali quasi animali, e tecnologismi protesi verso un dominio incondizionato della natura»¹¹⁰.

Interrompiamo questo discussione che ci porterebbe lontano dal nostro tema, limitandoci a sottolineare alcune questioni. In primis, abbiamo già esposto i nostri dubbi circa questa tendenza a dominare la natura da parte di architetti che, tramite l'impiego di sofisticate tecnologie, non sembrano voler dedurre dai processi biologici principi da introdurre nella pratica architettonica, ma che tuttalpiù, quei processi, sembrano orientati a volerli governare e predeterminare, quasi sostituendosi a Dio (in ogni caso la questione è troppo complessa e variegata per poterla risolvere in questa sede).

Se artisti e architetti della prima metà del XX secolo – dagli organicisti, ai surrealisti fino a Kiesler – rintracciavano nella natura un luogo primigenio in cui voler tornare – deducendo da essa le loro forme organico-embrionali, confortevoli seppur perturbanti – la natura dal dopoguerra in poi iniziava a non fornire più nessuna immagine rassicurante, incapace di accogliere l'uomo nel suo ventre materno. È forse questo il motivo per cui l'uomo, non riuscendo più a immaginare un ritorno al ventre-natura, ha iniziato a volerla ricreare attraverso una «prepotente volontà di [...] gestione dei [suoi] pro-

^[104] L. Coccia, *Spazio senza scatola*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 58

^[105] F. Moretti, *Schizo-estetiche del suolo. Gilles Deleuze nelle pieghe dell'architettura contemporanea*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 65

^[106] *Ivi*, p. 66

^[107] L. Binswanger, *Melancolia e mania. Studi fenomenologici*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 128. Citazione tratta da: L. Coccia, *Spazio senza scatola*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 68

^[108] F. Moretti, *Schizo-estetiche del suolo. Gilles Deleuze nelle pieghe dell'architettura contemporanea*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 83

^[109] P. Racamier, *Gli schizofrenici*, Raffaello Cortina, Milano 1983, p. 37. Citazione contenuta in: F. Moretti, *Schizo-estetiche del suolo. Gilles Deleuze nelle pieghe dell'architettura contemporanea*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 84

^[110] F. Moretti, *Schizo-estetiche del suolo. Gilles Deleuze nelle pieghe dell'architettura contemporanea*, in F. Zanni, «Abitare la piega. Piegare – incidere - stratificare», Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 68

cessi»¹¹¹. E quindi, «ad un primo passaggio in favore di una architettura materna proposta dall'organicismo storico, dà seguito una “nuova” architettura della “maternitudine” autogenerante»¹¹². Non si ricerca più un'architettura-*Tana*, attraverso cui ritrovare il proprio guscio, il proprio grembo materno, ma si trasforma la *Terra* intera in un'enorme *Tana* fratta, artificiale, dispersa e labirintica che non ci genera più di quanto noi non generiamo lei, e in cui si dissolvono le opposizioni fra natura e cultura, fra vero e falso, fra interno ed esterno.

«Non ponendo più confini tra territorio reale e immaginario, per lo schizofrenico è la terra intera che diventa giardino edenico dilatato»¹¹³, tuttavia «il nuovo suolo pseudo-edenico [...] non rispetta l'immaginario tradizionale del paradiso terrestre, non è più luogo protettivo e segreto, non è più simbolizzato da un giardino ma appunto dalla piega, con la sua messa in crisi dell'interiorità intima del luogo prodotta con una modellazione e con-fusione incessante di interni ed esterni»¹¹⁴.

Il sogno di una spazialità architettonico-naturale continua e avvolgente, finalmente capace di rispondere ai bisogni psicologici dell'uomo, si è trasformata in una incrostazione minerale-artificiale che ricopre la crosta terrestre, in un proliferare di pieghe e aggregati di ogni dimensione che fanno della *Terra* un labirinto, superficie-suolo mutevole dai cui anfratti e superfetazioni è impossibile uscire. Se, come afferma Michel Serres, «la sola differenza assegnabile tra le società animali e le nostre risiede [...] nell'emergenza dell'oggetto»¹¹⁵, con questa fusione dell'architettura nella morfologia del suolo e viceversa, si potrebbe compiere, con esiti certo contraddittori, quella *metamorfosi* dell'uomo nell'animale che, secondo Bataille, finora era stato rinchiuso nelle *prigioni burocratiche* della società civilizzata.

La *Terra* diviene il luogo di un perenne piegarsi e ripiegarsi come espressione dell'incessante movimento di *deterritorializzazione* che la investe, e che cancella la fisionomia del *territorio* in virtù di una sua costante metamorfosi. Come avviene, ad esempio, nelle architetture di Morphosis in cui le forme «sembrano mescolarsi con la crosta terrestre, spingendo e rompendo, separando e aprendo con precisione sismica. [...] All'interno le forme si rivelano avvolgenti, ellittiche, ovoidali, uterine, semiracchiuse nel guscio rotto di un uovo di dinosauro. Proiettata lungo corridoi infiniti [...] la prospettiva dell'occhio è inclinata, con i piani che rifiutano dappertutto la perpendicolare e da nessuna parte riescono a riposarsi sull'orizzonte. Il corpo [...] è incessantemente spinto in avanti a una velocità distorta, come sospesa nelle inquadrature virtuali di Doom, con contorsioni che piegano la gravità»¹¹⁶.]

Chiusa questa parentesi sul tema del labirinto, vogliamo ora concentrarci su quella modalità che abbiamo chiamato *divenire geologico* della casa, a cui associamo un'opera che reputiamo emblematica a riguardo, la *Steinhaus* di Günther Domenig.

Malgrado i primi schizzi dell'opera risalgano alla fine degli anni '70 – una serie di disegni di montagne del paesaggio alpino – la costruzione della *casa di pietra* iniziò nel 1986 su un terreno di famiglia, sulle rive del lago di Ossiacher in Carinzia, nell'Austria meridionale. Nei due decenni successivi Domenig lavorò alla realizzazione dell'opera, modificando insistentemente il progetto e sviluppando il principio di una casa composta dall'assemblaggio di vari blocchi di pietra, oppure quello di un'unica conformazione rocciosa emersa e poi frantumatasi per effetto dei movimenti della terra, al cui centro si apre un voragine, una specie di lungo «canyon [che] traccia una linea diretta dalle montagne al lago»¹¹⁷.

Lo stesso Domenig, in merito alla configurazione della casa, affermò: «Colline che spuntano dal terreno, da cui si staccano le rocce. Separate dalla gola. Rocce di metallo, colline di muri, penetrate da stanze e sentieri, che arrivano sott'acqua»¹¹⁸. In effetti, al centro di questo *canyon* – cioè di un corridoio i cui fianchi sono pareti rocciose a strapiombo – affiora l'acqua, in virtù di «un'enorme cilindro di vetro» conficcato «nel ventre della terra: l'innalzamento

^[117] F. Heilmeyer (22.9.2022), *Who Was Günther Domenig, the Unknown Deconstructivist?*, https://www.archdaily.com/989389/who-was-gunther-domenig-the-unknown-deconstructivist

^[118] G. Domenig, citazione tratta dal sito della *Steinhaus*, https://www.domenigsteinhaus.at/das-steinhaus/

della falda del lago nel corso delle piogge» eleva «una colonna d'acqua»¹¹⁹.

La casa «è roccia che affiora dal terreno, esplosione di cristalli imprigionati. Essa non ha divisioni nette, non ha pareti, non ha finestre, ma soprattutto non ha copertura. Esistono solamente profonde fenditure, spaccature all'interno delle quali ritagliare uno spazio vitale. In questo caso, forse, non è più nemmeno possibile parlare di architettura. Günther Domenig va oltre. Prende atto fino in fondo della crisi e propone l'unica azione possibile nel contemporaneo: l'edificazione della catastrofe, segno o traccia di un oggetto che ha per sempre perso il concetto di forma, divenendo spazio illimitato nella sua fusione con il territorio. È architettura archetipica, nata dal luogo e aperta al luogo, nel quale si immerge tentando di capirne l'infinità»¹²⁰.

È necessario a questo punto fare alcune precisazioni, visto che abbiamo fin qui sempre rifuggito qualsiasi forma di contestualismo o sensibilità paesaggistica, orientando le nostre ricerche proprio nei confronti di opere la cui strategia fosse capace di *deterritorializzare il territorio*, termine col quale abbiamo scelto di inglobare, oltre a concetti come *paesaggio* e *contesto*, anche quelli di *ambiente* e *sito*, denunciando il pericolo di una tale operazione.

Paola Gregory, in una lezione dal titolo *La metafora paesaggistica dell'architettura contemporanea*, ha indagato in modo efficace le «interrelazioni architettura-paesaggio secondo un'interpretazione intensiva, simbolica e figurativa, capace di cogliere nel termine paesaggio un orizzonte tematico di appartenenza del progetto contemporaneo»¹²¹. Per la Gregory il paesaggio, prima che rappresentazione in senso figurativo, è un modo «di pensare lo spazio come insieme di relazioni e interazioni mai univocamente definibili o afferribili, in cui si fondono e si con-fondono le componenti storiche e geografiche, il sensibile e il fisico, l'immaginario e il visibile, e tutti gli aspetti, anche labili e fluttuanti, che designano un luogo come paesaggio nella memoria individuale e/o collettiva»¹²². Condividiamo queste parole, soprattutto per il modo in cui il paesaggio viene interpretato in quanto spazio instabile delle relazioni molteplici e non come luogo dai caratteri stabili. Eppure, confermata la validità di questa posizione, essa comunque contempla il principio della specificità del paesaggio che, per quanto labile e fluttuante, l'architetto deve saper interpretare o trasfigurare, nell'idea di un progetto che comunque inizia e finisce sempre nel paesaggio, pur inteso in tutta la sua complessità e stratificazione.

Quindi, all'interno di un processo «di ampliamento, sfocamento e sfaldamento dei tradizionali limiti fisici dell'architettura che, persa la propria connotazione di stato di cose, oggetto, figura, appare oggi tesa verso una de-realizzazione del suo essere», il paesaggio sarebbe confermato in quanto sua origine e fine, orizzonte ineliminabile del suo operare.

Ripetiamo, ancora, che riteniamo queste e le altre considerazioni di Paola Gregory come assolutamente valide e acute nel tratteggiare la complessa relazione architettura-paesaggio. Semplicemente, all'interno di questo studio, e per le finalità che esso si prefigge, abbiamo scelto di non considerare il paesaggio – e in generale tutto ciò che avviene su quello strato di crosta terrestre che abbiamo chiamato *territorio* – come parametro determinante, scegliendo al contrario opere che sembrano minacciarne l'imperativa presenza e la validità metafisica. Il punto è che, in questa sede, territorio e paesaggio si equivalgono in quanto luoghi di una sedimentazione culturale, cioè umana, strato su cui l'uomo edifica i suoi valori e le sue leggi, costruisce le sue dimore, traccia i suoi confini.

Ciò non significa che le opere di cui abbiamo discusso non innescino in qualche modo una relazione con il paesaggio – sarebbe del resto impossibile sostenerlo – ma che noi, pur non concentrandoci nemmeno sui valori intrinseci dell'*oggetto*, abbiamo ricercato il loro senso lontano della relazione che tali opere instaurano con il paesaggio, senza quindi approfondire se esse diventino o meno sua «trasposizione figurata di senso», sua metafora, attraverso cui cogliere «la sua ambigua, complessa e stratificata significatività»¹²³.

È pur vero, ed è necessario dirlo, che i tratti che Paola Gregory lascia emergere dalla sua analisi legata alla metafora paesaggistica (inversione figura-sfondo, in-between, movimento della piega, divenire della forma, interrelazione ecologica e organizzazione sistemica), hanno come ricaduta – e lo abbiamo visto poco fa in merito al suolo terrestre inteso come superficie interessata da un perenne piegarsi e ripiegarsi – anche quella di trascinare via proprio le rigidità del territorio, per trasformarlo – stando a Deleuze – da spazio striato a spazio liscio, in una continuità illimitata e perennemente mutevole. In questo senso, la metafora paesaggistica, diventerebbe il luogo di una messa in crisi del paesaggio stesso.

In ogni caso, questa ricerca, ha scelto di tenere lontani sia quei casi in cui l'uomo si relaziona al paesaggio per trovare in esso la sua origine e il suo senso – operando con l'obiettivo di rispettarne la specificità oppure di potenziarne i caratteri – e sia quelli in cui l'uomo, al contrario, opererebbe con lo scopo di attribuire ai processi formali le caratteristiche dei processi biologici e naturali, in una simbiosi creativa fra naturale e artificiale, privilegiando «l'intrinseco "vitalismo" delle serie generate al computer, orientate verso "il gioco elegante della mutazione topologica" in una sofisticata ricerca di formalizzazione»¹²⁴ (Ovviamente all'interno di questi poli e fra di essi si situano un'infinità di traiettorie diverse). Del resto la *dispersione labirintica* e la *dissoluzione aerea* sono movimenti attraverso cui il paesaggio si dissolve, o per eccesso di profondità e ramificazione, o per eccesso di altezza ed estensione, *Tana e Teca, terreno e campitura*.

Quindi, tornando alla *Steinhaus* di Domenig, è scontato sottolineare quanto quest'opera nasca in una relazione intima che il suo autore ha instaurato con i luoghi della sua vita, e che essa sarebbe stata concepita in modo del tutto diverso lontano dal paesaggio alpino in cui sorge. Ma, a nostro avviso, la potenza di quest'opera, ciò che la rende un capolavoro irripetibile, è il suo riferirsi non tanto ai caratteri del paesaggio ma alle intime forze della *Terra*, e quindi del *Cosmo*. Forze talmente intense che ne minacciano quasi l'esistenza, e per le quali Genovese arriva a dire che *non è più nemmeno possibile parlare di architettura* o che si tratta di *un oggetto che ha per sempre perso il concetto di forma*. Essa affiora dal terreno, *non ha pareti, non ha finestre, non ha copertura*, è segnata da spaccature e fenditure, è il risultato di un'esplosione o di un'implosione: sembra generata direttamente dal nocciolo del pianeta su cui sorge. In questo senso è archetipica, primordiale, perché anticipa la civiltà, anticipa l'umano, proviene da un tempo che è prima della cultura, un tempo siderale di pura esistenza geologica, che al dato vegetale con cui solitamente pensiamo al paesaggio, oppone il dato minerale inumano e disseccato di un'esistenza immemore.

Jean Baudrillard, nel descrivere le sensazioni ricevute dall'incontro con il territorio desertico americano, ha espresso in modo altamente lirico l'idea di una monumentalità geologica, sovrastorica: «Vertigine del tempo, nell'eternità minuziosa di una catastrofe al rallentatore. [...] Presentimento di segni derivati, molto prima dell'uomo e della sua comparsa, da una sorta di patto di usura e di erosione suggellato fra gli elementi. In questo gigantesco ammasso di segni, di essenza puramente geologica, l'uomo non ha avuto parte alcuna. Tutto questo [...] sprigiona con forza una presenza magica che non ha niente a che vedere con la natura. [...] Cos'è mai l'uomo se i segni anteriori all'uomo hanno una simile forza? [...] Ho cercato la catastrofe [...] nella geologia, in quel rivolgimento della profondità testimoniato dagli spazi striati, dai rilievi di pietra e di sale, dai canyon lungo i quali scende il fiume fossile, l'abisso remoto di lentezza che sono l'erosione e la geologia. [...] Anteriorità ancor più grande di quella dell'antropologia: una mineralogia, una geologia, una sideralità, un'artificiosità inumana, una secchezza che mette in fuga gli scrupoli artificiali della cultura, un silenzio che non esiste in nessun'altra parte. [...] Occorre questa surrealtà degli elementi per eliminare il pittoresco della natura»¹²⁵.

Ciò che caratterizza la *Steinhaus* è sia questo senso di temporalità dilatata – con i blocchi variamente sbazzati che ci sembrano più o meno stabili solo perché non percepiamo la lentezza dei movimenti tettonici che stanno già, e inesorabilmente, facendo collassare la casa, investita da un processo millenario

119 P. V. Genovese, *Günther Domenig. Lanci di masse diroccate*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 74
120 *Ivi*, pp. 71-74

121 P. Gregory, *La metafora paesaggistica dell'architettura contemporanea*, in «7+1 lezioni di Architettura», Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 9
122 *Ivi*, pp. 9-10
123 *Ivi*, p. 12

124 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 216

125 J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2016, pp. 14-20

che non contempla la nostra esistenza – e sia da una singolare relazione fra smembramento e solidarietà delle parti, relativa alla durezza di una vivisezione che ha intaccato il volume proprio al centro. Infatti «l'edificio è basato su una planimetria frastagliata a struttura aperta. [Mentre] sul fronte verso il lago Ossiacher è posto un grande cubo di vetro sghembo»¹²⁶. La casa evidentemente non prevede alcuna vita familiare e nessuna routine domestica, è un aggregato di stanze intorno a un vuoto. Ed è in virtù di questa violenza subita che la casa fa entrare le forze del *Cosmo*, ed è tramite ferite e feritoie che essa può filtrare le forze del *Caos*.

La struttura aperta, però, non ci impedisce all'interno di percepire tutta una freddezza cavernosa, una spazialità sotterranea, attraversata da scale e rampe variamente sovrapposte e intersecate, e fatta di cavità e crepacci, attraverso cui si giunge in antri dove la luce penetra solo da sottili feritoie, o da lucernari circolari. Una *Tana*, insomma, mentre il grande cubo di vetro è una *Teca* – o una gabbia – in cui la contemplazione del paesaggio è ostacolata dall'insistenza con cui la luce proietta all'interno l'ombra della griglia quadrata della struttura, la quale si estende indifferentemente sui fianchi e sul tetto.

«In Domenig non esiste mai una strutturazione morfologica univoca. In nessun caso è possibile riconoscere nelle sue architetture riferimenti formali a qualcosa di noto. [...] In Domenig sussiste una fusione geniale tra forma e spazio complesso, una sintesi nella quale non è possibile stabilire l'elemento generativo. Queste due entità hanno contemporaneamente autonomia e interdipendenza, e non è possibile nominare una delle due come principio causale dell'altra. [...] In questo autore l'organismo in sé non ha mai forma, ma una molteplicità di elementi parziali che, uniti, generano un tutto complesso. [...] Domenig oltrepassa non solo il concetto di forma, ma anche quello di spazio, poiché è architettura sventrata»¹²⁷.

Paola Gregory, sempre nel corso della lezione a cui abbiamo già fatto riferimento, sostiene che un altro elemento caratteristico di un approccio realmente intonato con una dimensione paesaggistica del progettare, riguarda «la ricerca di un carattere “sistemico” dell'opera e dell'operare che [...] dilata l'orizzonte stesso dell'architettura secondo una visione non più ego-centrica [ma] piuttosto eco-centrica della realtà»¹²⁸, elencando poi le caratteristiche di questo approccio.

Anche in questo caso concordiamo con tale riflessione ma crediamo, al contempo, che un'opera come quella che abbiamo cercato di esporre (che rientra quindi in una casistica ristrettissima) non sia possibile se non all'interno di una dimensione che potremmo definire *iper-ego-centrica*, dove fondamentale è proprio il suffisso *iper*, perché esso definisce in ogni caso un'uscita dal proprio ego, un abbandono del proprio *Io*, praticato però all'interno di sé stessi, in eccesso di intimo ripiegamento, di estrema autoreferenzialità. È in questo abisso che ritroviamo le *soggettività impersonali* dei protagonisti dei romanzi di Beckett, o lo *Scapolo* kafkiano, intento a «scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana»¹²⁹. Colui che crea vive perennemente il paradosso di un'autorialità che deve essere auto-minacciata, che deve rivolgersi contro sé stessa, come perseguendo una menomazione, un *divenire cretini*. Perché si crea sempre «dal fondo di ciò che non si sa, dal fondo del proprio intimo sottosviluppo»¹³⁰.

Ed è attingendo a questo fondo, in virtù del proprio istupidimento, che si può continuare per più di vent'anni a progettare una casa diroccata, finendo per non abitarla (quasi) mai, portandola a termine (se mai si possa parlare di opera finita) a pochissimi anni dalla morte. In questo dispendio apparentemente improduttivo c'è la gloria che, in merito alla *Steinhaus*, fa dire a Domenig: «Ho raggiunto il limite sotto ogni aspetto». Oppure: «Non c'è modo di tornare

indietro»¹³¹.

Domenig è un folle che ha cercato per vent'anni di edificare le montagne, lo stesso tempo in cui Cézanne ha dipinto le sue, che poi era sempre la stessa, la montagna Sainte-Victoire: «Un bel mattino, lentamente, le basi geologiche mi appaiono, le stratificazioni affiorano, i grandi piani della mia tela, io ne disegno mentalmente lo scheletro pietroso. Vedo emergere le rocce sotto l'acqua, vedo pesare il cielo. Tutto cade a perpendicolo... L'assisa geologica, il mondo del disegno, sprofonda, è crollata come in una catastrofe; un cataclisma l'ha portata via, rigenerata»¹³².

Avevamo incontrato, nel precedente capitolo, il progetto di Eisenman per l'area di Cannaregio, a Venezia (1978). Avevamo discusso la sua esemplarità in relazione alla triade metafisica casa-tomba-monumento, quindi riguardo alla catena di concetti metafisici fra i quali compariva anche la *Tana*. Vogliamo ora ritornare a quel progetto per altre due motivazioni.

La prima riguarda la questione del paesaggio che, senza alcuna pretesa di completezza, abbiamo affrontato poco fa. Tramite una semplificazione dei concetti in campo, avevamo posto in qualità di estremi di una grande varietà di strategie ed esperienze, due modalità opposte di intervenire con il paesaggio e nel paesaggio, le quali, seppur con finalità del tutto diverse, sceglievano di interpretare o plasmare l'ampio spettro delle sue componenti.

Il progetto di Eisenman in un certo senso non fa eccezione, perché comunque si relaziona attivamente con il paesaggio materiale e metaforico della città, ma solo per affermare il potere di una strategia dichiaratamente basata sulla *fiction*.

Rispetto a questo progetto Moneo afferma: «Eisenman, che fino a quel momento sembrava aver dimenticato l'importanza del luogo e del suolo, scopre, in un nuovo progetto come questo, il potenziale insito in tali categorie. Vedremo, così, come ricostruisca il luogo, come lo doti di nuovi attributi, compiendo una lettura arbitraria e virtuale dello stesso. Nel terreno di Cannaregio, presente e passato si sovrappongono e l'idea di dimensione rimane sospesa. Eisenman, che, fino ad allora, si era rifiutato di ricorrere al contesto sul quale sorgevano i suoi progetti, scoprirà, a Cannaregio, che le sollecitazioni del mondo esterno possono rivelarsi straordinariamente utili. In pieno dibattito sul valore delle preesistenze ambientali, per dirlo all'italiana, Eisenman, che vuole ignorare il contesto, si trova nell'obbligo di inventarlo»¹³³.

Lettura arbitraria del luogo e reinvenzione del contesto sono i motivi portanti di un progetto in cui Eisenman, «riprendendo la struttura reticolare del progetto non realizzato di Le Corbusier per l'ospedale di Venezia [...] si propone, attraverso una serie di lacune e di sterri su cui colloca varianti in diverse grandezze della House XI, di confutare definitivamente il concetto di significato come effetto di funzione, sospingendo l'architettura nei territori mobili delle disarticolazioni testuali e dei lacerti problematici. Le sollecitazioni del mondo esterno si rivelano straordinariamente utili: suggerimenti, progetti irrealizzati o incompiuti appaiono simultaneamente e sincronicamente sovrapposti fra loro, come in un palinsesto [...] mentre l'architetto diviene un archeologo che scava nella sua immaginazione la città che poteva essere stata [...] per disseppellire “le storie dei luoghi, le geometrie abbandonate”, mentre l'opera esibisce un processo di escavazione che non è solo metaforico, ma diviene letterale modalità costruttiva»¹³⁴.

La seconda motivazione riguarda proprio la presenza – all'interno di questo articolato palinsesto di *scavi artificiali* – della *House X/a*. Questa abitazione, progettata per lo storico Kurt Forster e per sua moglie, si fa espressione di una «condizione di separazione e di solitudine» all'interno della coppia, «esplicitamente descritta dai due grandi elementi, sovrapposti e simmetrici ma separati e caratterizzati da colori diversi, che costituiscono l'edificio. Ma l'antinomia presenza/assenza è già presente implicitamente nel pattern di base del progetto dove il segno a forma di L svolge una funzione generativa e, secondo Eisenman, “euristica della condizione

126 P. V. Genovese, *Günther Domenig. Lanci di masse diroccate*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 74

127 *Ivi*, pag. 34

128 P. Gregory, *La metafora paesaggistica dell'architettura contemporanea*, in «7+1 lezioni di Architettura», Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 11

129 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 33

130 G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 17

131 F. Heilmeyer (22.9.2022), *Who Was Günther Domenig, the Unknown Deconstructivist?*, <https://www.archdaily.com/989389/who-was-gunther-domenig-the-unknown-deconstructivist>

132 P. Cézanne. Citazione tratta da: P. Sollers, *Il paradiso di Cézanne*, Ab-scondita, Milano 2005, p. 77

133 R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2007, p. 147

134 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 135

frammentaria”, proprio perché oscilla tra la ri-formazione di un cubo ideale e la sua dissoluzione. [...] Se l'essere della L genera l'edificio, anche il suo non essere è presente, come vuoto che separa i blocchi, e, nell'area, come erosione, solco in cui si incastra e da cui emerge la casa»¹³⁵.

A questo punto del suo percorso teorico e professionale, Eisenman ha oramai abbandonato l'interesse per linee e superfici a favore di una ricerca in cui assumono importanza le potenzialità del volume, e se prima le *cardboard houses* erano collocate su un asettico piano d'appoggio, adesso anche le sperimentazioni sull'architettura domestica si confrontano con le potenzialità del suolo. La *House VI* del 1975, di cui abbiamo già discusso, era la prima opera pensata (parzialmente) come assemblaggio di volumi, e in cui un piccolo scavo accennava a un inedito interesse per le profondità della *Terra*, mentre la *House X*, dello stesso anno, era forse la prima opera in cui compariva la forma a L – che da lì in poi assumerà un'importanza capitale – ma anche la prima casa che si confrontava con un terreno sconosciuto e non pianeggiante. Nella *House X* «la forma di L, esprime una frammentarietà e una complessità che non è solo il punto di partenza del progetto, ma anche il suo prodotto: la casa non è una sola casa, ma un insieme di quattro frammenti di casa, con al centro un vuoto, simbolo della perduta unità. La griglia cartesiana [è] diventata simbolicamente gabbia, prigione»¹³⁶.

La struttura frammentaria è caratterizzata da «una composizione di volumi articolati per una libera conquista dello spazio. [...] Negli sbalzi (mai usati prima), negli angoli svuotati, addirittura nelle tessiture diverse dei materiali (è la prima volta che il materiale entra effettivamente in gioco), il progetto pare muoversi semmai in una poetica wrightiana. [...] Eisenman, per la prima volta, non appoggia i suoi candidi “oggetti” sopra un vassoio isotropo, omogeneo e in fondo assente, ma del suolo valorizza la componente orografica»¹³⁷. Ed è proprio la relazione con questo sito che declina che ci interessa maggiormente, visto che – sempre nell'ottica di una *de-territorializzazione* del fondamento territoriale – ci siamo addentrati ormai nell'ultima modalità con cui abbiamo deciso di suddividere questa parte della ricerca, e che ha come obiettivo la *messa in crisi del piano di posa terrestre*, perseguita stavolta non mediante *disgiunzioni* o *deambulazioni* (quindi mediante un distacco e un'evidente insensibilità nei confronti del piano di posa), ma mediante un più intimo rapporto con il suolo.

Nei confronti di un sito in pendenza, solitamente, ci si confronta o aggiungendo materia in modo da realizzare un piano, quindi creando una piattaforma, oppure quel piano lo si realizza scavando, quindi realizzando una superficie orizzontale tramite asportazione di materia. Eisenman, evidentemente, non vuole *fondare* il suo edificio al suolo, e non persegue nessuna delle due strade. I vari volumi della composizione risultano appoggiati al suolo solo in alcuni punti, mentre in altre zone risultano del tutto a sbalzo sul terreno. I volumi, talvolta, hanno subito anche delle asportazioni, che ne hanno svuotato la massa, e hanno fatto emergere maglie reticolari vetrate che, come scheletri, affiorano dopo l'asportazione dell'epidermide. Quindi non è presente né un ancoraggio a terra, con il volume incastrato al suolo tramite un basamento, né una *disgiunzione* netta e programmatica, che enfatizzi il *distacco*. I volumi, invece, realizzano degli strani e ambigui anfratti che separano le superfici costruite da quelle preesistenti e inclinate del suolo, degli interstizi la cui dimensione compressa non pare essere destinata allo svolgimento di attività domestiche o ricreative. Gli unici elementi che si adattano alla pendenza del sito sono quelli legati al connettivo: scale, pianerottoli e passaggi che, inerpicandosi nel vuoto che separa i volumi, mettono in connessione i vari spazi della casa, e attraverso cui si raggiungono anche quelle strane intercapedini fra casa e terreno che abbiamo menzionato. Questo sistema di connessione in pendenza, con direzione nord-sud, che si prolunga poi nei sistemi di scale che appartengono a ognuno dei quattro ambiti del progetto e attraverso cui si raggiungono i piani superiori, e che si orienta poi

anche in direzione est-ovest, produce un'articolata successione di passaggi, ambiti, intersezioni, salti di quote, incongruenze, rapporti di pieni e vuoti e, appunto, zone di risulta, fra cunicoli e improvvise aperture, in cui l'assetto ortogonale del sistema si sfalda nella miriade di episodi di un labirinto.

Questa condizione, quindi, assegna allo spazio *fra le cose* una grande potenza espressiva, non solo lo spazio fra i volumi, ma soprattutto quello fra questi ultimi e il suolo, denunciando la drammaticità di questa relazione, che non cerca alcuna pacificazione ma che parla proprio di un conflitto insolubile, di un'appartenenza/non-appartenenza della casa al *luogo*, inteso in tutta la sua valenza metafisica. La casa *non è del sito*, non si *fonda* su di esso, ma comunque fa scaturire dal rapporto con quest'ultimo la sua espressività dirompente, esplosiva, poiché è tale relazione che contribuisce a generare la crisi e che conduce alla disgregazione o all'implosione dei volumi

I volumi, quindi, sono staccati ma non del tutto *disgiunti*, commentano la pendenza ma senza assicurare alcun radicamento, e sono disposti in modo ambiguo, che evidenzia la precarietà, la disgregazione e il movimento di conquista dello spazio. Quanto detto è accentuato anche da altri stratagemmi: «Il piano su cui normalmente si trovano le aperture è spostato così da prendere il posto del pavimento, e “ci si trova in stanze con soffitti e pavimenti trasparenti che hanno pareti senza finestre”»¹³⁸. Questa condizione, non solo si ricollega a considerazioni che abbiamo già fatto ad esempio in relazione alla *House VI*, cioè alla rovesciabilità dei volumi, all'uniformità delle superfici, alla confusione nei rapporti alto-basso e sopra-sotto – tutti elementi cioè che destabilizzano il riferimento del suolo, ma accentua l'alternanza sincopata di aperture e chiusure, di sguardi e occlusioni. In effetti un inaspettato pavimento vetrato, situato a pochi metri dal suolo, permette di osservare una superficie di terreno inerte, che non si presta certo alla contemplazione, ma che spinge lo sguardo solo un po' più in là contro un'altra ostruzione. Allo stesso modo, un soffitto svuotato genera, all'interno dei vari episodi labirintici del complesso, improvvise aperture cosmiche, che nulla hanno a che fare, anch'esse, con la contemplazione, ma solo con la campitura omogenea del cielo. Queste aperture, però, sono minacciate dall'insistenza ossessiva delle griglie modulari vetrate, e anche dall'impiego delle reti metalliche, fra cui la più eloquente è una vera e propria gabbia cubica, in cui la rete rigira su tutte e quattro le facce. I punti di vista sul paesaggio, quindi, sono episodi collocati in una gamma di arresti e proiezioni, di sguardi diretti in alto o in basso o contro pareti ceche, dentro un sistema isotropo di visibilità. Il suolo, all'interno di questo campionario, è un materiale come gli altri, una *superficie* come le altre, esso non è fondamento o origine, ma è tuttalpiù strumento operativo, nei confronti del quale l'opera si comporta in modo contraddittorio e ambiguo.

Alcuni elementi di *House X*, ci pare di riscontrarli anche per un altro capolavoro eisenmaniano, la *Casa Guardiola* del 1988, che però raggiunge ulteriori livelli di complessità, e che nasce in relazione ad una profonda riflessione sul concetto di luogo. «Il concetto di luogo o *topos* – afferma Eisenman – è sempre stato il fulcro del rapporto dell'uomo con il suo ambiente. Dai tempi dei romani [...] l'uomo ha sempre definito il luogo [...] come il segno della sua lotta per domare la natura»¹³⁹. Dopo aver spiegato i motivi per cui, a suo avviso, nella contemporaneità è stato messo in dubbio il principio che consiste nel contrassegnare le conquiste sulla natura da parte dell'uomo, Eisenman afferma che «al crollo delle forme tradizionali di luogo è corrisposto il crollo delle categorie tradizionali di figura-sfondo e cornice-oggetto»¹⁴⁰. Egli fa riferimento al *Timeo* di Platone in cui «si definisce il ricettacolo (*chora*) come una cosa intermedia tra luogo e oggetto, tra contenitore e contenuto. Per Platone il ricettacolo è come la sabbia sulla spiaggia: non è un oggetto o un luogo ma mera notazione del muoversi dell'acqua, che lascia tracce dell'alta marea e che enumera le impronte – le erosioni – a ogni ondata successiva che rifluisce nel mare»¹⁴¹.

Casa Guardiola sarebbe quindi «la manifestazione di un ricettacolo in cui le tracce della logica e delle irrazionalità sono parte

135 F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 111

136 *Ivi*, p. 107

137 A. Saggio, *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo & Immagine, Torino 1996, p. 23

138 F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 107

139 P. Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 124

140 *Ibidem*

141 *Ibidem*

integrante dell'oggetto-luogo. Esiste tra il naturale e il razionale, tra la logica e il caos; l'arabesco. Sovverte il concetto di figura/cornice, perché è contemporaneamente figura e cornice»¹⁴².

In questa casa – che si situa appunto fra «razionalità e irrazionalità», fra «natura e ragione, tra logica e caos»¹⁴³ – ritroviamo, rispetto a *House X*, sia il motivo delle L che si intersecano e compenetrano, sia la soluzione del vuoto-connettivo centrale che separa le varie parti del complesso, sia gli squarci vetrati che aprono le superfici indifferentemente verso il basso, verso l'alto o sui lati, e sia la relazione ambigua con la morfologia del sito. Su quest'ultimo punto vogliamo far emergere però alcune differenze. In *House X* i volumi esplosi toccavano terra in vari punti, mentre qui – dove al posto dell'esplosione avviene piuttosto un'oscillazione dei volumi – essi si ancorano su un sito ugualmente scosceso ma in modo che si generino ampi e potenti sbalzi. Se è vero che questi sbalzi, in virtù della loro estensione, risultano anche drammatici, enfatizzando la precarietà di un volume che potrebbe rotolare giù sulla spiaggia, è anche vero che, essendosi ridotte quelle zone interstiziali che popolavano di anfratti *House X*, ed essendo stata applicata una generale riduzione dei segni e una meno ossessiva ricorrenza dei reticoli e delle griglie, tutto appare più disteso e luminoso, all'interno di un'opera però ancora più potente, anche e soprattutto in merito a quella relazione col suolo che tanto c'interessa.

Infatti in *Casa Guardiola* – mantenuta la sostanziale ambiguità dei volumi che risultano staccati ma non del tutto *disgiunti* dal pendio, e che commentano anche qui la pendenza senza assicurare alcun radicamento – è la scala della fascia connettiva a cambiare senso. Se in *House X* essa era l'unico elemento che aderiva al suolo seguendone la pendenza, in *Casa Guardiola* ciò avviene solo nella parte bassa del percorso, mentre a un certo punto esso s'impenna e definisce autonomamente la sua pendenza, staccandosi dall'inclinazione dettata dal sito. In *House X* l'esplosione disperdeva i volumi facendoli aggettare verso l'esterno, e il percorso, oltre a proseguire anche nei bracci perpendicolari all'asse nord-sud, si disperdeva in un labirinto di anfratti e recessi, trovando sfogo negli improvvisi sfondamenti, talvolta trattenuti dalle gabbie di metallo, in un misto di sentieri e prigionie perturbanti. In *Casa Guardiola*, invece, il percorso si stacca dal suolo, affrancandosi dal fondamento terrestre, ed è caratterizzato da un senso di apertura ed estensione che pervade tutta la casa, malgrado non manchino squarci improvvisi, dissonanze, ambiguità.

Tutto è in movimento, tutto è fluttuante in *Casa Guardiola*, nulla risulta statico e ingabbiato: «L'origine è nel futurista italiano Giacomo Balla (Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1911), ma l'immagine universalmente nota è il Nudo che scende le scale di Marcel Duchamp (1912-16). Si ricorderà l'immagine: una serie di sovrapposizioni della figura come in un fotogramma scattato con un tempo troppo lungo, in cui i singoli movimenti sono sovrapposti. [...] È una tecnica di straordinario interesse, rimasta muta per 80 anni in architettura fino a Eisenman. [...] Le onde sulla spiaggia cui guarda questa casa non sono un oggetto nello spazio, “ma soltanto la registrazione di un movimento” che poi sarà cancellato e riscritto. [...] Eisenman disegna la casa sul movimento ondulatorio della sua famosa “L”. Le geometrie che ne derivano vibrano, dondolano, ruotano una sull'altra in pianta, sezione e alzato»¹⁴⁴. Questa casa – che «sembra fatta di un materiale mutevole, segnata dalle tracce di ciò che è stato rimosso, ma che ha lasciato indizi della sua presenza/assenza»¹⁴⁵ – oltre a *deterritorializzare* il fondamento territoriale e ad attuare una *messa in crisi del piano di posa terrestre*, riesce a nostro avviso ad accogliere anche le forze interne della *Terra*, catturate e poi riverberate in una *Teca* dal movimento sussultorio, vibrante, sfocato, la cui *dissoluzione aerea* si realizza proprio nell'infinita propagazione dei suoi «imprevedibili riverberi»¹⁴⁶.

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 168

¹⁴⁴ A. Saggio, *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo & Immagine, Torino 1996, pp. 50-51.

¹⁴⁵ F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 168

¹⁴⁶ P. Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 124

Ora ci tocca tornare alla *House Xla*, che avevamo incontrato parlando del progetto per Cannaregio. Se *Casa Guardiola* riusciva *deterritorializzare* il fondamento territoriale tramite il ridisegno del pendio e il posizionamento precario dei suoi volumi – mediante quindi un contatto minimo, ambiguo, evitando in ogni modo il principio di una fondazione al luogo e di un contatto più diretto con il suolo – la *House Xla* perviene a obiettivi simili ma tramite una strategia affatto differente. All'interno della *città degli scavi artificiali*, in cui il suolo sembra contenere una specie di inconscio sotterraneo, essa praticava una vera e propria *trivellazione*, per usare un'espressione coniata da Antonino Saggio, manifestando «l'evidente intenzione di radicarsi alla profondità»¹⁴⁷.

La casa «sfrutta l'antico interesse per le geometrie a “L”, muovendole però su tre dimensioni, sovrapponendole e ruotandole a spirale con la figura dell'elica o, meglio, bisognerebbe dire, della trivella»¹⁴⁸. Quindi l'incastro di volumi a L variamente orientati genera un movimento che perfora letteralmente il suolo, e mentre la casa si conficca nel terreno, un movimento speculare la fa anche germinare verso l'alto, affiorante dalla linea zero del terreno. Quindi, un doppio ordine di ambienti – che definiscono spazi labirintici fatti affinché i due coniugi non s'incontrino, accentuando una condizione di solitudine ed estraniamento (è presente tra le altre cose un intero volume-gabbia cubico non accessibile) – si muove verso l'alto e verso il basso, in un alternarsi sia sopra che sotto di tessiture, fra superfici piene e superfici vetrate.

Questa casa, a nostro avviso, *deterritorializza* il piano di posa terrestre poiché la germinazione speculare e labirintica dei volumi avviene in modo del tutto indipendente rispetto alla presenza della quota zero del suolo. È per puro arbitrio che tale quota rappresenta una specie di punto di annullamento del movimento ascendente e discendente della composizione, un movimento che potrebbe tranquillamente partire più sopra o più sotto, e che, se inizia proprio lì, lo fa solo per combattere in modo più efficace proprio il suolo stesso, scalzandolo dal suo ruolo di origine, di fondamento. Del resto il movimento all'interno dei volumi, la posizione delle bucatore, il trattamento delle superfici e così via, è pensato in modo da obliare del tutto la posizione del fondamento terrestre, nel senso che nulla di ciò che avviene giù è diverso da ciò che avviene sopra, nulla muta in relazione alla collocazione affiorante o ipogea.

Infine, le idee legate alla reversibilità della casa, al trattamento omogeneo delle superfici, alla messa in crisi dei binomi alto-basso e orizzontale-verticale, che avevamo rintracciato nella *House VI* e poi nella *House X*, arrivano qui alla loro massima espressione, contribuendo a depotenziare il fondamento terrestre e la relativa forza di gravità intesa come suo attributo ineliminabile. Infatti, «tra il blocco a L superiore e quello inferiore si frappone una lastra di vetro, trasparente laddove è tetto, e a specchio laddove diventa pavimento. [...] Le due L si specchiano» l'una nell'altra, generando un effetto di straniamento e di reversibilità infinita»¹⁴⁹.

Se *Casa Guardiola*, nella sua compresenza di *Tana* e *Teca*, faceva prevalere la *dissoluzione aerea* come riverberazione oscillatoria delle forze interne della *Terra*, nella *House Xla*, una medesima compresenza, lascia prevalere il movimento della *dispersione labirintica*, che si realizza indifferentemente in alto e in basso, poiché anche l'atmosfera è diventata ormai perforabile, mentre la casa germina in tutte le direzioni senza percepire la transizione dettata dal suolo, deposto ormai della sua legge.

Eisenman continuerà a portare avanti le sue ricerche improntate a quella che abbiamo definito *deterritorializzazione* del fondamento terrestre anche quando nel corso delle sue sperimentazioni assumerà sempre più peso l'utilizzo del computer. Ci basti citare a tal proposito la sperimentazione condotta per la *Virtual House* del 1997 in cui «l'elemento più affascinante è la possibile posizione della casa, che può sorgere sopra o sotto la linea di terra, perché generata fra due piani paralleli, senza che le condizioni di vivibilità

¹⁴⁷ A. Saggio, *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo & Immagine, Torino 1996, p. 27

¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007, p. 111

vengano minimamente intaccate»¹⁵⁰. Ovviamente Eisenman non è l'unico architetto ad aver lavorato su simili strategie, e se ci siamo concentrati prevalentemente sulla sua opera è perché abbiamo riconosciuto in lui un grado di ostinazione veramente significativo.

Nelle parole di Anthony Vidler, impiegate per descrivere l'architettura di Morphosis, possiamo rintracciare diversi temi che ci hanno accompagnato all'interno di questo capitolo, non ultima la *deterritorializzazione* del fondamento terrestre: In Morphosis «i muri sono pavimenti realmente inclinati», portando alla conclusione che tutte le superfici cintate sono destabilizzate, “tagliate” e “fratturate”. [...] In questa condizione instabile, ci avviciniamo a [...] una spazialità che rifiuta la gravità, che si dissolve in un flusso cosmico. [...] Come la “talpa” nella *Tana* di Kafka, Morphosis scava nel terreno per mostrare che non c'è limite all'altezza né alla profondità» combinando «topografie rimodellate e architettura per formare uno “spazio primario con e nella terra”. [...] Morphosis sembra celebrare il mondo sotterraneo come semplice dimensione alternativa di uno spazio non soggetto alla gravità, che si muove a comando attorno al livello zero senza riconoscere la transizione». Nella cappella Junipero Serra il complesso «non è né sopra e né sotto, [è] una spazialità ibrida» mentre «nel contesto delle abitazioni private, in particolare i progetti per la Mack House e la Blade House, scavano e rimodellano la terra come se il “dato” del terreno fosse interamente rimosso, formando un spazio privo di gravità in cui varie funzioni domestiche sono ricollocate e messe in scena in relazione a luoghi e paesaggi già di per se stessi teatrali»¹⁵¹.

Anche Un Studio, ad esempio con la *Villa Wilbrink* – detta anche *Casa Bunker*, realizzata fra il 1992 e il 1994 nella periferia di Amersfoort – ha sperimentato una particolare relazione fra casa e suolo. Basata sul diagramma introverso del bunker, la casa non solo «si astraе dal contesto, lo nega in quanto non-luogo»¹⁵², ma «emerge e si solleva sospinta quasi dal terreno, determinando una forma a cuneo. Il diagramma del bunker interviene nella costruzione materiale, la casa viene realizzata come una fortificazione lapidea in parte incassata nel terreno che l'ha generata. [...] Come un movimento della crosta terrestre, causato da un evento sismico, Villa Wilbrink appare come uno ziggurat. Per esaltare la natura di paesaggio desertico, il piano inclinato del tetto è stato ricoperto di ghiaia, che gli conferisce un carattere paradossale»¹⁵³.

È certo un caso limite questo di van Berkel e Bos, perché se da un lato negano il contesto evitando di relazionarsi con il territorio circostante (ma quanto è ugualmente archetipico questo desiderio di chiusura, quasi di auto-tumulazione espressa dal principio involupato del bunker), dall'altro celebrano il suolo immaginando la casa come sua prosecuzione, come sua escrescenza, conferendo all'opera un carattere di profondo radicamento. Eppure, malgrado in maniera a nostro avviso meno intensa rispetto a Domenig, anche loro lavorando in qualche modo su un *divenire geologico* della casa: «Il mio interesse – afferma van Berkel – è per quei materiali, come la pietra lavica, che possiedono una sorta di energia congelata. Nel combinare alcuni materiali si ha a che fare con una storia precedente, lunga quasi quanto la vita del materiale stesso»¹⁵⁴. «In questa visione della natura materiale – sostiene Marotta – l'architetto olandese supera la tradizionale concezione dei tempi di lunga o breve durata e della conseguente dicotomia duraturo/effimero, spostando l'attenzione sulla storia millenaria o secolare della materia»¹⁵⁵.

Rimane più di un dubbio intorno a questa *Casa Bunker*, non certo per la qualità dell'opera, ma solo per l'effettiva attinenza rispetto ai propositi di questa ricerca, e nello specifico circa la sua effettiva capacità di innescare una qualche forma di *deterritorializzazione* del fondamento territoriale, piuttosto che confermarne al contrario i valori metafisici. È utile quest'opera, quindi, a rendere più chiaro il fatto che un volume che affiora o si immerge nel suolo è

assolutamente affine alla metafisica territoriale finché, ad esempio, esso non operi in modo da rendere inintelligibile la transizione fra il sotto e il sopra, a prescindere da quanto si isoli dal contesto o lo neghi, e ancora il *divenire geologico* è tale solo se riesce sul serio ad appellarsi a una temporalità inumana, sovrastorica, geologica, disseccata, e quindi a suo modo tragica.

Concludiamo questo capitolo ritornando alle riflessioni di Francesco Venezia da cui eravamo partiti. Nel corso di una conferenza dedicata all'*architettura del suolo*, egli afferma: «Vi ho parlato di fondazione, e vi dovrei parlare di duplice fondazione. Così come fondano su un suolo, naturale o artificiale, i nostri edifici fondano anche su una base concettuale che noi abbiamo lentamente formato come diversa “base d'appoggio” dell'edificio stesso. [...] La realtà è quella che ha a che fare con le tonnellate, con i piani di fondazione, con le parti ipogee, con le cripte, con i pali, con tutto l'armamentario che rende espressivo questo scaricare e chiede al suolo di contrastare il peso che noi andiamo a porre in quel punto. Dall'altro lato esiste il valore di metafora di questo fondare, che è esattamente il fondare l'idea di un progetto su qualcosa che abbiamo avuto modo di sedimentare, su quello che ne costituisce la base d'appoggio»¹⁵⁶.

Gli edifici, stando a Venezia, si fondano perciò su un suolo che è materia ed è idea, su un basamento che è al contempo sostanziale e concettuale.

Interrogando quegli autori che, a nostro avviso, hanno cercato di smuovere e manomettere quelle fondazioni, volevamo appunto verificare il modo in cui anche i concetti ne sarebbero usciti destabilizzati. E nel farlo, ci siamo ricordati delle parole di Derrida: «L'affermazione, la decisione, l'invenzione [...] non è possibile fino a quando la filosofia dell'architettura, la storia dell'architettura, le fondazioni stesse non sono messe in questione. Se le fondazioni sono garantite, non c'è costruzione; e nemmeno c'è invenzione. L'invenzione presuppone un'indecidibilità; presuppone che a un dato momento non c'è nulla.

Noi fondiamo sulla base della non-fondazione»¹⁵⁷.

151 A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia books, Milano 2009, pp. 173-175

152 A. Marotta, *Ben Van Berkel. La prospettiva rovesciata di UN Studio*, Testo & Immagine, Torino 2003, p. 23

153 *Ivi*, p. 26

154 *Ivi*, p. 27

155 *Ibidem*

150 L. Garofalo, *Eisenman digitale. Uno studio dell'era elettronica*, Testo & Immagine, Torino 1999, p. 67

156 F. Venezia, *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2018, p. 29-32

157 Jacques Derrida, *Le arti spaziali. Un'intervista con Jacques Derrida*, in «Jacques Derrida. Adesso l'architettura», Libri Scheiwiller, Milano 2008, pp. 65-66

E gli occhi hanno visto la vi-
sta. Uno sguardo¹

Vetro, specchio, schermo

Nel capitolo precedente, dedicato alle *deterritorializzazioni*, ave-
vamo sviluppato, fra le altre cose, anche quel motivo a cui abbiamo
attribuito il nome di *Tana*. Esso, pur discendendo dalla catena di
termini metafisici su cui ci eravamo concentrati nel corso dell'*itine-
rario intimo (e funebre)*, era capace, a nostro avviso, di dislocare
la sua ascendenza metafisica tramite l'estremizzarsi di quel movi-
mento relativo allo *scavare cunicoli* a cui avevamo dato il nome di
dispersione labirintica. In effetti, se nelle *deterritorializzazioni* ave-
vamo incluso anche *disgiunzioni* e *deambulazioni*, che praticavano
la negazione del fondamento terrestre tramite un distacco dal suolo
o attraverso una mobilità che rifiutava ogni radicamento, la *deter-
ritorializzazione* a cui avevamo attribuito maggior efficacia riguar-
dava la diretta relazione fra casa e suolo, e conduceva anche a
delle operazioni di scavo nelle profondità della *Terra*, riproponendo
quindi in modo specifico il motivo della *Tana* (anche se avevamo
visto in che termini questo stesso motivo ritornava in qualche modo
anche nelle altre forme di *deterritorializzazione*: o in organismi ar-
chitettonici *disgiunti* dal terreno che riproponevano in superficie una
conformazione labirintica, o in architetture minime e *deambulanti*
pensate come capsule-grembo).

In questo capitolo, invece, vogliamo occuparci nuovamente del
motivo della *Teca* che avevamo incontrato per la prima volta al ter-
mine dell'*itinerario deleuziano*, in cui, impossessandoci del lessico
che Deleuze impiega per l'analisi della pittura di Francis Bacon,
avevamo parlato di *campitura*, piano omogeneo di colore in cui il
soggetto, tramite la cornice-casa, si *dissolve*. Avevamo poi ritrovato
la *Teca* nel corso dell'*itinerario intimo* come rovescio del tema della
Tana: l'intenzione era quella di dimostrare come la compresenza di
questi due motivi – uno tendente all'inviluppamento e l'altro all'e-
stroffessione della casa – contraddistingua la *metafisica domesti-
ca*, impegnata a proteggere l'intimità dello spazio privato non più
di quanto non cerchi di proiettarlo all'esterno. Tramite le parole di
Teyssot, Vidler e Benjamin, avevamo mostrato alcuni esempi su
come questo doppio movimento si è manifestato nel corso degli
ultimi secoli: con l'ambiguità dello specchio che – dal barocco in
poi – è superfice di interiorizzazione ma anche portale di accesso
a nuove dimensioni; con il simmetrico rovesciamento dell'interno e
dell'esterno avvenuto nel corso dell'Ottocento; con il *moderno* e il
suo desiderio di trasparenza assoluta; e poi in altri casi in cui alla
dilatazione infinita abbiamo visto sempre corrispondere un infinito
ripiegamento.

In questo capitolo, nel discutere di trasparenze, riflessioni e
proiezioni in relazione allo spazio domestico, vogliamo affrontare
principalmente due questioni: la prima è legata al tema dello *s guar-
do* – o della *visibilità* – e all'effetto che su di esso possono avere
la compresenza di vetri, specchi e schermi fino a determinarne *la
crisi*; la seconda riguarda alcune conseguenze relative alla massic-
cia circolazione d'immagini e d'informazioni all'interno di una casa
sempre più digitalizzata e connessa. Tali questioni ci sembrano
intrecciate, poiché la dematerializzazione dello spazio domestico,
che trova il suo modello nella *casa di vetro*, è avanzata di pari pas-
so con una generale dematerializzazione dell'informazione, con la
sua circolazione rapida e ininterrotta, ed entrambe, pur essendo
votate alla trasparenza dei contenuti, in funzione di un uomo e di
una società finalmente democratici, hanno finito anche per intensi-
ficare i piani di ambiguità, l'opacità dei discorsi, l'indecifrabilità dei

linguaggi.
Si tratta di argomenti ampiamente discussi dalla critica architet-
tonica, e su cui esistono ampie trattazioni, perciò, più che tentare di
fornire un quadro storico esaustivo, cercheremo di far emergere
alcuni tratti che ci sembrano utili in relazione alla *dislocazione* dello
spazio domestico che stiamo affrontando in questa ricerca.

Un capitolo del celebre libro di Anthony Vidler dedicato al tema
del *perturbante in architettura* è intitolato *Trasparenza*. Questo il
suo incipit: «Come ben sappiamo, la modernità è sempre stata os-
sessionata dal mito della trasparenza: trasparenza del sé davanti
alla natura, del sé davanti agli altri, di tutte queste individualità da-
vanti alla società – tutto questo rappresentato, se non costruito, da
Jeremy Bentham a Le Corbusier, per mezzo della trasparenza uni-
versale dei materiali da costruzione, della permeabilità dello spa-
zio e dell'onnipresente flusso di aria, luce e movimento»². Subito
dopo Vidler riporta un frammento di Giedion, a sua volta trascritto
da Benjamin nei suoi *Passagen-Werk*: «Le case di Le Corbusier
non sono definite né dallo spazio, né dalle forme: l'aria le attraversa
da parte a parte! L'aria diviene un fattore costitutivo!»³. Lo stesso
Benjamin, pur entusiasta della trasparenza dei materiali moderni,
ebbe anche a dire: «L'opera di Le Corbusier sembra costituire l'epi-
logo della “casa” come figurazione mitologica»⁴.

Cosa ci dicono questi frammenti? In primo luogo la trasparenza
sembra essere connessa con la circolazione di una serie di flussi
– soprattutto aria e luce – e quindi con il movimento. È questa la
ragione per cui abbiamo ritrovato il motivo della *Teca* anche all'in-
terno del capitolo sulle *deterritorializzazioni*. Perché la *disgiunzione*
della casa dal suolo, e la conseguente possibilità da parte del ma-
nufatto di *deambulare*, sono attributi di una casa che, dopo essersi
sradicata da terra, si prepara ad assecondare il movimento di quei
flussi che, con la perdita dell'involucro murario, l'avevano attraver-
sata da parte a parte, mettendo in crisi anche il principio di intimità
della sfera domestica, il suo essere *locus del segreto*.

Ci sembra lecito, nel novero di quei flussi che hanno iniziato ad
attraversare la casa fino a costituirne – stando a Benjamin – la fine
in quanto *figurazione mitologica*, aggiungere quello delle immagini
e delle informazioni che, dalla radio alla televisione fino agli smar-
tphone, passando per i personal computer, non hanno mai smes-
so, nel corso dell'ultimo secolo, di assediare lo spazio domestico.

Inoltre, abbiamo già constatato come la *visibilità assoluta*, a cui
la trasparenza conduce, avesse dei risvolti anche di ordine politico,
e il riferimento a Bentham non è casuale. Ábalos sostiene che nella
Casa positivista «ogni componente spaziale acquisisce un'acce-
zione moralista: la trasparenza è repressiva, ricollegabile diretta-
mente alla visibilità pubblica del Panopticon di Bentham. All'interno
della casa non c'è posto per la differenza, l'isolamento o la gioia. Lo
spazio fluido della modernità positivista è associato alla vigilanza»⁵.

Quindi la trasparenza, se auspicava l'avvento di una società
migliore e moralmente integra, e si prometteva anche di liberare le
case dai vecchi fantasmi perturbanti, poteva generare anche l'an-
goscia di un'insolita esposizione nei confronti dell'*occhio del potere*.
Forse anche per questo Vidler afferma che già dalla metà degli anni
'60 «le accuse all'universalismo modernista si [erano] svolte pro-
prio nel segno dell'opacità», e che l'opacità era divenuta «il motto
del richiamo postmoderno alle radici, alla tradizione, alla specificità
locale e regionale, a una rinnovata ricerca della sicurezza domesti-
ca»⁶. In questo senso, se la *casa positivista* o la *casa vetrata*, espri-
mevano – sia letteralmente che metaforicamente – l'esposizione a
una visibilità repressiva, a un meccanismo di costante vigilanza, il
ritorno ad una *casa tradizionale* rispondeva, fra le altre cose, ad un
bisogno di riservatezza, ad una necessità di sfuggire allo sguardo
irrepressibile del potere.

2 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 239
3 S. Giedion, *Bauen in Frankreich*, Klinkhardt & Biermann, Berlino 1928, p.
85. Citazione tratta da: A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006,
p. 239
4 W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino
2000, p.455
5 I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian
Marinotti Edizioni, Milano 2009, p. 81
6 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 241

1 C. Bene, *Nostra signora dei turchi*, Bompiani, Milano 2021, p. 44

All'interno di un campo teorico così spinoso, limitiamoci a dire che, in virtù dei cambiamenti socio-politici avvenuti nel corso del XX secolo, una casa che riscopre lo spessore dei suoi muri e ripropone la forza di antichi simboli, solo parzialmente può proteggere dall'azione del suddetto potere, poiché quest'ultimo, non più di natura *disciplinare*, è intanto divenuto sempre più sgretolato, parcellizzato, nebulizzato, e allo sguardo repressivo ma localizzato del Panopticon è seguito uno sguardo pervasivo e onnipresente. A detta di Deleuze, già per Foucault, cioè colui che aveva definito le caratteristiche delle *società disciplinari*, quel modello rappresentava «precisamente ciò da cui ci stiamo allontanando», poiché «stiamo entrando in società di controllo che non funzionano più sul principio dell'internamento, bensì su quello del controllo continuo e della comunicazione istantanea»⁷.

«Foucault – afferma Deleuze – ha situato le società disciplinari tra il XVIII e XIX secolo; esse raggiungono l'apogeo all'inizio del XX secolo, procedendo all'organizzazione dei grandi ambienti di internamento. L'individuo non fa che passare da un ambiente chiuso all'altro, ognuno con le sue leggi: prima la famiglia, poi la scuola [...], poi la caserma [...], poi la fabbrica, di tanto in tanto l'ospedale, eventualmente la prigione», si tratta sempre di «concentrare, ripartire nello spazio, ordinare nel tempo»⁸. La casa, quindi, trasparente o meno, era uno di questi luoghi di internamento, in cui allo stesso modo, tramite lo studio razionale della distribuzione interna, si concentravano le persone, le si ripartiva nello spazio e le si ordinava nel tempo, attraverso dei cicli collaudati che organizzavano gli individui all'interno della famiglia e la famiglia rispetto alla società intera. Per questo «il singolo individuo deve [...] eliminare ogni funzione critica e consegnarsi ai tempi imposti dall'industrializzazione e dal positivismo», e «lo spazio della casa, la sua atmosfera e la sua memoria, quasi non esistono più; sono stati eliminati per far posto alla quantificazione normativa, all'oggettivazione biologica della famiglia tipo attraverso la pianta, o meglio l'organizzazione in pianta». Proprio come una fabbrica, la casa sperimentò «negli interni la separazione taylorista, la scomposizione di ogni movimento in unità minime studiate e cronometrate» al fine di riorganizzare «gli spazi in schemi perfettamente coordinati, senza alcuna interferenza»⁹. La trasparenza, perciò, oltre che essere legata all'effettiva qualità dei materiali impiegati, riguardava anche la trasparenza delle strutture sociali in cui il soggetto era calato, nella tendenza a eliminare le sue inclinazioni individuali, e con esse qualsiasi forma di *segreto*, al fine di uniformarlo a tipologie psicosociali prestabilite.

Nel corso del XX secolo, come detto, si era generato anche quel processo attraverso cui la *società disciplinare* iniziò a trasformarsi in *società di controllo*: «Nelle società disciplinari non si faceva che ricominciare (dalla scuola alla caserma, dalla caserma alla fabbrica), mentre nelle società di controllo non si finisce mai con nulla, in quanto l'impresa, la formazione, il servizio sono gli stati metastabili e coesistenti di una stessa modulazione, di uno stesso deformatore universale»¹⁰.

Questo significa che, malgrado alcune forme e alcune modalità delle *società disciplinari* continuino a produrre ancora oggi i loro effetti, siamo già entrati in un'epoca in cui, non essendoci più discontinuità tra i vari luoghi di internamento da cui uscire e in cui entrare, l'individuo è collocato su un fascio continuo, privo di interruzioni: «Non c'è bisogno di ricorrere alla fantascienza per concepire un meccanismo di controllo che ad ogni istante dia la posizione di un elemento in un ambiente aperto», con un «computer che individua la posizione di ciascuno, lecita o illecita, e opera una modulazione universale»¹¹. E cosa sono gli smartphone se non aggeggi che tracciano costantemente le nostre posizioni, e che, tramite continui meccanismi di *feedback*, forniscono dati sui nostri gusti, i nostri desideri, le nostre inclinazioni? «La famiglia, la scuola, l'esercito, la fabbrica non sono più ambienti analogici distinti che convergono verso un proprietario, sia esso lo Stato o un potere privato, ma le

7 G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 197
8 *Ivi*, p. 200
9 I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, pp. 75-79
10 G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 202
11 *Ivi*, p. 205

figure cifrate, deformabili e trasformabili di una stessa impresa che ha solo dei gestori»¹².

Al netto dei ritorni ad una casa di mattoni e malta – che come abbiamo visto non garantisce più nessuna protezione da questo sistema di potere diffuso che cattura gli individui attraverso una costante modulazione del campo sociale, e che li monitora ovunque essi siano, a casa come altrove – e cercando di non incappare nel pericolo di vedere l'architettura come il prodotto diretto di determinate condizioni socio-economiche, ci chiediamo se esista un *modello* architettonico che esprima, che materializzi, che dia forma, a questa condizione legata alle *società di controllo*, o in generale che sia la *rappresentazione metaforica*, l'espressione, di una società globale sempre più invasa dal flusso delle informazioni.

Ci preme sottolineare che le considerazioni fin qui svolte non volevano in nessun modo restituire l'immagine di una realtà in preda a una catastrofe irreversibile, di una società distopica governata da un potere che esercita le sue facoltà nell'invisibilità dei suoi apparati. Non sarebbe, del resto, nemmeno questo il luogo per simili considerazioni, e lo stesso Deleuze sottolineava come non sia utile chiedersi «quale sia il regime più duro o più tollerabile, dal momento che in ognuno di essi si intrecciano liberazioni e asservimenti»¹³. Vorremo solo, e brevemente, esprimere che quella diretta relazione fra l'ordinamento della società, il quadro economico-politico, l'innovazione tecnologica e la rispettiva produzione architettonica che il *moderno* sembrava esprimere – in cui la trasparenza della casa annunciava, con tutte le sue contraddizioni, la volontà di pervenire a una generale trasparenza di una società purificata e moralmente integra – sembra oggi impossibile. Se è pur vero che non tutte le manifestazioni del *moderno* convergessero all'interno di un unico grande disegno comune – e che ciò che sembrava *trasparente* viveva, come abbiamo visto, le sue ambiguità – esisteva ancora, fino alla prima metà del XX secolo, la possibilità di immaginare il mondo come rispondente a una *grande narrazione*, e questa grande narrazione in architettura trovava la sua espressione in un generale effetto di trasparenza. Vorremo comprendere, in relazione ai cambiamenti avvenuti dalla seconda metà del secolo scorso fino ai giorni nostri, come sia mutata la trasparenza in ambito architettonico, e nello specifico rispetto allo spazio domestico, nella convinzione che essa si faccia sempre più portatrice di un quadro all'insegna della frammentazione e dell'ambiguità, o comunque di una molteplicità eterogenea di proposte.

Vidler, nel rilevare un «rinvigorito invito alla trasparenza» a cavallo fra anni Ottanta e anni Novanta, in particolare durante il periodo dei grandi concorsi pubblici della presidenza Mitterrand – una trasparenza *progressista* che si rifà alle prime avanguardie degli anni venti – sostiene che «la trasparenza vera e propria è naturalmente e notoriamente difficile da ottenere [...]: slitta rapidamente in oscurità (il suo contrario apparente) e in riflettività (il suo rovescio)»¹⁴. Quindi, già la trasparenza eroica e idealista del *moderno*, tornata allora in voga, conterrebbe in sé stessa un notevole grado di problematicità, trasformandosi in una superficie specchiante o, peggio ancora, in una superficie scura e opaca, debolmente riflettente, che potremmo associare a quella di uno schermo, e che tradirebbe il desiderio di una *monumentalità leggera e invisibile*. In merito al concorso per la biblioteca di Francia bandito nel 1989, Vidler riconosce nella proposta di Rem Koolhaas «un atteggiamento più complesso che, pur senza rifiutare l'eredità tecnologica e ideologica del modernismo, cerca di problematizzare le premesse, riconoscendo che il “soggetto” della modernità è stato effettivamente destabilizzato dai suoi effetti deteriori. In questa vena, il cubo di vetro immaginato da Rem Koolhaas [...], il quale sembra mostrare gli organi interni come in un modello anatomico, è al tempo stesso una conferma della trasparenza e una sua critica complessa. Qui, infatti, la trasparenza è concepita come solida, non come vuota, con i volumi interni scavati in un blocco cristallino, fluttuanti al suo interno in sospensione amebica. I volumi sono poi rappresentati sulla superficie come presenze umbratili, la loro tridimensionalità raffigurata in modo ambiguo e appiattita, sovrapposti in un gioco di densità amorfe. La trasparenza si trasforma in traslucenza, e questa in buio e oscurità. [...] Il soggetto non può più perdersi nell'e-

12 *Ivi*, p. 204
13 *Ivi*, p. 201

14 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 242

space indicible della ragione infinita, né ritrovarsi nel narcisismo del riflesso di sé. Esso è, invece, sospeso in un momento delicato a metà tra conoscenza e blocco, catapultato in un'esperienza di densità e amorfismo persino quando si ritrova davanti a una superficie esterna che non è, effettivamente, niente più d'un simulacro bidimensionale dello spazio interno»¹⁵.

Le caratteristiche di straniamento prodotte da quest'opera sarebbero simili, secondo Vidler, agli effetti perturbanti d'ogni rispecchiamento, legati all'esperienza del doppio, cioè di quell'entità inquietante intrappolata nella superficie in cui ci riflettiamo, ma che non ci giunge in modo limpido e rassicurante ma come avvolta «in una nebbia, in fondo allo specchio, in una nebbia come attraverso un velo d'acqua»¹⁶.

In ultima analisi, Vidler afferma che «l'angoscia del soggetto di fronte allo spazio “molle” delle superfici di Koohlaas è dunque la manifestazione di un perturbante basato sulla riformulazione delle condizioni di interno ed esterno, dove la proiezione spettrale dell'interno funzionalista sull'esterno non rispecchia l'aspetto esteriore del soggetto, bensì il proprio interno biologico, ormai trasparente. Lo spazio paranoico si trasforma dunque in spazio panico, dove tutti i limiti si confondono in una sostanza densa, quasi palpabile, sostituitasi quasi impercettibilmente all'architettura tradizionale»¹⁷.

La trasparenza, quindi, in questo progetto di Koohlaas, assume su di sé un carattere insolito, quasi fosse composta da una sostanza piena e metamorfica, in cui lo spazio vuoto si è rappreso in un materiale denso e al cui interno, come mediante dei processi di escavazione, sono ricavati i volumi, che appaiono però come entità amorphe e bloccate nel corso del loro galleggiamento. Il vetro, come accennavamo, si è fatto contemporaneamente opaco, trasparente e riflettente, e la luce non lo attraversa più di quanto non ne rimanga intrappolata. Il soggetto è capace di osservare la strana sostanza che compone questo volume semi-trasparente e ambiguo, la quale allude però a una profondità nel momento in cui la nega e la appiattisce. Al soggetto, inoltre, non risulta possibile né attraversare il solido con lo sguardo, come nella trasparenza perseguita dai moderni, e né contemplare la propria immagine riflessa, restando quindi bloccato in uno stato di perenne indeterminazione, una condizione in cui tutti i riferimenti risultano confusi, fra cui quelli di interno ed esterno.

Il filosofo francese Jean Baudrillard, a partire dal celebre libro *Lo scambio simbolico e la morte*, ha definito, in relazione alla società contemporanea, il concetto di *simulazione*, la quale decreterebbe una condizione paradossale, all'insegna della *sparizione della realtà*. La *simulazione* si definisce «come quell'ordine di reversione e commutabilità indefinita delle cose e dei valori tra loro, dominato dalle reti globali dell'informazione e della comunicazione: circolazione pura e infinita di un'iperrealtà senza fine [...] ossia la situazione attuale per cui l'esperienza della “realtà integrale” e dei fenomeni in “real-time” assorbono il reale tramutandolo in un mero rimando di immagini, segni senza significato e perciò indifferenti, intercambiabili tra loro. È la fine del reale, di ogni referenza reale. Ciò a cui assistiamo è dunque, secondo Baudrillard, uno “sciopero degli eventi” dovuto all'impossibilità – in questa situazione di accelerazione esponenziale – di far sedimentare un senso alle nostre esperienze. Di conseguenza, il *mondo* viene ridotto ad *apparenza*, simulacro, “istantanea immagine” nella dissoluzione, per eccesso, della propria “sostanzialità” nell'indeterminatezza e nella commutazione – *al di là* di ogni giudizio di valore»¹⁸.

Se Derrida, come abbiamo visto nel primo capitolo, fondava la *metafisica della presenza* su una serie di coppie oppositive all'interno delle quali i termini sono stabilmente definiti e gerarchicamente organizzati, l'epoca della *simulazione* descritto da Baudrillard è caratterizzata dalla commutabilità di quei termini che un tempo erano dialetticamente opposti: «commutabilità del bello e del brutto nella moda, della sinistra e della destra in politica, del vero e del falso in tutti i messaggi dei media, dell'utile e dell'inutile al livello degli oggetti, della natura e della cultura [...]. Tutti i grandi criteri umanistici del valore, quelli di tutta una civiltà del giudizio morale, estetico,

pratico, si cancellano nel nostro sistema d'immagini e di segni»¹⁹.

Se Derrida riconosceva in quelle coppie oppositive un'impalcatura attraverso cui l'essere era irretito in una forma stabile, privato del carattere dinamico della differenza, Baudrillard, invece, definisce la loro completa vacuità, e quindi la loro dismissione, e la dismissione quindi di ogni sistema che garantiva la formazione, tramite esclusioni e partizioni, degli ordini sociali, ma anche delle identità, e delle regioni del senso e del valore.

È interessante notare che Gilles Deleuze, nel *Poscritto sulle società di controllo* che abbiamo precedentemente citato, descrive alcune caratteristiche di una società che, in modo simile a quella descritta da Baudrillard, risulta dominata dal potere globale dell'informazione e della comunicazione. Deleuze fa luce su alcuni aspetti nefasti di un mondo in cui le estensioni rizomatiche e immanenti – che pure egli aveva invocato, e che costituivano i concetti cardine della sua filosofia – stavano assumendo sempre di più delle forme repressive, funzionali a un potere invisibile capace ormai di esercitarsi senza palesare la sua presenza. Dinnanzi a questa situazione Deleuze non invocava certo di invertire la rotta, ma, al contrario, di spingere ancora oltre quel processo di *deteritorializzazione* e di disgregazione del campo sociale che pure il capitalismo e la società globalizzata avevano contribuito a generare, processo che ora, appunto, subiva da parte dello stesso capitalismo una forma di *riteritorializzazione* sul mercato globale, la quale assumeva i suddetti tratti repressivi. Quindi, per Deleuze, *l'immanenza* vera, quella a cui la sua filosofia ambisce in quanto raggiungimento di un *piano di deteritorializzazione assoluto*, sarebbe ancora tutta da guadagnare, ed è necessario lottare per il suo raggiungimento, in particolare combattendo il vero grande potere della nostra epoca, cioè il marketing, reo di restringere le possibilità creative, che sono sempre infinite, a quelle che la proposta del mercato è capace di offrire. È per questo che nel *Poscritto* Deleuze afferma: «Non è il caso né di avere paura né di sperare, bisogna cercare nuove armi»²⁰. *L'immanenza* a cui aspira Deleuze è una condizione caratterizzata da un processo di creazione continua effettuato da molteplicità perennemente mobili, le quali sono dotate di una instabilità e un grado di *molecolarizzazione* che le renderebbe costituzionalmente inafferrabili, ma che il potere invece stava irretendo, reprimendone la spinta creativa.

Per Baudrillard, invece, tale *immanenza* si sarebbe in realtà già realizzata proprio a causa della generale condizione di *simulazione* e della conseguente commutabilità di tutti i valori determinata dalla mera e *immanente* circolazione delle immagini e dei segni. Quindi, per quest'ultimo, non ci sarebbe nulla più per cui lottare, nessuna rivoluzione da compiere, nessun potere da contrastare, nessuna nuova arma da fabbricare, poiché dietro la *simulazione* non ci sarebbe nessuna realtà da recuperare o da guadagnare. In realtà, per Baudrillard, il *reale* non è mai esistito («Creare un mondo reale, significa “produrlo”, e il reale non è mai stato altro che una forma di simulazione»²¹), ma esisteva la possibilità di fabbricame una rappresentazione, e con essa un sistema di valori e di senso, possibilità ormai impossibile. Se per Deleuze è necessario, come abbiamo visto, fendere il regime della rappresentazione al fine di *uscire dalla scena*, per Baudrillard si è ormai fuori da ogni scena, da ogni rappresentazione, in quanto l'immagine non è il riflesso sbiadito del reale, e poiché il reale stesso non esiste e i suoi simulacri sono solo copie di una copia.

Si tratta di «una società satura e “trasparente”, che riproduce essenzialmente sé stessa in un presente esponenziale estatico e infinito. Viviamo – è questa la diagnosi del sociologo francese – la società dell'“osceno” e osceno è tutto ciò che mette fine a qualsiasi sguardo, a qualsiasi segreto, a qualsiasi immagine, a qualsiasi rappresentazione. Non stiamo più nell'ordine dell'alienazione, quel “beneficio simbolico” che ancora ci illudeva dell'esistenza dell'Altro»²². «Se non vi è più specchio in cui riflettersi, realtà a cui tornare

15 *Ivi*, p. 243

16 G. De Maupassant, *L'Horla*, in «Racconti e novelle», vol. III, Einaudi, Torino 1968, pp. 1186-89. Citazione tratta da: A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 244

17 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 247

18 G. Savoldi (19.04.2020), *Finzione, al di là di vero e falso: la sfida teorica di Jean Baudrillard*, <https://www.azioniparallele.it/55-falsificazioni/saggi/339-finzione-sfida-baudrillard.html#sdfootnote17anc>

19 J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 20

20 G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 201

21 J. Baudrillard, *Parole chiave*, Armando editore, Roma 2002, p. 41

22 T. Marci, *Dalla critica al fatale. Della teoria in Jean Baudrillard*, «Lo Sguardo», 23 (2017), p. 40

per assegnare un significato alla realtà, Altro da cui distinguere il sé, quel che ci rimane sono un insieme di meri segni, immagini, puri simulacri»²³.

Per Baudrillard questa condizione non rappresenta una catastrofe, anzi, poiché prendere coscienza di questo stato di cose significa comprendere la finzione radicale di cui è fatto il mondo, comprendere che non c'è più un significato da attribuire agli eventi, comprendere che non c'è trascendenza o nient'altro di esterno con cui confrontare le proprie azioni al fine di attribuire loro un valore, comprendere che si è «già da sempre intrappolati, esiliati nell'immagine – resi trasparenti dal vetro sottile dello schermo della realtà virtuale. Non è più possibile partire dal reale e fabbricare l'irreale, l'immaginario a partire dai dati del reale. Non c'è più un altrove verso cui fuggire»²⁴.

A questo punto, compiuta questa panoramica sul pensiero di Baudrillard, tre termini ci interessa estrapolare dal suo lessico: *simulazione*, *oscenità*, *trasparenza* – il cui significato vogliamo provare a stigmatizzare pur rischiando di applicare qualche forma di riduzionismo a un pensiero così complesso come quello del sociologo e filosofo francese. In merito alla *simulazione*, abbiamo già visto come essa riguardi la *sparizione della realtà* a vantaggio dell'*iperrealtà*, costituita dalla mera circolazione senza scopo di immagini e segni intercambiabili, decretando la trasformazione del mondo in *simulacro* e la conseguente dismissione di ogni regime di valore e di senso.

L'*osceno*, invece, è posto da Baudrillard in antitesi al concetto di *scena*. Quest'ultima sarebbe il luogo dello spettacolo, spazio in cui è possibile allestire le varie forme di rappresentazione del reale. In questa *scena* lo sguardo è posto a una certa distanza dalle cose, a differenza di quanto avviene nel regime dell'*osceno*. In esso, non essendoci più spettacolo, si avvera una condizione di visibilità totale, e quindi «la distanza dello sguardo scompare», e le cose ci sono presentate nella loro realtà brutale: «Quando le cose diventano troppo reali, spogliate della loro dimensione metaforica, rese fruibili alla vista, poste brutalmente nel reale eliminando qualsiasi distanza dal soggetto, si cade nell'oscenità»²⁵. In questo senso, l'eventuale problema del mondo contemporaneo iper-mediatico, riguarda non l'alienazione o il distanziamento dalle cose, ma l'eccessiva prossimità con le cose stesse, ed è questo *eccesso di realtà* a essere *osceno*. «Tutto è reso immediatamente, senza distanza, senza fascino. Senza reale piacere»²⁶. Il contrario dell'*oscenità* è la *seduzione*, in quanto capace di recuperare il gioco, la scena, e di inventare una nuova forma di rappresentazione.

Anche la *trasparenza*, in un certo senso, riguarda questo regime della visibilità dispiegata, in cui tutte le cose sono immediatamente visibili. Essa, quindi, si oppone al *segreto*, a tutto ciò che non può essere visto. Per Baudrillard, quasi tutto nel mondo contemporaneo appartiene ormai a questo regime della visibilità assoluta, mentre le cose segrete vengono combattute, devono essere eliminate, malgrado una componente di *segreto* rimanga in ogni caso indistruttibile.

Un ultimo termine che vogliamo aggiungere è *virtuale*. Se per Baudrillard il reale è sempre una forma di *simulazione*, la cosiddetta *realtà virtuale*, in quanto più riuscita, controllabile e non contraddittoria, risulta «più reale di quella che noi abbiamo creato come simulacro. [...] Ora il virtuale è ciò che è al posto del reale, ne è la soluzione finale nella misura in cui esso realizza il mondo nella sua realtà definitiva, sancendone così la sua dissoluzione»²⁷.

È difficile cercare di applicare queste categorie alla sfera architettonica, ma il resoconto di alcune conversazioni avute fra Baudrillard e Jean Nouvel fra il 1997 e il 1999, ci aiutano a comprendere il punto di vista del filosofo francese sull'architettura. Baudrillard esordisce domandandosi in cosa potrebbe consistere una vera radicalità architettonica, se «esista uno spazio radicale rappresentato dal vuoto»²⁸. Cercando di interpretare in modo consoni una serie di considerazioni spesso oscure, potremmo sostenere che il vuoto di cui parla Baudrillard è il *vuoto* stesso della nostra società, il *vuoto* sostanziale che si cela dietro la circolazione

aleatoria delle immagini e dei segni. Infatti, come esempi architetonici di questa possibilità di *tradurre il vuoto*, egli propone il Centre Pompidou e le due torri del World Trade Center, in cui «l'architettura esprime, significa e traduce, in una sorta di forma piena, il contesto di una società in cui si sta delineando un'epoca iper-reale»²⁹, cioè quella condizione di *simulazione* e di *sparizione del reale* di cui abbiamo parlato.

Jean Nouvel, in risposta, nel parlare dei suoi progetti, afferma che il suo obiettivo principale riguarda la «definizione di un luogo sconosciuto», e aggiunge che «questo luogo sconosciuto [...] potrebbe essere il luogo di un certo segreto»³⁰. Giocare sulla profondità di campo, oltrepassare la logica della prospettiva albertiana, smaterializzare la costruzione, mescolare immagini reali e immagini virtuali, far interagire trasparenze e riflessi, sarebbero tutte strategie impiegate per appropriarsi «della percezione del sensibile dal materiale all'immateriale», per «creare più di quanto si possa vedere [...] qualcosa in più rispetto alla percezione visiva»³¹. Nouvel, riconoscendo che in architettura si acquisisce coscienza dello spazio mediante la vista, si propone di servirsi di «tutto ciò che l'occhio può integrare per mezzo della vista»³² al fine di *abusare dell'occhio*. Rispetto, ad esempio, alla Fondation Cartier (1991-94) Antonino Saggio sottolinea come «per la prima volta la trasparenza non è più legata all'oggettività della macchina, ma all'ullusività dei media e alla pluralità pervasiva e volutamente ambigua dei messaggi contemporanei. Messaggi che sostituiscono alla ricercata “certezza” del trattato logico di Wittgenstein allusività e ammiccamenti. Nel gioco degli schermi fluttuanti, nei diversi effetti ora decorativi ora bidimensionali, ora illusionistici, nella presenza a volte filtrante a volte riflettente del verde, la trasparenza nell'epoca delle informazioni e nelle mani di Nouvel diventa un fenomeno profondamente diverso dalla rivelazione oggettiva del mondo del funzionalismo»³³

Baudrillard ammette di amare nel lavoro dell'architetto francese proprio la capacità di realizzare opere che «sanno rendersi invisibili», che «mettono in scacco la visibilità egemonica, quella che ci domina, in base al sistema per cui tutto deve essere immediatamente percepibile e decifrabile. [...] L'architettura [...] crea, in qualche modo, una forma di apparizione. E si tratta di uno spazio di seduzione»³⁴.

Già da questi primissimi scambi sembrano essersi delineati i termini in campo. Da un lato ci sarebbe un'architettura intesa come espressione della società dell'*iperreale* e della *simulazione*. Notiamo che il vuoto insito in questa società non si traduce per forza in una forma smaterializzata, in un vuoto letterale, ma al contrario in forme spesso monumentali (Beaubourg, le Torri Gemelle) che sono l'espressione eccessiva, estremizzata, di un mondo in cui le cose si presentano nell'*oscenità*, fuori dalla scena, cioè nella loro totale mancanza di *segreto*, nella loro visibilità assoluta ed egemonica, nella loro estrema prossimità. Baudrillard attribuisce un carattere *mostruoso* a queste opere, a questi oggetti catapultati nelle città, come il Centre Pompidou, dotati di una singolarità proprio perché «sfuggono alla loro programmazione, al progetto», producendo «un buco aperto in questa nostra “culturalità”»³⁵ (dove per cultura si intende l'estetizzazione generalizzata delle forme che le trasforma in valore , e il valore riguarda la produzione, e quindi tutto ciò che è estraneo all'ambito della seduzione e del segreto). Quindi questi *mostri*, prodotti eccessivi del mondo della *simulazione*, in un certo senso possono rivolgersi contro l'ordine dell'*iperreale* che li ha generati, ma semplicemente perché svelano la componente simulatoria di tutto il reale, la celebrano, cioè celebrano l'ordine aleatorio di tutti i discorsi. Beaubourg: «carcassa di flussi e di segni, di reti e di circuiti [...]». Monumento ai giochi di simulazione di massa, il Centro funziona come un inceneritore che assorbe e divora tutta l'energia

23 G. Savoldi (19.04.2020), *Finzione, al di là di vero e falso: la sfida teorica di Jean Baudrillard*, <https://www.azioniparallele.it/55-falsificazioni/saggi/339-finzione-sfida-baudrillard.html#sdf footnote17anc>

24 *Ibidem*

25 J. Baudrillard, *Parole chiave*, Armando editore, Roma 2002, p. 32

26 *Ibidem*

27 *Ivi*, p. 42

28 J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003, p. 7

29 *Ibidem*

30 *Ivi*, p. 9

31 *Ivi*, p. 11

32 *Ibidem*

33 A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010, pp. 374-375

34 J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003, p. 13

35 *Ivi*, p. 25

culturale [...]: è una macchina per fare il vuoto»³⁶. «Beaubourg, “ipermercato della cultura”» legato a «una specie di universo segnaleτικό totale, o di circuito integrato percorso da parte a parte da un impulso, transito incessante di scelte, letture, referenti, marchi, decodifiche. Qui, gli oggetti culturali, come altrove gli oggetti di consumo, non hanno altro fine se non quello di mantenervi in uno stato di massa integrata, di flusso transistorizzato»³⁷.

Dall'altro lato, invece, ci sarebbe la possibilità di recuperare il *segreto*, di riallestire una scena, di ripristinare il gioco allusivo della *seduzione*. Ciò sarebbe possibile proprio abusando dei sensi, abusando di quello sguardo a cui le cose sono consegnate nella loro brutalità, nel tentativo di renderle nuovamente invisibili, cioè di sottrarle alla visibilità imperante. È in questo caso che l'architettura può assumere dei contorni smaterializzati, giocare con la sua assenza. È utile quindi contrapporre la *trasparenza* che Baudrillard associa all'informazione e alla comunicazione – che comporta appunto la visibilità estrema e immediata delle cose – alla *trasparenza* di un'architettura che gioca con la sua dissoluzione e quindi tende a sottrarsi allo sguardo, e a ripristinare *seduzione* e *segreto*, assenti invece nella circolazione sfrenata dei segni e delle immagini. Crediamo che, per Baudrillard, ripristinare un gioco seduttivo non equivale ad attribuire alle cose nuovamente dei significati, ripristinare il loro senso, ma corrisponde, al contrario, a giocare con la loro natura simulativa, significa riallestire una scena per lo sguardo, sottrarsi alla visibilità totale di ogni cosa, ma senza credere, con questo, di recuperare il *reale perduto*, poiché il reale, ricordiamolo, non c'era mai stato.

In ogni caso, ci sembra che Baudrillard reputi interessanti per l'architettura due possibilità, antitetiche: o esprimere il vuoto della società, *per eccesso*, monumentalizzandolo, cioè materializzandone la vacuità esponenziale, con l'effetto di poterne anche minacciare l'egemonia; oppure tentare di smaterializzare la forma, di renderla allusiva, seduttiva, giocando con i sensi e contro l'egemonia dell'occhio. In questo secondo caso, per Baudrillard, si può allora «parlare di radicalità, di questa specie di “esotismo radicale” delle cose, [...] vale a dire della distanza esistente rispetto alla propria identità, che determina una sorta di vertigine»³⁸.

Precisiamo che Baudrillard non afferma in nessun punto che questa radicalità sia legata necessariamente a un principio di smaterializzazione, a un'architettura eterea, malgrado ci sentiamo di affermare che il proposito di spezzare l'estrema prossimità delle cose possa passare anche attraverso una modalità che giochi allusivamente con lo sguardo. Questa possibilità – utile alla ricerca in questione – ci è stata suggerita dal fatto che il dialogo sia intrapreso con Jean Nouvel, e che Baudrillard esprima il suo favore nei confronti dell'architettura immateriale dell'architetto francese. In generale, Baudrillard, crede che rispetto agli eventi iper-visibili e sovradeterminati dai media, e che si impongono come reali (pur non essendolo) proprio per imposizione dell'informazione, l'architettura possa recuperare la sua radicalità quando è capace di opporre il suo non-avvenimento, andando contro a tutti i significati stabiliti, soprattutto quelli imposti dalla cosiddetta cultura: «Un'opera rappresenta una singolarità, e tutte le singolarità possono creare nel pieno delle metastasi della cultura dei buchi, degli interstizi, dei vuoti»³⁹.

Risulta evidente un rovesciamento fra ciò che è fittizio e ciò che è reale: se al mondo tutto è *simulazione*, gli eventi diventano reali solo a causa di un'imposizione dei media, per la brutalità con cui ci vengono presentati; allora c'è bisogno di opporre loro una strategia basata totalmente sulla finzione, che si denuncia in quanto tale e non come *reale*, che allestisce nuovamente un gioco seduttivo, che crea «un anti-universo, un contro-avvenimento», qualcosa che sia capace di «spezzare la piena visibilità, il sovrasignificato imposto alle cose»⁴⁰, la loro immagine troppo perfetta.

«Il nulla, secondo me – afferma ancora Baudrillard – è qualcosa:

36 J. Baudrillard, *L'effetto Beaubourg*, in «Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti», Pgreco Edizioni, Milano 2021, p. 27

37 *Ibidem*, pp. 35-36

38 J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003, p. 14

39 *Ivi*, p. 24

40 *Ivi*, p. 15

è ciò che non è estetizzato, quello che, in un modo o nell'altro, è irriducibile a qualsiasi estetizzazione. [...] Il termine nullità è ambivalente, ambiguo: può essere il migliore oppure il peggiore. Io accordo un'importanza maggiore alla nullità nel senso del nulla, nel senso in cui, se si giunge a quest'arte della sparizione, si tratta veramente di arte, mentre tutta la strategia che presiede alla maggior parte delle cose che ci vengono date da vedere [...] serve precisamente a convertire la nullità in spettacolo, in estetica, in valore di mercato. [...] Vi è la possibilità di ricreare una scena primitiva, selvaggia, dell'immagine; a partire dal nulla»⁴¹.

Possiamo ancora forzare i termini impiegati da Baudrillard al fine di collegarli a quanto ci preme dimostrare in questa sede. Ci sarebbe, quindi, da un lato il *nulla* e dall'altro la *nullità*. La *nullità* sarebbe la condizione stessa della *simulazione*, che ha la possibilità, in casi singolari, di trasformarsi in una specie di *mostro*, capace di creare un buco nel sistema del visibile, della trasparenza, dell'estetizzazione, del valore, del mercato. Il *nulla*, invece, riguarda proprio la capacità di un'opera di mettere in scena la sua *sparizione*, cioè di sottrarsi, tramite *segreto* e *seduzione*, a quel sistema dell'*iperreale*. Una sorta di trasparenza, potremmo dire, che spezzi l'altra *trasparenza*, quella che riguarda l'eccessiva visibilità delle cose: «L'idea di giocare sul fascino, sui segreti della trasparenza contro la dittatura della trasparenza, di opporre il gioco del visibile e dell'invisibile a ciò che deve essere assolutamente visibile, rappresenta un lavoro sottile. Ci sono costruzioni che si abbandonano anche alla trasparenza più triviale come vettore di potere, evidenziando l'abolizione di ogni segreto. In questo modo, si comprende che il segreto non è più una sfida allo sguardo»⁴².

Ora, ciò su cui vogliamo orientare la nostra attenzione, riguarda le possibili definizioni di specchio e di schermo che ci pare di poter dedurre dal pensiero di Baudrillard. Lo specchio è per definizione il luogo del rispecchiamento, del doppio, della riflessione, ma anche del riconoscimento del sé e della sua proiezione virtuale nel campo sociale. Torniamo per un momento al progetto per la Biblioteca di Francia di Koohlaas. Vidler, dopo aver sottolineato il modo in cui l'edificio assorbe sia la rappresentazione interna che il riflesso esterno, e dopo aver ribadito quanto questa condizione sia differente dalle caratteristiche della riflessione modernista ma anche dai «giochetti “postmoderni” con simultaneità e seduzione», propone una lettura dell'opera effettuata a partire dal compimento dello *stadio dello specchio* di Lacan, caratterizzato da una forma di alienazione paranoica in cui «il soggetto non si accontenta più di interrogare il proprio volto allo specchio alla ricerca di una trasparenza dell'anima ma, [...] desidera mettere in scena il proprio sé nelle relazioni sociali. La fisionomia bidimensionale, la rappresentazione del “volto”, si trasforma nello spazio tridimensionale della soggettività, un luogo per la rappresentazione dell'attività sociale. In altre parole, il piano dello specchio diventa lo spazio d'un teatro: “Lo stadio dello specchio è un dramma”, asserisce Lacan»⁴³.

Quindi, la Biblioteca di Francia, visto che «non ci permette di fermarci alla superficie, né di penetrarla»⁴⁴, trasferirebbe su di sé quest'impossibilità, da parte del soggetto, sia di interrogare il proprio volto sulla superficie bidimensionale dello specchio, e sia di *mettere in scena* il proprio sé nello spazio tridimensionale delle relazioni sociali, bloccando in uno stato di angoscia. Quindi, malgrado quest'edificio proponga un'idea di trasparenza e di riflettività estremamente complessa e ambigua, in esso resistono dei concetti che in Baudrillard risultano del tutto evaporati, svaniti.

In primis, a causa del venir meno, come abbiamo visto, di quelle distinzioni oppositive che strutturavano sia il sociale che la psiche degli individui (destra/sinistra, stesso/altro, normalità/follia, valore/disvalore), ciò che risulta assente nel pensiero di Baudrillard è proprio la possibilità dell'*altro*, «in base a cui solo si può articolare la dialettica identitaria del rispecchiamento come alienazione, rovesciamento e riconoscimento»⁴⁵. Senza possibilità di articolare i concetti di sé e di *altro*, la possibilità stessa dello specchio come luogo

43 *Ivi*, p. 246

44 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 245

45 G. Savoldi (19.04.2020), *Finzione, al di là di vero e falso: la sfida teorica di Jean Baudrillard*, <https://www.azioniparallele.it/55-falsificazioni/saggi/339-finzione-sfida-baudrillard.html#sdfnote17anc>

41 *Ivi*, pp. 28-31

42 *Ivi*, pp. 63-64

in cui queste entità emergono e si formano decade completamente. Di conseguenza è proprio il concetto di *scena*, di *teatro*, di quel luogo in cui si svolge il *dramma*, che viene annullato: «Quando tutti gli eventi, tutte le funzioni, tutti gli spazi sono assorbiti nell'immannenza e nella trasparenza della comunicazione e dell'informazione, cadiamo immancabilmente nell'ordine dell'*oscenità*, letteralmente il fuori dalla scena, dal gioco delle illusioni e delle rappresentazioni»⁴⁶. Sparito qualsiasi sguardo, qualsiasi segreto, qualsiasi rappresentazione, ma anche l'ordine «dell'alienazione, quel 'beneficio simbolico' che ancora ci illudeva dell'esistenza dell'Altro»⁴⁷, non resta che compiere l'ultimo passo: «È ormai chiaramente emerso come il preciso obiettivo della riflessione baudrillardiana consiste nello svelare la *simulazione* a se stessa, ossia *spingerla oltre*, fino alle conseguenze più estreme, fino ad intaccare profondamente la soggettività, mostrando che questa non è *se non* simulazione *del soggetto*»⁴⁸. Il progetto di Koohlaas, perciò, sarebbe espressione di un mondo in cui è possibile concepire l'esistenza della *scena*, dell'*altro*, della rappresentazione, del soggetto, tutte entità che Baudrillard liquida, relegandole al regno della *simulazione*.

Lo specchio, quindi, sarebbe completamente rimpiazzato dallo schermo. Sempre in dialogo con Nouvel, Baudrillard afferma: «Viviamo circondati da schermi ed è raro riuscire a creare una superficie, oppure un luogo che non costituiscano uno schermo e che possano generare tutte le suggestioni della trasparenza, senza però esercitarne la dittatura»⁴⁹. Questo passaggio ci suggerisce più di una cosa: in primis, crediamo, che ciò a cui Baudrillard si riferisce, in questo caso, con la parola *schermo* non è necessariamente e letteralmente uno schermo su cui scorrono delle immagini, ma piuttosto una qualsiasi superficie che ci viene restituita in quell'evidenza, in quella *trasparenza*, in quell'*oscenità*, in quella visibilità totale di cui abbiamo già parlato: «Ci troviamo nell'ambito di uno schermo totale e qui il problema dell'architettura si pone diversamente. Forse esiste, infatti, un tipo di architettura perfettamente superficiale, che si confonde con questo universo, un'architettura della banalità, della virtualità, che può essere originale, ma che non dipende più dalla stessa idea»⁵⁰.

In antitesi a questo genere di superfici-schermi si pone ancora la *trasparenza*, da intendere, come abbiamo già fatto, come possibile luogo della sparizione, della suggestione e del *segreto*, e non, quindi, come attributo della comunicazione/informazione: «Ritengo che una buona architettura possa portare a compimento questo lavoro [...] tendente alla sparizione: è necessario trattare abilmente sia la sparizione che l'apparizione»⁵¹.

Baudrillard non manca di citare, come Vidler, direttamente Lacan, ma rovesciando la prospettiva: «Oggi, nessuna drammaturgia del corpo, nessuna performance può fare a meno di uno schermo di controllo – non tanto per vedersi o riflettersi, con la distanza e la magia dello specchio, quanto come rifrazione istantanea e senza profondità. Ovunque, la visualizzazione non serve che a questo: schermo di rifrazione statica che non ha più niente dell'immagine, della scena o della teatralità tradizionale, che non serve affatto a giocare o a contemplarsi, ma a essere innestato su sé stesso. Senza questo allacciamento circolare, senza questo circuito breve e istantaneo che un cervello, un oggetto, un evento, un discorso creano innestandosi su sé stessi, senza questa visualizzazione perpetua, niente oggi ha senso. La fase video ha sostituito la fase dello specchio. Non si tratta di narcisismo [...] bensì un effetto di folle autoriferimento, un cortocircuito che allaccia immediatamente ogni elemento a sé stesso, e dunque sottolinea in pari tempo la sua intensità in superficie e la sua insignificanza in profondità»⁵².

46 G. Savoldi (19.04.2020), *Finzione, al di là di vero e falso: la sfida teorica di Jean Baudrillard*, <https://www.azioniparallele.it/55-falsificazioni/saggi/339-finzione-sfida-baudrillard.html#sdfootnote17anc>

47 *Ibidem*

48 *Ibidem*

49 J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003, pp. 14-15

50 *Ivi*, p. 16

51 *Ivi*, p. 17

52 J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2016, p. 49

Ora, tirando le somme di questo lungo percorso a cui potremmo dare il nome di *itinerario baudrillardiano*, cerchiamo di tirar fuori le categorie architettoniche attraverso cui ci orienteremo nel proseguo di questo capitolo.

A una prima categoria di progetti verrà dato il nome di *Simulazioni*, legati ai concetti di *trasparenza* e *oscenità*. La *trasparenza* va intesa come qualità stessa della comunicazione e dell'informazione, cioè visibilità estrema e immediata delle cose, circolazione sfrenata dei segni e delle immagini. Tali progetti lavorano sull'estremizzazione del regime dell'*oscenità*, nell'idea che, come abbiamo visto, si possa trasformare la sua intrinseca *nullità* in un'entità mostruosa, capace di creare un buco nel sistema del visibile e di rivolgersi contro l'ordine dell'*iperreale* che l'ha generata.

A una seconda categoria di progetti, invece, attribuiamo il nome di *Sparizioni*, connessi ai concetti di *segreto* e *seduzione*. Tali progetti lavorano sulla smaterializzazione dell'oggetto, sulla sua dissoluzione, sulla possibilità di mettere in crisi il regime dello sguardo in quanto mezzo primario di conoscenza del reale. Essi si occupano altresì del *nulla*, cioè di una *trasparenza* stavolta allusiva, seduttiva ed enigmatica, attraverso cui riallestire una *scena* all'interno del regime dell'*osceno*, in antitesi alla *trasparenza* della visibilità assoluta.

Notiamo che né le *Simulazioni* e né le *Sparizioni* credono sia possibile combattere il regime dell'*iperreale*, magari con la finalità di ripristinare una qualche condizione di realtà, o un qualche sistema di valori e di senso. Le *Simulazioni* vogliono spingere l'*osceno* al suo estremo, per mostrare la costitutiva natura finzionale della realtà. Le *Sparizioni*, invece, all'interno del regime dell'*osceno*, voglio operare con l'assenza, ritagliare degli spazi all'insegna del *segreto*, per permettere alla *seduzione* di manifestarsi, con l'effetto di porsi a una rinnovata distanza dalle cose. In entrambi i casi, a ben vedere, si tratta di giocare con le apparenze, con la natura puramente inventata del reale. L'architettura, traslando ciò che Baudrillard afferma della teoria, «deve farsi simulazione, e adottare la stessa strategia del suo oggetto. Se parla di seduzione, deve farsi seduttrice, e adottare gli stessi stratagemmi. Se non aspira più al discorso della verità, deve prendere la forma di un mondo da cui la verità si è ritirata. Diventa allora il suo stesso oggetto»⁵³.

Avevamo visto all'inizio di questo capitolo come la trasparenza del *moderno* auspicasse l'avvento di un'epoca all'insegna del movimento e della circolazione di una serie di flussi, principalmente aria e luce, a cui avevamo aggiunto quello delle immagini. Non ci pare che, quanto detto in merito a Baudrillard, tradisca questa aspirazione. Non a caso egli asserisce che, «insieme al flusso e alla mobilità, lo schermo e la sua rifrazione costituiscono una determinazione fondamentale dell'evento di ogni giorno»⁵⁴. Viviamo nella mobilità perenne, nella circolazione aleatoria, rapida, commutabile, di tutti i flussi, di tutte le immagini, di tutti i segni, che hanno finito per sostituirsi al reale. A questo, auspicava, segretamente, il *moderno*?

Avevamo, però, nel parlare della *casa positivista*, anche collegato il principio della visibilità assoluta al modello del Panopticon e della sorveglianza, mentre oggi la verità «non è più quella, riflessiva, dello specchio, né quella, prospettica, del sistema panottico e dello sguardo, ma quella manipolatrice, del test che sonda e interroga, del laser che tasta e ritaglia, delle matrici che conservano le vostre sequenze perforate, del codice genetico che regola le vostre combinazioni, delle cellule che informano il vostro universo sensoriale. [...] *Fine del sistema panottico*. L'occhio della TV non è più l'origine di uno sguardo assoluto, e l'ideale di controllo non è più quello della trasparenza, che suppone ancora un spazio oggettivo (quello del Rinascimento) e l'onnipotenza di uno sguardo dispotico. E ancora, se non un sistema di internamento, un sistema di ripartizione. Più sottile, ma sempre esteriormente, gioca sull'opposizione del veder dell'essere visto, anche se il punto focale del panottico può essere cieco. [...] Nessun imperativo di sottomissione al modello o allo sguardo. [...] Nessuna violenza o sorveglianza: solo l'"informazione", virulenza segreta, reazione a catena, implosione lenta e simulacri di spazi in cui viene ancora a giocare l'effetto di reale. Assistiamo alla fine dello spazio prospettico e panottico e

53 J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Costa&Nolan, Genova 1992, p. 63

54 J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2016, p. 65

quindi abolizione dello stesso spettacolare»⁵⁵.

Le categorie, quindi, che svilupperemo nel proseguo sono quelle delle *Simulazioni* e delle *Sparizioni*, a cui ne aggiungiamo una terza, quella delle *Dissimulazioni*. Vedremo come quest'ultima riguardi dei progetti che si pongono ancora dialetticamente nei confronti del reale, nell'idea che – tramite l'impiego combinato di vetri e schermi, ma anche di specchi, e tramite strategie aggressive – sia possibile, senza nessuna forma di moralismo, identificare, smascherare, denunciare i tratti nefasti della contemporaneità, nel tentativo di generare inedite forme di consapevolezza e forse di cambiamento nello stato delle cose presenti.

Sono queste le categorie attraverso cui approfondiremo il motivo della *Teca*: all'insegna di un eccesso di *simulazione*, di una *sparizione* allusiva, o, ancora, di un suo cortocircuito relativo a un'inedita forma di *dissimulazione* capace di spezzare quel regime di *iperrealtà* che, per Baudrillard, costituisce senza scarti il nostro mondo.

Simulazioni e sparizioni

Esaminando il corpus di scritti teorici di Toyo Ito, riteniamo significativo il modo in cui alcuni concetti in essi presenti, relativi alla società contemporanea, sembrano ricalcare quelli di Jean Baudrillard. Si tratta di analogie quasi sicuramente non volute, del resto nelle parole dell'architetto giapponese non sono mai presenti riferimenti che possono far pensare a collegamenti diretti, e senza dubbio uno spiccato ottimismo sembra separarlo dalla postura, cinica e ironica allo stesso tempo, del filosofo francese. Riper corriamo, perciò, alcuni testi e alcuni progetti di questo architetto giapponese che è riuscito a fornire una risposta in termini architettonici al profondo cambiamento della società contemporanea.

In uno scritto del 1991 Toyo Ito evidenzia come, a partire dalla nascita dell'acciaio e del vetro, l'uomo sia continuamente alla ricerca dello *spazio omogeneo*, cioè lo spazio universale e continuo che i maestri del moderno volevano raggiungere tramite l'impiego dei nuovi materiali da costruzione: «Gli architetti anelavano a una trama omogenea perché la società del tempo era considerata opaca. Il loro era un tentativo di introdurre un elemento neutro e trasparente in una società eterogenea e opaca come la lava»⁵⁶. Negli ultimi decenni, sostiene Ito, è la società stessa a essere diventata omogenea, e la sfida intrapresa dagli architetti riguarderebbe piuttosto il tentativo vano di opporre, a tale uniformità generale, degli elementi di personalizzazione, capaci di marcare delle differenze all'interno dell'uniformità generale. L'architetto, però, sarebbe destinato al fallimento, poiché «quanto più vuole essere individuale, tanto più cade nella mera omogeneità»⁵⁷. Il risultato, per Ito, di questo processo è che la società contemporanea è andata «coprendosi con una grande pellicola di plastica trasparente», col risultato che «l'ambiente che oggi ci circonda è completamente coperto da una vuota chiarezza»⁵⁸.

La pellicola di plastica trasparente che ricopre indefinitamente ogni luogo è l'immagine che Ito sceglie per descrivere la *vuota chiarezza* della società all'interno di una vita che egli non tarda a definire *simulata*. Precise sono le descrizioni fornite della quotidianità degli abitanti di Tokyo, le routine di impiegati per cui «il tempo e lo spazio tra l'ufficio e la casa sono [...] totalmente fittizi», e che, dopo il lavoro, si intrattengono in giro dove «mangiano e bevono fiduciosi come stessero gustando manicaretti cucinati dalle loro mamme. Cantano e ballano come fossero divi del cinema. Parlano e discutono, ebbri, come fossero amici da tutta la vita. Acquistano di tutto, credendo così di essere ricchi. Fanno ginnastica in uno spazio artificiale come stessero notando in mare aperto correndo in un prato. Lo spazio, i gesti e persino ogni oggetto che sono riusciti a ottenere sono simulati. Inoltre, questa vita e questo spazio simulati non sono limitati soltanto a quella zona intermedia che potrebbe essere

il centro della città, ma hanno invaso anche gli uffici e le case. Tutta la nostra vita, compresa la famiglia e il lavoro, è diventata qualcosa di simulato. Si potrebbe addirittura affermare che sia andato perduto il senso della distinzione tra reale e irreale»⁵⁹.

Non facciamo fatica a collegare l'omogeneità e la *vuota chiarezza* di cui parla Ito con la *trasparenza* di cui parla Baudrillard, un nitore che entrambi attribuiscono paradossalmente all'eccesso di merci e immagini, come se il loro accumulo conducesse a una forma radicale di neutralizzazione delle differenze, quindi del valore e del senso. E non è un caso, crediamo, che anche Ito parli espressamente di un'epoca votata alla *simulazione*, in cui «il progresso dei media ha fatto sì che la parola si sia separata dalle cose e abbia sfumato la propria realtà. Siamo giunti a un punto estremo in cui possiamo sviluppare impressioni solo con parole e immagini, senza le cose. In tal modo la vita simulata ha esteso la propria sfera d'azione in modo autonomo. Ne deriva che la comunicazione attraverso i media, cioè la comunicazione priva di entità, è diventata talmente quotidiana che risulta ormai impossibile stabilire una comunicazione se non attraverso la rete dei media»⁶⁰. Una *man-canza delle cose*, una comunicazione *priva di entità*, che ha delle parentele con quel regime dell'*iperreale* in cui, per Baudrillard, è avvenuta la sparizione del reale a opera dei segni e delle immagini.

Ma ciò che ci interessa maggiormente, e che rappresenta anche il punto di massima affinità fra le riflessioni dell'architetto e quelle del filosofo, risiede proprio nelle domande che Ito si pone, e sulle risposte che a queste domande fornisce, in merito a una possibile soluzione in campo architettonico alla condizione di *simulazione* da lui rilevata. Ito si domanda, «in primo luogo, come creare un'opera di architettura che sia un'entità, proprio adesso che si sta perdendo il significato delle cose in quanto tali. In secondo luogo, come creare un'architettura che duri in un contesto in cui si sta annullando il concetto di comunità locale e le reti di comunicazione istituite dai media appaiono e scompaiono continuamente»⁶¹. «Riguardo al primo problema – afferma Ito – si tratta di riuscire a creare un'architettura fittizia o del tipo videoimmagine; rispetto al secondo problema, bisognerebbe creare un'architettura effimera e provvisoria. Non intendo con ciò affermare che le immagini video possano sostituire l'architettura, né ritengo possibile utilizzare in architettura elementi provvisori. Bisogna creare un'architettura che sia un'entità duratura e permanente alla quale conferire un aspetto fittizio e provvisorio. Dobbiamo sfruttare la capacità provocatoria dello spazio, basata sulle immagini create in questa città. Intendo dire che si devono sfruttare al massimo gli effetti di finzione, dal momento che lo spazio urbano reale ci offre un'enorme quantità di suggerimenti. [...] Credo che in una città simulata non possa esistere architettura senza una manipolazione simulata. [...] Oggi tutta la società è avvolta in un'enorme pellicola trasparente; ciò che possiamo ancora fare non è visualizzare al meglio l'involucro stesso, più che cercare di far apparire reale il contenuto? Credo che d'ora in avanti il destino dell'architettura dipenderà dalla capacità di scoprire la struttura della finzione»⁶².

Sono dichiarazioni, queste, di estremo interesse ed estrema lucidità, e riteniamo, anche in virtù delle strategie poi effettivamente sviluppate nei progetti, che questo *aspetto fittizio*, o questi *effetti di finzione*, o ancora questa *manipolazione simulata*, abbia grosse affinità con quella *seduzione* attraverso cui l'architettura, per Baudrillard, deve essere capace di riallestire una *scena* all'interno del regime dell'*osceno*, al fine di imbastire nuovamente un gioco allusivo ed enigmatico con lo sguardo, colonizzato dalla *vuota chiarezza* dei media.

Lo sforzo di Ito è quello di trovare una forma che sia rappresentativa di un'estetica differente da quella dell'*era della macchina*, che aveva capitalizzato le ricerche novecentiste. Anche un gruppo d'avanguardia come quello degli Archigram, con le loro visionarie città progettate nel corso degli anni '60, era ancora espressione, per l'architetto giapponese, «dell'utopia tecnologica originata da un sistema costituito dalla macchina e dall'uomo che giocava con il

⁵⁵ J. Baudrillard, *La processione dei simulacri*, in «Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti», Pgreco Edizioni, Milano 2021, pp. 93-95

⁵⁶ T. Ito, *Architettura in una città simulata*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 335

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ *Ivi*, pp. 335-336

⁶⁰ *Ivi*, pp. 336

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ibidem*

computer. Per quanto fossero progettate con straordinaria fantasia, tali città del futuro rimanevano in ogni caso all'interno dell'ambito estetico della macchina. Erano collage di oggetti meccanici quali grandi gru, strutture tridimensionali, rampe di lancio di missili e navicelle spaziali per recarsi sulla Luna»⁶³. Una nuova estetica, rappresentativa dell'era elettronica, deve tener conto del fatto che non può più sussistere, come avveniva con le macchine, una relazione causale, seppur ambigua, fra forma e funzione. «L'enorme capacità di memoria e calcolo dei computer – sostiene Ito – non evoca un'immagine formale. Davanti ai nostri occhi si pongono soltanto i dati da introdurre e i risultati ottenuti. Non possiamo neanche immaginare la corrente elettrica, la sua velocità e il suo enorme volume. Proprio per questo, per “vedere” l'immagine dell'era elettronica abbiamo iniziato a utilizzare come surrogato l'immagine degli oggetti meccanici. Tuttavia, i microchip [...] suggeriscono chiaramente immagini del tutto diverse da quelle degli oggetti meccanici. Tali immagini, più che forme, sono spazi in cui fluiscono cose invisibili. Si potrebbe dire che si tratta di uno spazio trasparente nel quale, nel momento in cui viene prodotto il flusso, emergono forme fenomenologiche diverse. A quanto pare, in questo caso la visualizzazione dell'immagine di uno spazio che genera espressioni è più importante delle forme espresse»⁶⁴.

È una mostra dal titolo *Information Art – The Diagramming of Microchips*, tenutasi al MoMA di New York nel 1990, a suggerire a Ito, tramite fotografie di microchip ingigantiti, che un'estetica contemporanea non poteva più basarsi sul funzionamento di componenti meccaniche, bensì sulla circolazione di un grosso volume di energia e di dati immateriali all'interno di uno spazio *trasparente*, e che ciò avrebbe decretato il passaggio da una forma legata alla visibilità a un paradigma basato sul flusso di entità invisibili. «I flussi di energia e di informazioni – afferma Ito – sono aumentati in maniera vertiginosa al punto da poter affermare che tali correnti invisibili stanno dominando sempre più lo spazio urbano. Noi non possiamo plasmare tale spazio di informazioni in immagini visibili giacché esse non costituiscono una rete fisica e possono essere rilevate solo attraverso i terminali. [...] Sullo spazio urbano reale costituito dalle opere architettoniche se ne sovrappone un altro che ha origine in fenomeni quali la luce, i suoni, le immagini eccetera. [...] Di conseguenza, le caratteristiche spaziali della città contemporanea sono la fluidità, la molteplicità di strati e la fenomenalità, esattamente quelle dei microchip»⁶⁵.

Se in precedenza avevamo visto la congruenza delle posizioni di Ito e Baudrillard in merito a concetti come *trasparenza dell'informazione* e *simulazione del reale*, ma anche circa la necessità di ricorrere a *forme fittizie* e *seduttive*, queste ultime considerazioni dell'architetto giapponese dmostrano un punto di tangenza con le posizioni del filosofo francese anche per quanto riguarda la realizzazione di opere capaci di giocare con la loro assenza, con la loro apparizione e sparizione, in un regime che allude alla loro invisibilità. Se per Baudrillard l'invisibilità è una risposta, nei termini del *segreto*, all'eccessiva visibilità a cui l'uomo è sottoposto per l'azione dei media, per Ito è anche un modo per entrare in sintonia col presente, con il suo *funzionamento attuale*. Per entrambi si tratta di *giocare* con le stesse regole che la realtà impone, ma se per Baudrillard l'obiettivo dell'*invisibilità* è quello di praticare dei buchi, dei luoghi capaci di sottrarsi al *tutto pieno visibile*, per Ito, mosso da uno spirito fiducioso e propositivo rispetto al futuro, si tratta piuttosto di realizzare un'architettura idonea per la società contemporanea, e di fabbricarle contemporaneamente un immaginario in linea con i flussi che la animano e attraversano costantemente.

Ed è proprio questa sottile discrepanza a far sorgere in noi il dubbio se le opere dell'architetto giapponese siano effettivamente capaci di favorire una *dislocazione* della *metafisica domestica*. Poiché, se è vero che la casa in senso tradizionale viene *deterrioralizzata* da questo flusso di informazioni in entrata e in uscita che scardina la privatezza del suo recinto, portando il mondo esterno nel cuore della casa, è anche vero che oggi la casa si *riterritorializza* sulle reti dell'informazione globale, attraverso cui si diffondono le opinioni volgari, circolano gli slogan del marketing, si bloccano i desideri creativi degli individui ripiegandoli a forza sull'offerta del

mercato. Oggi i recinti della casa sono quelli impalpabili, ma spesso altrettanto rigidi, dell'informazione a scala planetaria. Questa nostra considerazione non vuole emettere un giudizio sull'architettura domestica di Ito – su cui torneremo nel proseguo di questo capitolo – ma piuttosto sostenere che una casa che sia semplicemente in linea con la circolazione dei flussi delle informazioni e delle immagini non basta a produrre una *dislocazione* dello spazio domestico. In questo senso è necessario che, tornando a Baudrillard, essa sia capace realmente di essere allusiva, di ripristinare un *segreto*, di avanzare la sua sfida allo sguardo egemonico.

In effetti, una risposta, anche forte, di Ito a questa condizione attraversa gran parte del suo lavoro. Nel 1991 egli progettò *Dreams* (malgrado la prima denominazione scelta era *Simulation*), cioè l'allestimento di una sala della mostra *Visions of Japan*, tenutasi al Victoria and Albert Museum di Londra: «La stanza è un ambiente di 10 x 28 metri in cui è installato un pavimento galleggiante rivestito di pannelli acrilici opachi, sui quali 26 proiettori, sospesi al soffitto, proiettano immagini di Tokyo. Sulla parete corta è installato uno schermo a cristalli liquidi; su quella lunga un muro leggermente ondulato rivestito in pannelli di alluminio velati da una tenda, su cui 44 proiettori trasmettono altre immagini della vita della capitale giapponese. Una batteria di amplificatori, infine, diffonde nell'ambiente una musica, processata da un sintonizzatore, tratta dai suoni della metropoli»⁶⁶. Nello spazio della sala erano anche collocati cinque oggetti ideati da Anthony Dunne, «oggetti che modificano le immagini reagendo ai rumori dell'ambiente ed emettendo suoni misteriosi»⁶⁷. Circa questi strani apparecchi, e in relazione ai comuni dispositivi presenti sul mercato, Ito aggiunge qualcosa di molto interessante: «Mentre gli apparecchi televisivi venduti al pubblico e fabbricati in serie, tutti uguali tra loro come grigi e monotoni abiti per uomini d'affari, trasmettono continuamente notiziari senza per questo provocare alcun cambiamento, gli oggetti di Anthony Dunne sono personali e poetici e ci consentono di comprendere come l'ambiente che ci circonda sia pieno di suoni. In una parte del nostro corpo non si è forse sviluppato un apparato per respirare suoni, non stiamo diventando come questi oggetti?»⁶⁸.

Ecco che l'impiego della tecnologia non serve a Ito solo per riprodurre una condizione di sovra-esposizione nei confronti di immagini e suoni, e nemmeno per depurarla o poeticizzarla, ma per applicare sulla tecnologia una deviazione e provocare un effetto nel fruitore, qualcosa che lo scuota dalla somministrazione mediale a cui è quotidianamente sottoposto. Lo stesso Baudrillard, celebrando il Centre Pompidou in quanto simulacro di tutti i valori culturali, e domandandosi quale potesse essere il suo contenuto più idoneo, si rispondeva: «Niente. Il vuoto, che significherebbe la scomparsa di ogni cultura del senso e del sentimento estetico. Ma questo è ancora troppo romantico, questo vuoto assumerebbe ancora il valore di un capolavoro di anticultura. Forse un turbinio di luci strobo e giroscopiche, striature di uno spazio a cui la folla fornirebbe l'elemento mobile di base?»⁶⁹.

Una logica simile appartiene a *Egg of Winds* (1988-91), un uovo rivestito di pannelli di alluminio, sospeso a quattro metri dal suolo sopra l'ingresso di un parcheggio, al cui interno, di sera, si azionano cinque proiettori che trasmettono continuamente immagini. Questo volume ellittico, racconta Ito, al tramonto «si trasforma in una vaga esistenza tridimensionale costituita solo da immagini. [...] Non è un televisore installato per strada e appare diverso anche dagli enormi pannelli colorati che adornano la facciata dell'edificio antistante la stazione. È un oggetto di immagini che si vede attraverso l'aria, carico di informazioni provenienti dall'ambiente circostante e che deve apparire e sparire con il vento»⁷⁰. Prestinenza Puglisi sottolinea la capacità di Ito di lavorare su una completa riformulazione dei materiali architettonici che, con l'ausilio delle immagini tecnolo-

63 T. Ito, *Un giardino di microchip*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 337

64 *Ibidem*

65 *Ivi*, pp. 338

66 L. Prestinenza Puglisi, *Hyperarchitettura: spazi nell'età dell'elettronica*, Testo & Immagine, Torino 1998, 18

67 T. Ito, *Architettura in una città simulata*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 334

68 *Ibidem*

69 J. Baudrillard, *L'effetto Beaubourg*, in «Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti», Pgreco Edizioni, Milano 2021, p. 31

70 T. Ito, *Architettura in una città simulata*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 334

giche, sono improntati ad un'inedita aleatorietà e a un forte coefficiente di smaterializzazione: «Ito nelle sue opere lavora spesso sull'immagine svuotata di ogni significato, quasi lasciata a uno stato impressionistico, uno stadio, cioè, che ha raggiunto i sensi, ma ancora non si è formalizzato nell'intelletto», come nell'*Uovo dei venti*, in cui «i fotogrammi, esattamente come quelli di un televisore a cui si toglie l'audio, perdono ogni significato, diventano puri fenomeni sensoriali, colori e forme che vibrano e fluttuano nello spazio. E lo spazio, visto sotto questa luce, appare non più come il vuoto in cui dimorano i corpi solidi, ma come il medium attraverso cui si diffondono le informazioni»⁷¹.

È lo stesso architetto giapponese a confermare come *Egg of Winds* appartenga a una specie di «“design dell'aria”. Aria che non si visualizza, sebbene sia satura di informazioni. Se vi si spruzza un qualsiasi tipo di spray, si vedono oggetti che si rivelano appena, trasformandosi in immagini. Il fatto architettonico di oggi non sarebbe forse la scoperta di questo spray, ossia di un filtro che renda possibile la visualizzazione?»⁷².

Crediamo, a questo punto, di poter confermare la vicinanza delle posizioni di Ito e Baudrillard, soprattutto per quanto riguarda questa modalità che da un lato tende a smaterializzare l'architettura, a fare dei suoi materiali entità impalpabili e fugaci, quindi a lavorare sul (quasi) *nulla*, e dall'altro si avvicina alle immagini e alle informazioni manipolandole, svuotandole di senso, cambiandole di segno, e agendo sulla loro sostanza in modo allusivo e seducente, riconferendo loro quel *segreto* che i media parevano aver sacrificato per sempre in nome della *trasparente* leggibilità dei messaggi pubblicitari. Ma l'aspetto più interessante di quel progetto, almeno per quanto concerne l'oggetto di questa ricerca, riguarda il fatto che Ito avesse immaginato quell'uovo sospeso come «l'immagine modello di una nuova abitazione», da cui «doveva nascere la casa del futuro»⁷³.

Le riflessioni di Ito intorno alla casa del futuro, una casa intonata con l'età dei media elettronici, trovano un'ulteriore declinazione con i progetti *Pao I* e *Pao II*, entrambi prototipi di *tende elettroniche* presentati come *a dwelling for Tokyo Nomad Woman*. Il primo dei due prototipi (1985), proposto in un grande magazzino di Tokyo, è un alloggio pensato per «la tipica ragazza delle nuove generazioni giapponesi che da questa città dell'informazione e del consumo entra ed esce come una nomade. La “casa” tradizionale perde qualsiasi significato e si trasforma in una tenda nomade, il “pao”. Mobile e leggera per risolvere solo le esigenze minime del corpo e atta ad essere trapiantata velocemente nei vari angoli della megalopoli»⁷⁴. Nel 1989, quanto il secondo prototipo viene presentato a Bruxelles, la tenda ha perso la precedente forma circolare per assumere una conformazione più complessa, sostenuta da «un telaio in acciaio a forma poliedrica rivestito di tela»⁷⁵. Il concetto però è lo stesso, espresso in modo efficace anche da una veduta immaginaria di Tokyo in cui, come lucciole disperse nella notte della metropoli illuminata, gli accampamenti elettronici delle donne nomadi fluttuano nell'aria oppure occupano il tetto di qualche grattacielo, a conferma del fatto che non si tratta più di «luoghi fissi bensì [di] microsistemi autosufficienti da spostare a piacimento», in cui «l'involucro esterno impedisce di identificare una soluzione finita conservando la temporaneità di una scelta elettronicamente nomade»⁷⁶.

«La differenza con la casa tradizionale – afferma Prestinenza Puglisi – è evidente: quest'ultima è radicata nel terreno e, oberata di oggetti di utilità simbolica o funzionale, costituisce un mondo a sé, quasi un microcosmo; esattamente l'opposto della casa elettronica, che per sua natura instabile e non autosufficiente. L'elettronica, infatti, stimola il nomadismo, cioè la disponibilità a essere sradicati dai luoghi, a vivere viaggiando, sia attraverso spostamenti materiali (auto, treno, aereo) sia per mezzo degli strumenti di comunicazione (radio, televisione, internet, telefono, teleconferenza)»⁷⁷.

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ A. Maffei (a cura di), *Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti*, Electa, Milano 2001, p. 50

⁷⁵ *Ivi*, p. 80

⁷⁶ *Ivi*, p. 80

⁷⁷ L. Prestinenza Puglisi, *Hyperarchitettura: spazi nell'età dell'elettronica*, Testo & Immagine, Torino 1998, 22

È interessante riferirci ancora ad Ábalos che, nel suo *itinerario* fra le case della modernità, inserisce *Pao I* e *Pao II* nel capitolo dedicato a *capanne, parassiti e nomadi*. Per Ábalos l'abitante di queste strutture minime è «una donna giovane, indipendente, oziosa e consumista, un soggetto banale ma che con la sua sola presenza mette in discussione – come un parassita – la trama sociale giapponese gerarchizzata, sessista e tradizionalista. [...] La casa come forma, [...] come entità riconoscibile e come spazio interno zoonizzato, non è più il luogo in cui si risolve il progetto» e i pochi oggetti presenti, «un insieme di strumenti edonistici in cui la vecchia idea di privacy si è dissolta, [...] vengono scelti in funzione delle attività principali svolte dalla ragazza nomade; un programma cioè strettamente legato alla sua esistenza diaria: il makeup (un tavolino per il trucco), l'informazione (una console per le comunicazioni) e il riposo (un tavolo e una sedia)»⁷⁸.

Ciò che ci interessa è proprio il modo in cui Ábalos lascia emergere lentamente l'insita contraddizione di questa nomade contemporanea, la cui esistenza, da un lato, appunto, mette in discussione la trama sociale, e dall'altro risulta assolutamente funzionale ai fluidi meccanismi del capitalismo, e la cui esistenza «si riduce a puro edonismo consumista, un edonismo che si risolve nella meccanica della seduzione (la nomade si sta preparando ad uscire) e in una fugacità esistenziale indotta dalle pratiche economiche [...]». La ragazza nomade è un parassita della città – intesa come infrastruttura al suo servizio per lo svago o il lavoro – e cancella i limiti della casa, della sua privacy, fino a ridurla ad un piccolo e fragilissimo luogo in cui ricomporre la propria figura e organizzare i propri appuntamenti. La casa della ragazza nomade è esplosa all'interno della città. [...] La nomade non oppone resistenza, non esercita alcuna pressione sulla città, si dispone ad essere essa stessa oggetto delle azioni e delle offerte del medium urbano. La sua esistenza è votata a far sì che il consumo si incarni, acquisisca realtà fisica attraverso di sé. [...] La ragazza nomade è parassitaria perché non produce come gli abitanti sedentari e tuttavia ha un suo ruolo nel meccanismo capitalista postindustriale perché il suo consumismo è funzionale al sistema: evita la sovraccumulazione e regola la fluidità di circolazione delle merci»⁷⁹.

Torniamo un momento al capitolo precedente, quello che avevamo dedicato alle *deterritorializzazioni* della casa attuate mediante una *disgiunzione* dell'organismo dal suolo che poteva anche innescare la sua *deambulazione*. Ricordiamoci ad esempio delle architetture pneumatiche di *Coop Himmelb(l)au*, del loro sogno di dematerializzazione, dell'aspirazione a liberarsi della forza di gravità. Pensiamo anche al *Mobile Office* di Hans Hollein. Avevamo cercato di sostenere come la vocazione segreta di questi esili ripari, di questi rifugi immateriali, di queste piccole grotte trasparenti, di questi grembi luminosi – architetture a tutti gli effetti *fatte d'aria*, secondo l'aspirazione che poi sarà anche di Toyo Ito – che contaminavano e sovrapponevano i motivi della *Tana* e della *Teca*, era quella di abbandonare la terra e di raggiungere lo spazio attraverso una sorta di fuga *da/* mondo che, ispirandosi alle coeve missioni dei cosmonauti, avrebbe lanciato l'uomo, rigorosamente involuppato in navicelle prive di gravità, lungo le rotte di viaggi intergalattici. La tenda di Toyo Ito, invece, anch'essa *Tana* e *Teca*, non ha quest'aspirazione cosmica. O meglio, le forze del cosmo si sono ora rapprese attorno alla *Terra*, l'universo è diventato lo strato continuo che riveste la metropoli a scala globale, uno strato di flussi energetici che attraversano a velocità incontrollabili, e seguendo rotte imprevedibili, il pianeta, e la tenda nomade s'intona a questa circolazione di flussi la cui spinta non è più verticale, quindi cosmica, ma pienamente orizzontale, quindi terrestre, e che la trascina via da grattacielo in grattacielo.

Quindi, dismessi i sogni intergalattici, e abbandonati i residui di un approccio rivoluzionario di stampo situazionista, la tenda nomade di Toyo Ito si nutre in modo parassitario del capitalismo che pure partecipa ad alimentare. «L'immagine deleuziana del nomade» è caratterizzata da «un aumento di mobilità e, parallelamente, [da] una diminuzione dell'importanza della famiglia e della ragione domestica, cioè di quell'associazione tradizionalmente stabilita tra un luogo, una casa e un gruppo familiare. Atomizzazione e mobilità che portano a una collocazione nel mondo mutevole e individualizzata, parallela alla mobilità del capitale e al suo innesto nel ter-

⁷¹ L. Prestinenza Puglisi, *Hyperarchitettura: spazi nell'età dell'elettronica*, Testo & Immagine, Torino 1998, 19

⁷² T. Ito, *Architettura in una città simulata*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 335

⁷⁸ I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p. 166-167

⁷⁹ *Ivi*, pp. 167-169

itorio, poiché entrambi, individui e capitale, utilizzano gli strumenti dello sviluppo tecnologico come infrastruttura vitale e culturale. Questo nuovo soggetto sociale è contemporaneamente il risultato e il braccio armato della globalizzazione economica del territorio. [...] Per David Harvey, autore di *La crisi della modernità* (1990), l'espansione economica su un territorio globale richiede una nuova capacità di dislocazione per contrastare la sovraccumulazione e i problemi che ne derivano. [...] “Quanto più flessibili e inarticolate sono le strutture locali, spaziali o temporali, materiali o sociali, tanto più stabile sarà il sistema a livello globale”. Ci troviamo dunque di fronte ad un soggetto quantomeno contraddittorio, capace di essere pensato (Deleuze) come alternativa al capitalismo e contemporaneamente descritto (Harvey) come il prodotto dei nuovi sistemi di accumulazione flessibile del capitalismo globalizzante, un soggetto contrario e allo stesso tempo funzionale alle necessità di atomizzazione e ubiquità dei nuovi modelli economici»⁸⁰.

Non vogliamo certo affrontare in questa sede i problemi sociali, economici e politici legati al capitalismo, ma riteniamo adeguato almeno sostenere che, in relazione ad una casa che si pone come obiettivo quello di farsi interprete dell'età dell'elettronica, essa non possa essere dispensata dall'affrontare quella contraddizione che abbiamo fatto emergere e che riguarda la sua relazione con il capitalismo stesso. Questo può significare – seguendo quanto abbiamo detto a partire da alcuni concetti di Baudrillard – accettare la natura simulativa della realtà e decidere: o di portarla all'estremo, fabbricando dei *mostrî*, degli anti-monumenti al regime dell'*osceno*; oppure, al contrario, cercare di ritagliare all'interno di un panorama *iperreale*, all'insegna della *trasparenza* e dell'immanenza della comunicazione, degli spazi di *seduzione* e *segreto*. Oppure può significare, seguendo Deleuze, spingere al limite il potere disgregante del capitalismo, fabbricare nuove armi con cui contrapporsi alle *riterritorializzazioni* guidate sia dal potere castrante del mercato e sia dagli Stati nazionali, con l'obiettivo di innescare un processo di *deterritorializzazione assoluta*. «La filosofia – affermano Deleuze e Guattari – porta all'assoluto la deterritorializzazione relativa del capitale, lo fa passare sul piano di immanenza come movimento dell'infinito e lo sopprime in quanto limite interno, lo rivolge contro sé stesso, per fare appello a un'altra terra, a un nuovo popolo. Ma in questo modo essa raggiunge la forma non proposizionale del concetto in cui si annullano la comunicazione, lo scambio, il consenso e l'opinione»⁸¹.

Ed è qui, ripetiamolo, che risiede la differenza che ci sembra di cogliere fra Baudrillard e Deleuze, e che riguarda il valore che quest'ultimo conferisce all'*Utopia*, che «designa etimologicamente la deterritorializzazione assoluta, ma sempre nel punto critico in cui questa si collega con le forze che vi si trovano soffocate. [...] Dire [...] che la rivoluzione è utopia di immanenza non significa considerarla un sogno, qualcosa che non si realizza o che si realizza solo mancandosi. Al contrario, significa porre la rivoluzione come piano di immanenza, movimento infinito, sorvolo assoluto, ma nel senso in cui questi tratti si collegano con ciò che è reale qui e ora nella lotta contro il capitalismo rilanciando nuove lotte ogni volta che la precedente è stata abbandonata»⁸².

Riteniamo, quindi, che le tende contemporanee di Toyo Ito siano espressione delle contraddizioni e delle possibilità che abbiamo appena delineato, muovendosi su confini ambigui, fra desiderio di sparizione e necessità di connessione, fra la smaterializzazione di un involucro ormai ridotto a sottili veli trasparenti e l'inserimento nel circuito dei flussi globali, fra spinta rivoluzionaria e accelerazione dello stato di cose presenti.

Anche il progetto della *Urban Glass House* di Bernard Tschumi – commissionato dalla rivista *Time* nel 1999 come prototipo di una casa del futuro – lavora su concetti simili, e presenta diversi punti di contatto con le tende di Ito, a partire dall'immagine della metropoli notturna i cui tetti vengono occupati, come fossero luci di posizione, da svariate lanterne luminose. Jean Nouvel, nel corso dei dialoghi con Baudrillard, afferma che «l'architettura non è più l'invenzione di un mondo, ma [che essa] esiste semplicemente in relazione ad uno strato geologico, sovrapposto a tutte le città del pianeta», concludendo che «l'architettura può avere come unico scopo quello di trasformare, di modificare questa materia accumu-

lata»⁸³. In un altro passaggio l'architetto francese asserisce che le città americane – ma potremmo dire lo stesso per le metropoli asiatiche – «ci consentono di ritornare ad una sorta di scena primitiva dello spazio»⁸⁴. Ci pare che le tende di Ito, e i fari luminosi di Tschumi, scelgano proprio di istallarsi su questo *strato geologico*, di occupare con leggerezza questo paesaggio artificiale – quasi che la sua sostanza fosse da preservare – e di abitare questa *scena primitiva* per godersi lo spettacolo ancestrale della metropoli.

Eppure, ci pare che proprio in questo dato legato al guardare e all'essere guardati che risieda la differenza degli approcci di Ito e Tschumi. Le tende di Ito lavorano sulla *sparizione*, su di una presenza tanto effimera da diventare irrilevante, su quel *nulla* a cui si riferiva Baudrillard. In questo senso, la *scena* che esse recuperano, è quella in cui si è sempre già dispersi nel flusso, mai separati da esso, mai nella condizione di *guardare*, come in un teatro all'italiana, le cose che si presentano sulla città-palco. Esse interagiscono con lo sguardo nella misura in cui giocano con l'apparizione-sparizione, ed è in questo che risiede il loro potere allusivo, cioè nel modo stesso in cui si sottraggono alla vista, quasi mimetizzandosi in quella *scena primitiva*.

Tschumi, invece, è chiaro sulla strategia delle sue *Urban Glass House*, e afferma che esse, «visibili dal basso e dalle case circostanti, “pubblicizzerebbero la privacy”» e «fornirebbero anche brillanti punti di osservazione sullo spettacolo in corso della città sottostante»⁸⁵. Queste case in vetro sono pensate come punti di osservazione e come punti da osservare, attirano l'attenzione come cartelloni pubblicitari, aprendo il domestico sulla città mentre lo spettacolarizzano. Se Ito accentua l'aspetto leggero, precario e mobile dell'abitazione, Tschumi lavora maggiormente sull'aspetto seducente dei materiali, nel contrasto fra l'involucro vetrato esterno e le curve sinuose che definiscono lo spazio interno, continuo e senza separazioni. «I dettagli in vetro e acciaio dell'esterno contrastano con le morbide tende, il marmo lucido, il vetro curvo traslucido e le impiallaccature in legno esotico degli interni», e la superficie di un muro ondulato «alterna trasparenza, traslucidità e opacità [mentre] l'altro suo lato è una parete digitale che funge da schermo di proiezione, o da installazione multimediale, per immagini elettroniche malleabili»⁸⁶.

Queste caratteristiche appartenevano in qualche modo già alla *Glass Video Gallery* realizzata a Groningen nel 1990, dove la peculiarità del progetto risiedeva «nella decostruzione di un'immagine consegnata a uno dei *lieux communs* della quotidianità della vita domestica: una scatola che trasmette immagini e suoni all'interno di una stanza buia, come potrebbe essere un soggiorno o una camera da letto nel momento in cui lo spettacolo serale della televisione raggiunge il suo culmine. La sua operazione è quella di rovesciare il carattere del contesto in cui tale rito privato viene celebrato, per cui la costruzione è realizzata totalmente in vetro al fine di renderla un oggetto pubblico, permeabili alla vista di tutti, fino a mettere in crisi l'apparenza stessa della sua solidità»⁸⁷. Lo spazio della galleria – le cui parti strutturali sono anch'esse in vetro al fine di raggiungere una completa trasparenza dell'involucro – è scandito da alcuni contenitori a torre che trasmettono immagini e suoni. «A questo bisogna aggiungere l'effetto del riflesso del microcosmo che sta fuori del padiglione sulla superficie vetrata del suo involucro, che moltiplica il gioco delle immagini anche all'interno. Questo fa sì che l'utente non riesca più a distinguere che cosa sia proiettato e cosa sia riflesso; e il sovrapporsi di tale composito insieme di immagini riverberate, [...] nella continua messa in discussione della reale consistenza fisica dell'oggetto, della certezza della sua percezione, rende la *folie* sfuggente come un miraggio, inafferrabile come una fantasia»⁸⁸.

⁸³ J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003, p. 21.

⁸⁴ *Ivi*, p. 16.

⁸⁵ B. Tschumi, *Urban Glass House*, <https://www.tschumi.com/projects/30>

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ M. Costanzo, *Bernard Tschumi. L'architettura della disgiunzione*, Testo & Immagine, Torino 2002, pp. 36-38

⁸⁸ *Ivi*, p. 39

⁸⁰ *Ivi*, pp. 164-165

⁸¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 92

⁸² *Ivi*, p. 93

Ci sembra, quindi, di poter affermare che Tschumi, malgrado si occupi di smaterializzare del tutto l'involucro, realizzi un'opera che non scompaia più di quanto non imponga la sua presenza luminosa, ambigua, in un gioco destabilizzante di riflessioni e proiezioni, che sono in costante metamorfosi e reciproca contaminazione. Ito, invece — pure se prendiamo in considerazione il progetto *Ego of Winds*, che presentava ugualmente schermi e proiezioni — lavora su un tipo di dematerializzazione più sottile, che pur non essendo legata alla trasparenza letterale del vetro riesce a restituire l'opera in quanto presenza umbratile, misteriosa, atmosferica. Nell'opera di Tschumi l'utente subisce uno shock, invaso dalle immagini e dai segni, la cui *nullità* e *trasparenza* viene amplificata fino all'eccesso, trasformando l'esperienza di fruizione in un cortocircuito che forza lo sguardo spingendolo ai suoi limiti. In quelle di Ito, invece, l'attenzione è posta sul *nulla*, sulla presenza-assenza di oggetti che tendono a scomparire come fossero immersi nella nebbia, e a contatto dei quali anche l'uomo tende a dissolversi, divenendo della stessa sostanza di quelle immagini che appaiono per poi scomparire, dirette chissà dove, lungo rotte informatiche globali. Potremmo dire, infine, che le opere di Tschumi sono attraenti e sfaccettati cristalli, quelle di Ito, invece, delle inconsistenti nuvole.

È per questo motivo che — malgrado l'evidente compenetrazione fra gli ambiti, i quali risultano, appunto, più sfumati che mai — Toyo Ito ci sembra l'architetto che meglio incarna la categoria a cui abbiamo dato il nome di *Sparizioni*, mentre Tschumi ci pare rappresentare meglio la categoria delle *Simulazioni*. Il primo lavora maggiormente con i concetti di *segreto* e *seduzione*, sulla rinnovata distanza dello sguardo dall'*oscenità* e dalla *trasparenza* della comunicazione, mentre il secondo, in seno a questa stessa *oscenità* e come sua estremizzazione, intende generare un'*architettura-mostro* capace, forse, di rivolgersi contro l'ordine dell'*iperreale* che l'ha generata.

Vediamo ora in quali altri modi si declinano le *Sparizioni* di Toyo Ito, in riferimento alla sua produzione domestica. In merito alla *White U* (1975-76), l'abitazione che progettò per la sorella a Tokyo, Ito scrisse: «Tra due pareti di calcestruzzo ricurve a forma di U, si crea un “giardino di luce”. All'interno dell'anello tubolare di un bianco immacolato si forma uno spazio di luce ricco di effetti chiaroscurali, provocati dalla luce naturale che vi penetra dall'alto e dai lati. Utilizzando il fenomeno della luce si crea uno spazio di correnti e vortici»⁸⁹. Se la casa della sorella viene definita *giardino di luce*, Ito parla di quella realizzata per sé stesso, la *Silver Hut* (1982-84), come di un *giardino del vento* e, in merito allo spazio libero e privo di partizioni, chiuso in alto da leggere volte realizzate con un'orditura di lamelle d'acciaio, si chiede se esso non possa «essere considerato come un giardino che provoca correnti d'aria, simili al vento che soffia in un bosco»⁹⁰.

Tali allusioni a un'architettura pensata come *giardino*, ci conduce verso un'altra tematica su cui la critica ha insistito molto, e che riguarda la commistione che Ito realizza fra tecnologia e natura, come se l'una e l'altra appartenessero al medesimo fluire dell'esistenza. «La nuova tecnologia — sostiene Ito — non antagonizza la natura; piuttosto, crea un nuovo tipo di natura. Se la natura che conosciamo da sempre è da considerare reale, allora questa natura artificiale dovrebbe probabilmente essere definita virtuale. E noi dell'epoca moderna siamo provvisti due tipi di corpo per corrispondere a questi due tipi di natura. Il corpo reale che è collegato al mondo reale per mezzo di fluidi che scorrono internamente, e il corpo virtuale che è collegato al mondo dal flusso di elettroni»⁹¹. L'implementazione degli apparecchi elettronici, inoltre, avrebbe annullato la distinzione fra i due tipi di corpo, i quali risulterebbero oggi completamente sovrapposti, e allo stesso tempo, l'emergere dei nuovi media, avrebbe causato anche la perdita della tradizionale distinzione fra interno ed esterno. In questo modo, sia il corpo che l'architettura, ma anche la città, «devono educare e raffinare la loro epidermide (o strato esterno) in modo che sia estremamente sensibile e delicata. Il convenzionale tessuto o il muro spesso e pesante

che una volta ci proteggeva dal mondo esterno non è più accettabile. Deve funzionare come un sensore molto efficace per avvertire il flusso di elettroni. Inoltre, la membrana deve essere morbida e flessibile, non rigida e densa come un muro. L'architettura come epidermide deve essere flessibile duttile come la nostra pelle e capace di scambiare informazioni con il mondo esterno. L'architettura ricoperta da una simile membrana potrebbe essere definita un abito mediale. [...] È un abito trasparente inteso per un corpo digitalizzato e trasparente. Le persone che indossano l'abito mediale si insediano nella natura virtuale, nella giungla mediale. Sono i Tarzan nella giungla mediale»⁹².

«Il rapporto tra flussi naturali ed elettronici — sostiene Paola Gregory in un capitolo dedicato all'opera di Ito — viene a costituire il sostrato di una nuova unione concettuale ed estetica con la natura, dove il processo di assimilazione contestuale non si risolve in relazione analogiche, bensì nella trasparenza e rarefazione della materia, condizione per captare ciò che lega natura e architettura: l'informazione, di cui lo spazio progettato diviene medium»⁹³.

Trasparenza, luminosità, dissolvenza, sparizione, rarefazione, e tutte le altre caratteristiche che abbiamo attribuito all'architettura di Ito riguardano anche opere di architetti giapponesi appartenenti a generazioni successive, come ad esempio la *House of Double-Roof* (1993), la *Curtain Wall House* (1995) e la *Naked House* (2000) di Shigeru Ban; la *Y House* (1993-94), la *House in a Plum Grove* (1999-03) e la *Small House* (1999-00) di Kazuyo Sejima (che si forma professionalmente nello studio di Ito); la *S-House* (1996-97), la *Moriyama House* (2005) o la *Garden & House* (2009) di SANAA (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa); fino ai progetti di Sou Fujimoto, come la *House NA* (2005) o *House N* (2008). In tutte queste opere, molto diverse fra loro, i differenti trattamenti dei materiali, fra trasparenze e opacità, non rispondono solo alla necessità di connettere concretamente il dentro e il fuori, di compenetrare natura e architettura, ma anche di applicare a quest'ultima una generale perdita di peso, una dematerializzazione, un'astrazione, che metta in relazione il corpo dell'edificio — o meglio la sua apparizione-scomparsa — con le incorporee e immateriali ragioni dell'attuale società dell'informazione, quindi con una dimensione in cui, scavalcando la visibilità e la rumorosità triviale dei media, venga evocata piuttosto la non-visibilità e il silenzio del flusso costante delle energie mediali.

Prima di passare oltre, vogliamo tornare brevemente alla *White U* di Toyo Ito, perché ci sembra che ulteriori contenuti la rendano un'opera decisamente singolare. Rispetto alle altre opere che abbiamo incrociato in merito alla categoria delle *Sparizioni*, lo spazio di questa casa risulta «isolato e interiorizzato nella informalità di un volume bianco assoluto, in cui si perde ogni contatto con l'esterno e che conduce verso un'astrazione immateriale dell'edificio»⁹⁴. Quindi, questa casa, presenta un'insolita forma ripiegata su sé stessa, e le sue superfici non presentano bucatore che la mettano in connessione con la strada circostante. In modo alquanto misterioso quest'opera ci ricorda *Casa Malaparte*, malgrado le differenze evidenti di concezione con cui le due opere sono state progettate, e a dispetto dei luoghi sideralmente diversi in cui sorgono, una in posizione isolata su uno scoglio a picco sul mediterraneo, l'altra immersa nella conurbazione di Tokyo, dall'altra parte del globo. Cerchiamo quindi di mettere a fuoco i motivi di questa possibile affinità.

Sicuramente le due opere sono accomunate dalla cifra introversa a cui abbiamo appena accennato. Entrambe presentano dei volumi compatti, dalle forme estremamente nette, e allo stesso modo, ad entrambe, è stata applicata un'operazione di sottrazione di tutti gli elementi che possano attribuire un carattere domestico alla casa, risultando scamificate di tutti i segni che avrebbero alterato la muta e cieca durezza dell'involucro. Entrambe, quindi, non cercano un dialogo gentile con il contesto, e nessuna soluzione accondiscendente media fra il fuori e il dentro. Questa caratteristica, in *Casa Malaparte*, significava anche la mancanza di patii, pergolati o balconi a fare da tramite fra gli spazi interni e l'incredibile ricchezza del sito naturale. Anche la terrazza superiore, priva di parapetti e di elementi attraverso cui trovare ristoro dal sole, non invitava certo a sostare, respingendo in basso le persone che si trovavano a salire

89 T. Ito, *Un giardino di microchip*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 339

90 *Ibidem*

91 T. Ito, *I Tarzan nella giungla mediale*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 344

92 T. Ito, *I Tarzan nella giungla mediale*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 345

93 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 243

94 A. Maffei (a cura di), *Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti*, Electa, Milano 2001, p. 10

l'irta scala che permetteva di giungere sull'arido piano rossastro. L'alternativa, scoperto il vuoto dietro la vela impietrita, era quella di abbandonarsi alla campitura del cielo e del mare, alla sua dilatazione senza limiti. La *White U*, non solo si distacca nettamente dal quartiere circostante, ma propone una relazione difficile con il *fuori* anche all'interno, nella relazione cioè che essa instaura con la sua corte centrale. Una casa che si isola dal contesto, magari rifiutando il caos metropolitano, solitamente presenterebbe nella sua corte interna uno spazio aperto rigoglioso e paradisiaco, dove ritrovare quei piaceri che la città rendeva inaccessibili, oppure un luogo di silenzio e meditazione realizzato tramite pochi e rarefatti segni. Al contrario, la corte progettata da Ito, non presenta alcuna gentilezza, alcuna cura particolare, nessuna vegetazione specifica, nessun disegno del verde, e i muri che la circoscrivono sono silenziosi come quelli perimetrali dell'esterno, caratterizzati dal medesimo trattamento delle superfici. Lo spazio della corte non presenta panchine o sedute di altra natura, e dai muri che la separano dalla casa non sporge nessuna tettoia, nella totale mancanza di riparo per chi desidera stare all'esterno anche in caso di pioggia. Dal sole non resta che proteggersi inseguendo le traiettorie dell'ombra, un po' come è possibile fare a *Casa Malaparte*, cioè chiedendo asilo all'esile spicchio d'ombra prodotto dalla vela bianca del tetto. Dalla relazione di progetto leggiamo che «la corte non contiene alcuna vegetazione ed è lasciata come un semplice vuoto geometrico»⁹⁵, con la sua superficie che «viene lasciata a terra battuta, quasi un deserto naturale»⁹⁶.

Queste caratteristiche ci permettono di associare, come avevamo fatto con *Casa Malaparte*, quest'opera a quella catena metafisica di termini legati non solo al tema dell'involupamento, ma anche a quello dell'isolamento, della reclusione, finanche della sepoltura. Abbiamo visto come, nella casa caprese, questa condizione dell'essere sepolti in casa si legava alle vicende biografiche del suo proprietario, a quella condizione che egli aveva definito di *prigionia*. Anche la casa di Ito trova giustificazione a questo dato funebre nel fatto che l'opera fu progettata per la sorella che aveva perduto il marito, e che aveva espressamente richiesto uno spazio attraverso cui poter vivere il suo lutto. Anche le superfici interne, bianche e minimali, insolitamente illuminate, bene rispondevano ad una necessità di intima contemplazione.

Tutti questi elementi, però, decisamente legati a una certa *metafisica domestica*, non possono bastare a inquadrare quest'opera all'interno dello studio che stiamo conducendo. In effetti, c'è bisogno che un movimento di altra natura, come avveniva in *Casa Malaparte*, risuoni con le caratteristiche che abbiamo esposto e trascini altrove la suddetta metafisica. Certo, di quest'opera apprezziamo l'erosione che Ito applica all'immagine tradizionale della casa, la rarefazione a cui sono sottoposti gli spazi, l'effetto surreale dovuto alla mancanza di finestre tradizionali lungo l'estensione curva della zona giorno, e riconosciamo in essa alcuni tratti che ci ricordano quello *spazio qualunque* che avevamo tentato di definire nel corso dell'*itinerario deleuziano*, cioè uno spazio geometricamente determinato ma privo di ulteriori qualificazioni. Crediamo che lo «spazio continuo e informale» di questa casa, il suo essere determinata da «un unico sistema fluido»⁹⁷, ben risponda a questa caratteristica.

Ma uno *spazio qualunque*, come abbiamo visto in precedenza, ha bisogno anche di essere attraversato da traiettorie senza scopo che ne esauriscano le possibilità, un attributo che, a nostro avviso, si esprime proprio tramite la forma ripiegata su sé stessa della casa, quasi fosse destinata a essere percorsa incessantemente, in circolo. Questo senso di movimento infinito si manifesta massimamente nella parte curva della casa, in quello strano spazio che assomiglia, in virtù della mancanza di qualsiasi attributo o finestra alle pareti, ad una specie di corridoio dilatato e spettrale. La luce non entra da comuni bucatore, ma penetra da fessure collocate o in alto o in punti studiati affinché la forma curva ci lasci intravedere la diffusione della luce ma senza mostrarci la fonte della propagazione luminosa. Alcune foto interne della casa, pubblicate da Ito a corredo del progetto, ci mostrano le pareti curve dello spazio anulare invase da lunghe ombre, generate da piccoli faretti posti a pavimento — a riprova del controllo maniacale dell'illuminazione

che Ito riserva a questa casa — e che trasformano le silhouette dei figli piccoli in ombre di giganti che sembrano sfiorare il soffitto con la testa. Anche in questo caso non scorgiamo, a causa della curva, la provenienza di queste ombre, e siamo costantemente invitati a proseguire, a girare, a superare con lo sguardo l'ultimo ostacolo che ci farà vedere l'origine della luce e delle ombre, la natura del mistero.

Questo spazio propriamente infinito non si arresta però nei punti in cui il volume della casa — terminata la parte curva — prosegue mediante i due bracci rettilinei della U. Osservando la planimetria notiamo come Ito abbia concentrato lungo questi bracci paralleli tutte le zone funzionali della casa: cucina, bagni, camere da letto. Gli serviva, ovviamente, sgombrare il più possibile la zona ad arco della casa da connotazioni funzionali oltreché simboliche. Ma proprio nel punto in cui i due terminali della zona curva si innestano con i due bracci rettilinei, avviene che lo spazio sgombrato e dilatato della zona giorno si stringe d'un tratto, drasticamente, e la sua forza viene incanalata in due stretti corridoi che si sviluppano al fianco degli ambienti funzionali. Il passaggio da uno spazio così ampio a uno spazio così ristretto determina un effetto per cui, quest'ultimo, appare come estremamente dilatato nel senso della lunghezza. Così a uno spazio vasto, a cui abbiamo attribuito la capacità di evocare una spazialità infinita a causa dei meccanismi che ci portano costantemente a dover oltrepassare la curva per comprendere la natura dello spazio e delle presenze che lo popolano, segue uno spazio dal carattere altrettanto infinito, la cui dilatazione scaturisce dall'energia trattenuta mediante il passo circospetto con cui avevamo percorso la curva, e che ora deflagra in questi stretti e lunghi corridoi, privi di bucatore, in cui il passo si fa rapido.

Questa serie di percorrenze interne potrebbero ripetersi incessantemente, come seguendo un circuito, il quale lambisce, senza attraversarli, gli spazi funzionali della casa, definendo un percorso autonomo ed esente da ulteriori scopi o finalità. Notiamo, inoltre, come questo circuito — fatta eccezione di due bucatore disposte nei tratti terminali della zona ad arco che ci lasciano guardare la corte — lambisce allo stesso modo anche lo spazio aperto della casa, cioè la corte, quasi si trattasse di un esterno, o di un luogo inaccessibile, solo da osservare a distanza, solo da lambire. Quella corte, in effetti, come avveniva con la terrazza di *Casa Malaparte*, sembra pensata per non essere vissuta, il suo scopo pare esclusivamente quello di captare la luce, filtrarla, e immetterla nel circuito interno tramite punti luce studiati per provocare i movimenti che abbiamo cercato di esplicitare. Se in Casa Malaparte *dispersione labirintica* e *dissoluzione aerea*, a dispetto della loro iniziale disgiunzione fra piano alto della terrazza e piano basso della casa, risuonavano nei vari luoghi della casa, nella *White U* di Toyo Ito questi movimenti hanno assunto la forma di un circuito, percorrendo il quale o ci si disperde nell'infinita circolazione o ci si dissolve in armonia con la rarefazione generale degli ambienti, nella successione di luci e ombre, tramite lo squarcio presente sul tetto inclinato della zona curva, che è una feritoia attraverso cui filtrano le forze del cosmo, e da cui il fascio di luce mobile misura il passare del tempo, trasformando la casa in un'enorme meridiana.

Tana e *Teca*, qui, sono attorcigliate. Decidere di spezzare il circuito, e di accedere improvvisamente nella corte, significa ugualmente esporsi alla *dissoluzione*, poiché, giunti con i piedi sul deserto di terra battuta, nell'impossibilità di intrattenersi beatamente in un rigoglioso giardino, non resta che osservare il cielo, il quale, ritagliato dal profilo netto della casa, è ridotto a pura superficie di colore omogeneo e piatto, nella quale sparire.

Ricordiamoci che *anche la casa più chiusa è aperta su un universo*, e quest'opera di Ito, nel suo essere così involupata, riesce allo stesso tempo ad abbracciare una dimensione cosmica, che però non è trascendentale, o almeno non lo è più di quanto non sia immanente, cioè dispersa in un movimento anulare senza fine e senza scopo. Ecco le parole di Ito riguardo questo progetto che fu poi demolito nel 1998: «L'utente può fermarsi un attimo ma non può cambiare itinerario; gli è consentito soltanto circolare attorno al vuoto centrale del cortile. Lo spazio è vigoroso perché la semplicità e la chiarezza dell'anello chiuso fa in modo che lo sia, allude esattamente a un universo completo, cioè alla forza della cosmologia»⁹⁸.

⁹⁸ T. Ito, *Un giardino di microchip*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 339

⁹⁵ *Ivi*, p. 30

⁹⁶ *Ivi*, p. 10

⁹⁷ *Ibidem*

Ora, affidiamoci ancora alle parole di Toyo Ito per spostarci dal regno delle *Sparizioni* e fare un altro breve passaggio in quella categoria di progetti che abbiamo chiamato *Simulazioni*. In particolare ci interessano alcune riflessioni che l'architetto giapponese dedica all'opera di Mies van der Rohe e al suo *Padiglione di Barcellona* (1929), considerato, senza mezze misure, «l'esempio più notevole dell'architettura del XX secolo»⁹⁹.

La trasparenza non è ciò che sembra. L'atto stesso di guardare attraverso il vetro destabilizza l'occhio. Lo spazio ora “fluttua”, come dice Gyorgy Kepes nel suo *Language of Vision* (1944): “La trasparenza significa una percezione simultanea di luoghi spaziali diversi. Spazio non solo si ritira, ma fluttua in un'attività continua”. Le forme si “compenetrano” in modo ambiguo senza dissolversi l'una nell'altra, vibrano, costringendo il cervello dell'osservatore a fare congetture su ciò che c'è senza mai riuscire ad individuare le cose.

In un testo dal titolo *Tre trasparenze*, a testimonianza dell'intrinseca enigmaticità e complessità del vetro, Ito classifica la trasparenza in *fluida*, *erotica* e *opaca*. La *trasparenza fluida* riguarda l'effetto che si prova, secondo Ito, dinnanzi alla vasca gigante di un acquario, equivalente di una grossa parete vetrata dietro alla quale «tutto è movimento continuo ripreso in una distorsione rallentata nel tempo, con ogni cellula e parte corporea tenuta in sospeso da una velocità dimezzata. Per di più, nella ridotta trasparenza dell'acqua tutto appare come visto attraverso una tenda di seta»¹⁰⁰. In questo tipo di esperienza «il movimento e la forma si incontrano nella fluidità, e la fluidità è sempre traslucida tendente alla trasparenza»¹⁰¹.

Con la *trasparenza opaca*, invece, Ito non si riferisce solo ai casi in cui, tramite il vetro, non sia possibile raggiungere effetti cristallini, ma si riferisce a una specifica strategia impiegata affinché, anche in assenza di partizioni vetrate, sia possibile ottenere delle connessioni fra ambienti altrimenti separati da muri. A supporto di questa tesi egli cita le celebri teorie di Colin Rowe circa la differenza fra *trasparenza fenomenica* e *trasparenza letterale*, dove la prima riguarda il semplice utilizzo di elementi trasparenti, e la seconda, invece, la stratificazione di «elementi “ciechi” per creare delle interrelazioni trasparenti»¹⁰².

Per parlare della *trasparenza erotica*, Ito fa riferimento alla metamorfosi delle larve trasparenti appena uscite dalla crisalide, le quali, prima di indurire le ali a contatto con l'aria, sono ricoperte da un liquido lattiginoso, in uno «stato gelatinoso traslucido incompleto che risveglia immagini di trasformazione». Una condizione che, per Ito, è propria degli oggetti traslucidi, i quali «sembrano essere sempre in transizione dall'opaco al trasparente»¹⁰³. Sono i lavori di Mies a raggiungere, secondo l'architetto giapponese, questa *traslucidità gelatinosa e semifluida*.

In merito al *Padiglione di Barcellona* Ito afferma: «Il mosaico di pietra che riveste l'astratta composizione piana dei muri traccia un motivo ondeggiante che è audacemente fluido. Sospesi tra questi muri rivestiti di pietra, gli schermi di vetro smerigliato di colore verdastro creano l'impressione di vasche piene d'acqua. I vari piani si rispecchiano in un gioco ortogonale senza mai veramente incrociarsi. Piuttosto, si sovrappongono alle superfici basse della piscina esterna per creare uno spazio fluido: l'immagine stessa di una forma solida che sciogliendosi lentamente raggiunge lo stato liquido. Uno spazio estremamente erotico»¹⁰⁴. Per Ito, ogni cosa in questo padiglione «sembra fondersi e fluire nello spazio», con «i materiali [che] interagiscono e creano all'interno un'atmosfera sensuale», generando la sensazione «di stare sott'acqua e di guardare le cose da là sotto», e quindi di «vagare e andare dolcemente alla deriva»¹⁰⁵.

99 T. Ito, *I Tarzan nella giungla mediale*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 343

100 T. Ito, *Tre trasparenze*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 346

101 *Ibidem*

102 *Ivi*, p. 347

103 *Ivi*, p. 346

104 *Ibidem*

105 T. Ito, *I Tarzan nella giungla mediale*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 343

A nessun'altra opera Ito attribuisce la medesima *fluidità*, e sostiene che l'architettura contemporanea, varcato il nuovo secolo, è nuovamente «alla ricerca di quell'architettura sensuale che si fonde con l'ambiente»¹⁰⁶. E cos'ha fatto Ito, nel corso della sua lunga carriera, se non infondere all'architettura del suo tempo la sensualità che egli rintracciava nell'opera di Mies? Una sensualità che associamo a quei concetti di *segreto* e *seduzione* che avevamo ricavato da Baudrillard, e che viene perseguita attraverso la smaterializzazione dell'oggetto architettonico, reso atmosferico ed evanescente come nell'*Uovo dei venti*, comunque capace di essere enigmatico e seduttivo, con l'obiettivo di opporre una *trasparenza allusiva* alla trasparenza dovuta all'esposizione perenne nei confronti di immagini e merci, tipica del regime dell'*iperrealtà*. Sentiamo cosa scrive Ito in uno dei passaggi più *baudrillardiani* che ci è capitato di incrociare nei suoi scritti: «Viviamo delle vite trasparenti che non si distinguono da quelle degli altri all'interno di un sistema regolatore estremamente efficiente. Il Giappone urbano è diventato un Drug-store pieno di cibi pronti avvolti in plastica e messi in mostra sugli scaffali. Siamo solo dei segni, totalmente trasparenti, privi di una qualsiasi scala di valori»¹⁰⁷. Dinnanzi a questa trasparenza della vita, la semplice trasparenza del vetro non può bastare, è necessario che essa diventi *fluida*, *opaca*, *erotica*, oppure che l'architettura giochi con la sua *Sparizione*, su quel *nulla* da fabbricare nel cuore dell'*osceno*. E, ancora, Ito ha perseguito un'architettura certamente fusa con l'ambiente e intonata con l'era dei media elettronici, con la loro mobilità e instabilità, come nei progetti *Pao I e II*: tende nomadi e parassitarie, fragili e perennemente connesse, pensate per donne sradicate ed edoniste, che mettono in crisi le gerarchie della trama sociale nello stesso tempo in cui fluidificano i meccanismi del capitalismo globale, abitando in pieno le contraddizioni del proprio tempo.

Tramite la *White U* abbiamo cercato, infine, di mostrare come anche all'interno di un'opera così introversa, priva di superfici traslucide o di proiezioni, Ito fosse riuscito ugualmente a giocare con apparizioni e sparizioni, a ritagliare degli spazi all'insegna del *segreto*, a produrre una rinnovata distanza dello sguardo dalle cose, dalla *trasparenza* della comunicazione e dell'informazione.

Sul versante opposto, invece, abbiamo identificato nella *Urban Glass House* e nel padiglione a Groningen di Bernard Tschumi le caratteristiche di opere appartenenti alla categoria delle *Simulazioni*, categoria della quale vogliamo adesso presentare un ulteriore esempio, e per farlo scegliamo proprio di partire dalle parole che Ito dedica all'architettura di Mies. Tali parole favoriscono la revisione di quelle posizioni storiografiche che vedono l'architettura moderna, e in particolare l'opera di Mies, come l'espressione di un freddo e austero razionalismo, oltreché di sentimenti puritani, asettici e moralistici. Anche Rem Koolhaas, come Ito, non condivide queste posizioni, e chiamato a occuparsi di uno dei ventisette allestimenti che componevano la mostra *Il progetto domestico*, tenutasi alla *Triennale* di Milano nel 1986, decide proprio di sviluppare un progetto che si basa sulla deformazione del *Padiglione di Barcellona*. Nella relazione che accompagna il progetto Koolhaas scrive: «Le accuse che oggi sempre più spesso vengono rivolte all'architettura moderna sono quelle di essere priva di vita, puritana, vuota e inabitabile. Noi sospettiamo da sempre che l'architettura moderna sia in realtà un movimento edonistico e che la sua astrazione e il suo rigore siano solo la trama su cui vengono costruiti gli scenari più provocatori per quell'esperimento che è la vita moderna»¹⁰⁸. *La casa palestra*, questo il nome dell'opera, è dedicata alla celebrazione della cultura fisica, e prevede una spazialità «dissacrata e aperta» attraverso cui viene illustrata la «perfetta aderenza [...] agli aspetti più suggestivi della cultura contemporanea»¹⁰⁹.

L'operazione imbastita da Koolhaas ci sembra impeccabile per definire il passaggio fra *Sparizioni* e *Simulazioni*, poiché il padiglione di Mies, già di per sé ricco – come abbiamo visto – di accenti sensuali ed erotici, e capace di dare vita a una spazialità fluida, che gioca con le varie trasparenze del vetro e sulla dissoluzione di confini e materiali, viene riempita da Koolhaas di «proiezioni ed

106 *Ibidem*

107 T. Ito, *Tre trasparenze*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 347

108 G. Teyssot, *Paesaggio d'interni*, Electa, Milano 1987, p. 106

109 *Ibidem*

effetti speciali di luci, e [di] un astratto sottofondo di voci umane»¹¹⁰. In questo modo, un’opera nient’affatto austera, ma già ricca di allusioni e di *segreto*, si trasforma in un *mostro* capace di accogliere la circolazione sfrenata dei segni e delle immagini, e di amplificare a dismisura la visibilità già estrema e immediata delle cose, realizzando a pieno titolo un monumento all'*oscenità*, capace, forse, di generare un cortocircuito nell'ordine dell'*iperreale* stesso.

Teyssot, dopo aver fatto esplicito riferimento a Baudrillard, scrive: «Se è vero che la critica ha come oggetto le “strategie banali” e dominanti, quando si scontra frontalmente con esse, rischia di rimanere isolata e comunque di risultare del tutto inefficace. La critica invece diventa produttiva quando spinge fino al paradosso queste banalità; non pone di fronte ad esse ostacoli o freni, ma le porta alle estreme conseguenze, ne svela anche i lati ridicoli, ne rivela agli inizi, ne ripercorrere le genealogie. Da *banali* le strategie (di stato, di mercato, di comunicazione) diventano in questo modo *fatali*». Quello di Rem Koolhaas «è un tentativo beffardo di adattare la sublimità del padiglione tedesco di Barcellona di Mies van der Rohe al crisma odierno dei mass-media: Il padiglione – dichiara l'autore – staziona “nella zona ambigua fra il piacere della ginnastica e il godimento sessuale”. Ma in tale spazio trasformato, colmo di proiezione su schermi piccoli e giganti, né l'uno e né l'altro esistono più. Rimane solo il loro simulacro. La “scena” del moderno è stata sostituita, come in uno spot pubblicitario, dal massaggio-messaggio. L'*osceno*, dilatazione elefantiasica della visibilità di ogni cosa fino all'estasi, è la fine di ogni *scena*. Dal banale al fatale: missione compiuta»¹¹¹.

Congediamo questo paragrafo riportando un ultimo estratto dagli scritti di Ito, in cui il progettista giapponese riporta le parole di un esperto di computer, il quale afferma: «L'interno di un computer non è certo la mia interiorità, ma non è nemmeno il mio esterno. Il confine è vago e io non posso determinare quanto i confini del sé si prolunghino. Nei media elettronici il tempo e lo spazio sono diversi da quelli delle nostre vite quotidiane. Quando entriamo nel loro mondo una strana sensazione di agio sale dentro di me, [...] quando sto davanti al computer mi sento collegato a un altro mondo come se stessi sguazzando nell'acqua»¹¹².

Ricordiamoci anche delle parole di Baudrillard, quando afferma che lo schermo «*non serve affatto a giocare o a contemplarsi, ma a essere innestato su sé stesso*», per poi chiosare che oggi «la fase video ha sostituito la fase dello specchio. Non si tratta di narcisismo [...] bensì un effetto di folle autoriferimento, un cortocircuito che allaccia immediatamente ogni elemento a sé stesso»¹¹³.

Senza volerci addentrare in studi di cultura visuale, e riferendoci a questi ultimi frammenti, potremmo forse sostenere che oggi la *Tana*, sia diventata lo schermo, perché è lì che l'uomo finisce involuppato, follemente allacciato su di sé. Lo schermo dal suo essere una porta, un'«apertura che svela e dischiude», e che permette l'accesso a dimensioni ulteriori, «consentendo l'accesso, attraverso la soglia ben delimitata di una cornice o di un'immagine, a uno spazio della rappresentazione che si distingue nettamente dallo spazio circostante»¹¹⁴, diviene invece il luogo di una reclusione, a causa di quella dismissione di ogni rappresentazione che aveva suggerito Baudrillard. In questo modo lo schermo recupera il suo originale significato legato a «ciò che protegge, difende, nasconde, separa e “fa schermo”»¹¹⁵.

La *Teca*, invece, diventa oggi qualcosa come un'interfaccia, una membrana, una sottile pelle trasparente o semi-lucida che in parte separa e in parte collega, e che crea uno scambio, di energie, di dati, di informazioni. Si tratta di un sottilissimo involucro che permette la comunicazione di ogni cosa con un'altra, tutte attraversate dal medesimo flusso vitale.

Se avevamo auspicato, per il motivo della *Tana*, un suo radicalizzarsi nel movimento della *dispersione labirintica*, ora, per questa *Tana-schermo*, l'auspicio potrebbe essere quello di un radicalizzar-

si di *oscenità* e *simulazione*, fino a un possibile cortocircuito. Se per la *Teca*, invece, avevamo immaginato che il suo insito movimento di apertura poteva spingersi fino alla *dissoluzione aerea*, per questa *Teca-interfaccia*, invece – considerando che i limiti dello spazio domestico sembrano ormai essersi espansi fino a coincidere con quelli delle reti dell'informazione globale, in un eccesso di *trasparenza* e visibilità – non possiamo che auspicarci un recupero di *segreto* e *seduzione* in nome di un rinnovato desiderio di *sparizione*.

Dissimulazioni

La ricerca progettuale di Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, soprattutto nel corso degli anni Ottanta e Novanta, è stata talmente ricca di fervide intuizioni – anche per quanto riguarda lo spazio domestico – che loro opere sarebbero potute stare praticamente in qualsiasi punto di questa ricerca, non ultimo quello legato a *Sparizioni* e *Simulazioni* che abbiamo discusso poco fa. Ci basti citare, a tal proposito, «la straordinaria “nuvola” (*Blur building*) [...] sopra il lago di Neuchâtel (2002), il cui profilo fatto di gocce di acqua nebulizzata si adatta continuamente al variare dei venti e della pressione atmosferica in un continuo mutare della forma e della densità», in modo che l'ambiente risulti «“metabolizzato” dall'opera e continuamente ri-creato nel dissolvimento dell'opera nel suo effetto, in quella “estetica della sparizione” che diviene “estetica della ricezione”»¹¹⁶.

Avevamo accorpato nelle categorie di *Simulazioni* e *Sparizioni* una serie di progetti che, a nostro avviso, pur instaurando una diretta relazione con le trasformazioni attuate sulla società dalla sempre più massiccia diffusione di tecnologie digitali, e pur interrogandosi proprio sulla natura sempre più artificiale della realtà, non si opponevano apertamente a questa condizione, ritenendola oramai irreversibile, ma sceglievano proprio di operare con i suoi segni, con le sue immagini, con le sue dinamiche, anche con le sue apparenze, tentando, all'interno della *trasparenza* e dell'*oscenità* del reale, di ricavare dei luoghi all'insegna del *nulla*, oppure di edificare dei monumenti alla sua *nullità*, con i quali porsi a una rinnovata distanza dalle cose, oppure attraverso cui spingere all'eccesso la visibilità stessa del reale.

In modo analogo Diller + Scofidio, «nel loro lavoro sia teorico che progettuale, analizzano il passaggio dalla società della macchina a quella dell'informazione, attraverso la cultura dei massmedia che ha determinato questo trapasso», *scegliendo di «osservare, attraverso il loro sguardo* disincantato e scrutatore, ironico e paradossale, che analizza con una coscienza critica, spesso scioccante, la società che stava trasformando i propri rituali comportamentali, sollecitata dai nuovi media e dalle tecnologie elettroniche»¹¹⁷. La differenza, però, risiede nell'impegno e nella militanza politica che essi infondono nel loro lavoro, al fine di ampliare a dismisura il campo dell'architettura – contaminandola con l'arte, la performance, la tecnologia, la sociologia, il teatro – e di renderla capace, senza alcun intento moralistico, non solo di indagare e denunciare le nuove e sempre più diffuse forme di violenza prodotte nel campo sociale, ma anche di provare, mediante strategie e tattiche aggressive, a rovesciare lo stato di cose presenti. Paradossalmente il loro atteggiamento è meno ottimista di quello di Toyo Ito ma più determinato a trasformare il presente agendo nella carne stessa del sociale. «Diller + Scofidio elaborano ed indagano presto una serie di direttrici: la cultura di genere, il tema della sicurezza e del controllo, la domesticità, che indagava il quotidiano per disvelare i codici nascosti, la cultura dello spettacolo, che derivava loro dallo sguardo diretto alla stagione della Pop Art, in cui gli oggetti del consumo diventano i nuovi oggetti del desiderio collettivo»¹¹⁸.

È per questo motivo che, in questa sede, affrontando le incursioni dello studio newyorkese all'interno dello spazio domestico e non solo, gli attribuiamo la categoria delle Dissimulazioni, cioè di quei

110 *Ibidem*

111 *Ivi*, p. 14

112 T. Ito, *I Tarzan nella giungla mediale*, in «Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti», a cura di Andrea Maffei, Electa, Milano 2001, p. 344

113 J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2016, p. 49

114 A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 141

115 *Ibidem*

116 P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci editore, Roma 2010, p. 226

117 A. Marotta, *Diller + Scofidio. Il teatro della dissolvenza*, Edilstampa, Roma 2005, p. 13

118 *Ibidem*

progetti che credono ancora sia possibile ripristinare un *al di là* rispetto alla condizione di *simulazione* che riguarda la realtà, cioè che credono ancora nel valore della *rivoluzione* come modalità con cui rovesciare le condizioni di vita, e che ritengono che un tale processo, in un mondo soggiogato dalla circolazione delle immagini, non possa che passare anche, o soprattutto, da azioni rivolte contro lo *sguardo*, umano e non umano.

Una prima opera dello studio newyorkese che ci sentiamo di menzionare, malgrado non riguardi specificatamente lo spazio domestico, è la scenografia progettata per la pièce teatrale *The American Mysteries* (1984), la cui idea ci sembra comunque riguardare alcuni concetti che abbiamo espresso nel corso di questa ricerca, in particolare quando abbiamo esposto le caratteristiche dello spazio *qualunque* in relazione a *Quad*, l'opera televisiva di Beckett del 1981. Se in quest'ultimo lavoro sono le quattro anonime figure incappucciate, tramite la loro circolazione ritmata e inesorabile, a esaurire le possibilità di uno scarno quadrato, nell'allestimento pensato da Diller + Scofidio è il cubo nero stesso, *stanza* che ospita le azioni, a esaurire da solo le sue possibilità, visto che un sistema di pulegge e contrappesi permette di variare continuamente l'assetto della scena. Inoltre, «la stanza si apre al mondo esterno e al pubblico, incapace di proteggere l'uomo in essa contenuto contrastando la visione psicologica di completa protezione che l'uomo ha degli spazi domestici»¹¹⁹.

A distanza di due anni, Diller + Scofidio svolgono una specifica riflessione sul concetto di casa, curando un'installazione per il Capp Street Project di San Francisco dal titolo *The withDrawing Room*. Per Vidler, che dedica un saggio alla natura degli spazi domestici concepiti dal duo newyorkese, se «nella “casa dell'uomo” lecorbusieriana, la tecnologia assumeva le forme di “oggetti tipo” più o meno benevoli e di ambienti perfettamente sotto controllo», ora che «il muscoloso Modulor è [...] riemerso grazie a una combinazione di protesi, droghe e culturismo con le sembianze del cyborg», allora «la sua dimora non è più una casa»¹²⁰. Tutti gli oggetti sono violentati nella loro natura e il loro uso canonico viene sconvolto: il tavolo, le sedie e il letto occupano luoghi bizzarri, risultano sospesi, rovesciati o sezionati in due parti, «ogni cosa è collegata alle alte in modo “sbagliato”, per mettere in risalto l'interdipendenza sinistra che domina nel sistema domestico. [...] La casa è come lasciata in uno spazio tecnologico obsoleto e già abbandonato – come l'interno d'un vecchio apparecchio radio – un ready-made ritrovato che si può usare e riusare a piacimento»¹²¹.

Emergono, in relazione a questo aspetto, le differenze con l'approccio di Toyo Ito, poiché dal medesimo avamposto, cioè quello del presente in cui sia l'architetto giapponese che il duo newyorkese operano, il primo, pur riconoscendo la natura *simulata* della realtà contemporanea, guarda con ottimismo a un futuro digitalizzato ed evanescente, nell'impalpabilità di membrane e interfacce ricettive come organismi viventi, mentre Diller + Scofidio lavorano sul campo dello smembramento e dell'innesto fra corpi, con relitti appartenenti a una modernità ormai alla deriva e apparecchi tecnologici inutilizzabili e ostili, mostrandoci il futuro ma attraverso i cadaveri deformi di un passato che è ancora minacciosamente presente nelle case degli uomini, e i cui scarti, piuttosto che smaterializzarsi, si accumulano sotto i nostri piedi, e ci minacciano.

A testimonianza di quanto Diller + Scofidio guardino criticamente al passato funzionalista, non considerando estinto il suo influsso sulla sfera domestica, anche in *Bad Press: Dissident Houseworks Series* (1993) continuano «a rimettere in discussione quelli che erano stati i sistemi tradizionali che avevano generato i mondi delle categorie e degli standard, sia culturali che comportamentali, rimuovendo l'idea che l'architettura debba necessariamente esprimere i valori di confort e funzionalità»¹²². In questo caso, l'azione di stirare una camicia – svolta mediante una gestualità collaudata che, nel minor tempo possibile e con il minor numero di passaggi, conduce

ad un oggetto bidimensionale capace di occupare la minor quantità di spazio possibile – viene riformulata in modo da essere libera da dettami funzionalisti, quindi libera da rigide procedure e da richieste di immagazzinamento razionale.

Per quanto riguarda le sperimentazioni svolte sullo spazio domestico, è necessario menzionare anche la *Playwood (Kinney) House* del 1980, prima vera opera costruita dello studio. I punti di partenza del progetto erano: le fondazioni di una vecchia casa incendiata su cui doveva sorgere il nuovo edificio; il budget modesto che riguardava la cifra che il committente aveva ricevuto dall'assicurazione in seguito all'incendio. «Si potrebbe dire che la piccola casa costruita da Diller e Scofidio, piuttosto che un tranquillo compromesso alla luce del sito e dei vincoli di budget, rappresenti un'apoteosi dell'inconciliabile»¹²³. Infatti gli architetti decidono, per l'esterno, di impiegare un sistema di pannelli in compensato di basso costo con finestre a battente posizionate regolarmente al loro interno – un involucro che denuncia la sua apparente mancanza di qualità, la sua cifra *banale* – mentre per l'interno essi sperimentano spazialità inedite senza curarsi minimamente che il *dentro* sia coerente con il sistema delle facciate. Infatti, in vari punti, evitando qualsiasi soluzione di compromesso e senza ricorrere a un seppur minimo programma di aggiustamenti, le pareti interne si sovrappongono ai ritagli delle finestre, denunciando l'inconciliabilità dei due sistemi, anzi proprio il conflitto fra l'uno e l'altro. Il progetto, quindi, «documenta, in forma pura, le tensioni intrinseche del processo architettonico»¹²⁴. Si tratta dell'ennesima messa in questione delle consuetudini di una pratica architettonica che intenderebbe il progetto come un processo teso a risolvere i conflitti piuttosto che a farli emergere, e l'opera come un organismo coerente in ogni sua parte.

Un'altra costante del lavoro del duo americano è l'impiego di vetri, specchi e soprattutto schermi, i quali attraversano stabilmente le loro sperimentazioni progettuali, restituendo la fatica di una ininterrotta riflessione sul tema dello *sguardo*, attraverso cui sondare le interferenze e le sovrapposizioni fra occhio umano e occhio artificiale, e indagare i risvolti politici delle nuove tecnologie.

Ritorniamo all'installazione *The withDrawing Room*, e alle ineccepibili considerazioni di Vidler: «L'oggetto disfatto [...] punta anche all'allargamento del suo campo di utilizzo, al suo rapporto con il corpo. Così lo schermo televisivo, spostato dalla posizione verticale a quella orizzontale, non è più il centro di una prospettiva convenzionale, bensì viene riflesso in uno specchio che prende il suo posto. Lo schermo, simulacro del reale, viene letteralmente soppiantato da un simulacro di sé stesso, proprio quando la sua posizione di controllo (l'inquadratura) è stata scombinata e rifratta per mezzo di uno specchio. Analogamente, le sedie, che normalmente presuppongono il comfort oltre che servirlo, sono sezionate in modo da minacciare il corpo (seduto) in quello che è il suo punto più vulnerabile. Questi oggetti non sono più sottomessi ai soggetti, contrattaccano. Come [...] apparati che lavorano sui corpi un tempo separati e che si fondono con essi, [...] ci “macchinizzano”»¹²⁵.

Nel 1989, al MoMA di New York, Diller + Scofidio realizzarono *Para-Site*, un'installazione che, come un parassita, si introduceva nell'edificio museale, intesseva con lui inedite relazioni e si nutriva delle sue energie. Erano presenti macchine-monitor che restituivano «immagini ri-orientate di 90° o 180°» e che evidenziavano «le strutture di controllo e di sicurezza del museo. D + S interpretano il tema della visione, nelle diverse declinazioni, in cui il visitatore osserva ed è, *al tempo stesso, sottoposto a sorveglianza*»¹²⁶.

Nella performance *The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass)* del 1987 – in cui le figure della *sposa* e del *celibe* (ispirate a Duchamp) sono visibili solo una alla volta a causa di un dispositivo mobile che maschera l'altra metà della scena – il ricorso a una grande superficie specchiante sospesa a 45 gradi permette al pubblico di osservare il personaggio momentaneamente nascosto. In *Moving Target* (1996), un'opera teatrale, tale sistema è ripreso e ibridato con un'apparecchiatura tecnologica. Infatti, se la performance del 1987, tramite lo specchio, invertiva la visione e ridefiniva

119 G. Incerti, *Transgendered Media*, in «Diller+Scofidio (+Renfro). Architecture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007», Skira, Milano 2007, p. 34

120 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 163

121 *Ivi*, pp. 179-180

122 A. Marotta, *Diller + Scofidio. Il teatro della dissolvenza*, Edilstampa, Roma 2005, p. 26

123 P. C. Phillips, *Hinged victories*, <https://www.artforum.com/features/hinged-victories-206162/>

124 *Ibidem*

125 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 176

126 A. Marotta, *Diller + Scofidio. Il teatro della dissolvenza*, Edilstampa, Roma 2005, p. 18

i canoni dello spazio teatrale, nell'opera successiva «lo specchio a 45 gradi in congiunzione con il videoproiettore permetteva una nuova coreografia, in cui i ballerini dal vivo e preregistrati potevano mescolarsi in uno spazio impossibile, godendo di nuove forme di ipervirtuosità: i ballerini dal vivo sono liberati dai confini della gravità dato che lo specchio riorienta tutto di 90 gradi, mentre i ballerini preregistrati sono liberati dai confini della fisica corporea dato che le loro azioni sono prodotte attraverso tecnologie di trasformazione»¹²⁷. In questi due lavori vengono contestati, inoltre, i concetti di rappresentazione dal vivo e di rappresentazione mediata dallo schermo, poiché ciò che viene mostrato nello specchio-schermo unisce i due tipi di rappresentazione e rende ambigui i loro rispettivi domini, spezzando la tradizionale convinzione per cui ciò che viene trasmesso sarebbe solo un surrogato dell'attività *live*.

Le sperimentazioni con proiezioni e display proseguono senza sosta, e alcuni altri esempi sono: *Soft Sell* del 1993 – in cui, in una strada trafficata di New York, «il duo americano interpreta la cultura del monitor e della pubblicità, realizzando una parodia dei messaggi atti a propinare desideri irraggiungibili»¹²⁸; *Jump Cuts* del 1995 – dove una serie di telecamere posizionate all'interno di scale mobili catturano in immagini i movimenti degli utenti e le rimandano su dei monitor posizionati sulla facciata del teatro, rovesciando all'esterno lo spettacolo; e soprattutto il progetto per la *Brasserie* (2000) situata nel piano interrato del Seagram Building di Mies van der Rohe. In quest'ultimo progetto ritroviamo – oltre ad un ricco impiego di superfici traslucide e trasparenti, pensate come commento e sviluppo della trasparenza *miesiana* – anche l'utilizzo di telecamere e monitor, con le prime posizionate vicino le porte d'ingresso, e con i secondi installati sopra la zona bar con la funzione di proiettare l'immagine del cliente in entrata, il quale viene esposto in anticipo all'occhio di utenti divenuti necessariamente spettatori. Tema del controllo, desiderio voyeuristico e piacere per lo spettacolo si mescolano irrimediabilmente.

«Diller + Scofidio – afferma Antonello Marotta – hanno da sempre utilizzato nel loro lavoro videocamere, computer o webcam con l'intento di sabotare la distinzione tra esperienza diretta o mediata, sino a farla definitivamente crollare. Per loro la tecnologia legata ai media permette di smascherare la realtà, di mostrarla senza veli, di cogliere una verità contingente o parallela e contemporaneamente rivelare le patologie di cui il sistema risente, disvelando gli stessi meccanismi di controllo, sino a renderli pubblici»¹²⁹.

Se Marotta sottolinea, tra le altre cose, il carattere politico delle operazioni del duo, tese a svelare le meccaniche di un potere che sorveglia, Vidler lascia emergere il modo in cui, questi complessi sistemi di sguardi e proiezioni, mettano in questione la natura stessa dell'osservatore: «I sistemi ottici creati da schermo e cinepresa, osservatore e osservato, inscenano uno spazio voyeuristico entro il quale oggetti e soggetti sono ugualmente intrappolati *en abîme*. Mentre però le traiettorie apparenti dell'occhio, segnate dall'intersezione dei coni visivi di tantissime lenti, sembrano replicare le leggi di una visuale autentica, di fatto lo spazio è attraversato dalle linee di una “pseudo ottica” determinata dalle geometrie di sistemi ottici reali, quanto dalla psicologia di chi guarda. L'osservatore, del resto, è ugualmente assente in questa scienza simulata dove lo spazio è per gli oggetti, descrivendo una scena ottica che allo stesso tempo include ed esclude i soggetti, o per meglio dire li include sotto forma d'un sistema di segni virtuali»¹³⁰.

L'excursus che abbiamo compiuto fin qui, all'interno del lavoro di Diller + Scofidio, ha seguito principalmente due tematiche: da un lato le sperimentazioni svolte sullo spazio domestico, dall'altro l'impiego sistematico di tecnologie di ripresa e di proiezione all'interno di progetti che variano dal teatro all'installazione fino allo spazio pubblico. Ora vogliamo affrontare un progetto che riteniamo esemplare e che ha la capacità di fondere le due precedenti tematiche, la *Slow House* del 1991, opera di cui, purtroppo, furono costruite solo le fondamenta. Cercheremo, con il sostegno delle parole di studiosi che hanno affrontato egregiamente l'analisi di quest'opera – in particolare tramite quelle dello storico dell'architettura Alex Bremner – di esplicitare, fra le altre cose, in che modo questa casa, in un modo del tutto originale, ci sembra accogliere i motivi della *Tana* e della *Teca*.

Gli architetti presentano il progetto della casa in questo modo: «Non esiste una facciata frontale, solo una porta. La casa è semplicemente un passaggio, una porta che conduce verso una finestra; ingresso fisico verso una partenza ottica»¹³¹.

Vogliamo iniziare sostenendo che questa porta, questo *ingresso fisico*, è l'accesso di una *Tana*. La mancanza di facciata, la presenza di un semplice *foro*, l'idea che la forma visibile della casa – almeno quella che si mostra a chi si appresti ad accedere al suo interno – si riduca allo spazio destinato all'accesso, sono elementi che ci forniscono un indizio, anche se non ancora sufficiente. Giunti nei pressi di questa porta, una piastra orizzontale sporge verso l'esterno dalla mezzeria del foro d'ingresso. Pare che essa, quasi si trattasse di una botola, sia stata ruotata intorno a un cardine orizzontale così che, da una precedente condizione di chiusura ermetica, sia stata disposta in modo da consentire il passaggio. Una volta entrati nella *Tana*, potremmo idealmente ruotare dietro di noi la piastra e chiudere nuovamente il rifugio. Eppure, questa piastra aggettante, sembra al contrario anche un invito ad accedere. Del resto, a detta degli stessi architetti, la casa si pone come continuazione rallentata del movimento dell'auto, mezzo di trasporto privilegiato che dalla casa di città avrebbe condotto il proprietario alla sua casa per le vacanze, che sarebbe dovuta sorgere a North Haven, sulla costa di Long Island.

Se la casa si riduce a una porta che conduce verso una finestra, e se questa finestra rende possibile una *partenza ottica*, possiamo affermare che questo punto terminale della casa sia il luogo della *Teca*. La casa quindi sarebbe l'ingresso di una *Tana* che conduce verso la *Teca*. Ma anche su questo punto è necessario aggiungere delle considerazioni a sostegno della nostra intuizione.

A una casa per le vacanze, soprattutto se posta sulla costa, si richiede, solitamente, di avere un'ampia vista sul mare, caratteristica che determina, se non la sua riuscita architettonica, almeno il suo valore immobiliare ed economico. Diller + Scofidio non tradiscono questo requisito e progettano la casa in funzione di una grande vetrata panoramica che permette di inquadrare e contemplare l'oceano. Ma la vera forza della casa sembra scaturire dal modo in cui gli architetti mettono in questione tali presupposti, cioè la rappresentazione consolidata di *casa per le vacanze* e l'idea del panorama in quanto *rappresentazione incominciata*. Insomma, come abbiamo visto in tutte le altre loro opere, anche qui Diller + Scofidio riflettono sui codici e sulle rappresentazioni consolidate e tentano di comprendere quali repressioni esse nascondono, e quali liberazioni potrebbero scaturire da una loro chirurgica vivisezione, la quale interessa, più di ogni altra cosa, il concetto di *visione*, di *visibilità*, di *sguardo*, umano e tecnologico al contempo.

Alex Bremner, dopo aver riportato una dichiarazione di Diller + Scofidio per cui la forma della casa deriverebbe «da un modello distorto di prospettiva in cui l'occhio dello spettatore è situato all'apice del cono visivo»¹³², afferma che, varcata la soglia, al soggetto non risulta possibile fare affidamento sullo «sguardo oggettivante della prospettiva», poiché tramite il posizionamento dello «spettatore in un punto di divergenza spaziale piuttosto sconcertante, si tenta di spostare qualsiasi senso convenzionale di convergenza spaziale e, quindi, lineare che ci si potrebbe normalmente aspettare entrando in un edificio»¹³³. «Quando l'asse della visione viene piegato – affermano gli architetti – il soggetto unificato, precedentemente centrato e in controllo del suo mondo, viene spostato fuori dal centro, fuori equilibrio», e in questo modo la visione ne risulta «erotizzata, ostaggio degli “occhi desideranti”»¹³⁴

131 G. Inceri, D. Ricchi, D. Simpson (a cura di), *Diller+Scofidio (+Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano 2007, p. 80

132 E. Diller, R. Scofidio, *Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio: Reviewing*, Columbia Documents of Architecture and Theory, New York 1992, p. 38. Citazione tratta da: A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000), p. 108

133 A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000), p. 110

134 Diller + Scofidio, *Flesh: Architectural Probes*, Princeton Architectural Press, New York 1994, p. 224. Citazione tratta da: E. Dimendberg, Diller + Scofidio (+ Renfro), *Architecture after Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2013, p. 67

127 *Ivi*, pp. 39-42

128 *Ivi*, p. 55

129 *Ivi*, p. 46

130 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 177

Alla condizione di *curvatura anti-prospettica* della casa, si aggiunge il fatto che, varcato l'ingresso, lo spettatore è messo al cospetto di un «bordo affilato [che] taglia il passaggio precedente»¹³⁵, cioè di un muro sottile che lo mette dinnanzi alla duplice possibilità di salire verso il salone – tramite una *lenta* scalinata che si estende per trenta metri – o di procedere verso le stanze da letto. La presenza di queste condizioni ci sembra poter avvalorare il motivo della *Tana*, o meglio della sua versione *estrema* che produce quel movimento che abbiamo definito *dispersione labirintica*. La mancanza di assi visivi diretti, l'impossibilità di decifrare immediatamente la forma sia all'esterno (mancanza della facciata) che all'interno, un generale senso di disorientamento e, infine, la condizione che prevede la biforcazione e l'indecidibilità (destra? sinistra?), ci sembrano tutti motivi assimilabili al principio del labirinto. «Si può ben immaginare che una volta incoraggiato a varcare la soglia di questa porta in uno spazio così “visivamente” ambiguo, l'occupante sia necessariamente gettato in un regno di rivelazione esistenziale, dovendo muoversi e sperimentare l'edificio per capirlo e per comprenderlo come entità tangibile»¹³⁶.

Ora concentriamoci sull'altro polo della casa, su quella vetrata-Teca a cui associamo il principio della *dissoluzione aerea*. Diller + Scofidio vogliono sottoporre a revisione critica quel principio attraverso cui, una porzione di natura, mediante le cornici di una finestra, si trasforma in rappresentazione, in immagine. Essi affermano: «La finestra panoramica mercifica la natura»¹³⁷.

Il rifiuto di un facile contestualismo, la distanza dalla suddetta mercificazione della natura tramite la sua riduzione a immagine, la mancanza di facili compromessi fra interno ed esterno, sono caratteristiche che avevamo riscontrato anche in *Casa Malaparte* e nella *White U*, ma colpisce riscontrarli in una casa che basa la sua esistenza su concetti come *vacanza* e *panorama*, e che quindi risulta costretta, rispetto agli altri casi, a imbastire un gioco diretto con il mondo delle immagini e della comunicazione di una contemporaneità ormai in balia della sue *simulazioni*. Se le opere di Capri e Tokyo sono caratterizzate da un forte senso di introiezione, di chiusura, quella americana è pensata proprio in virtù del suo slancio verso l'esterno.

Sul tema della mercificazione che la finestra farebbe della natura, Bremner propone una lettura che parte da Cartesio, e cioè da quando si istituzionalizzò, nel XVII secolo, la dualità ontologica tra soggetto che guarda e oggetto visto, per la quale l'osservatore sarebbe uno spettatore «al di fuori del mondo della percezione», un voyeur «che indaga lo spazio astratto dell'universo»¹³⁸. «Questa divisione del mondo (in-sé) dal sé (per-sé) – afferma Bremner – non solo oggettivava il mondo e lo preparava come un terreno astratto e omogeneo per lo sfruttamento e la manipolazione, ma, così facendo, costituiva il mondo delle apparenze come immagine, come idea pensata. [...] In altre parole, lo spettatore [...] diventa un voyeur passivo e distaccato che guarda l'immagine del mondo che ha davanti, un recettore ottico autonomo in un mondo immaginario di apparenze»¹³⁹.

La finestra, da questo punto di vista, non sarebbe altro che la versione bidimensionale di questo mondo oggettivato – cioè la sua rappresentazione, la sua immagine – pronta a venire immessa nel circuito spettacolare dei media, nella circolazione dei *simulacri* imposta dalla comunicazione. «L'aspetto interessante di Slow House rispetto a questa condizione [...] è il suo tentativo di interrompere l'inconsapevole assorbimento unidirezionale degli stimoli visivi comune a queste tecnologie»¹⁴⁰. Questo tentativo, secondo Bremner, avverrebbe in vari modi. In primis, grazie al fatto che, proprio

lo spazio fra l'occhio (cioè la porta) e l'immagine (cioè la finestra), che solitamente è un vuoto, una semplice estensione neutra, viene reso *denso* dal progetto di Diller + Scofidio, che, come abbiamo visto, soprattutto grazie alla curvatura dello spazio, riesce a «“rallentare” o ritardare la ricezione immediata e passiva della finestra come immagine. [...] La curvatura della Slow House, con la sua interruzione dell'immagine della finestra, distorce e quindi interrompe il cono visivo tradizionalmente pacificato e centrato sullo spettatore, dislocando la linea diretta di intrappolamento visivo tra spettatore e spettacolo all'ingresso nell'edificio»¹⁴¹.

Se già la forma stessa della casa, con la sua curvatura, riesce a generare questa disgiunzione fra occhio e immagine e occhio e spazio prospettico, il processo è portato a compimento dalla presenza dello schermo. Salita la lunga e lenta scalinata, infatti, e raggiunta la grande vetrata che si affaccia sull'oceano, un sostegno metallico all'interno del salone sospende in aria un monitor che ha la funzione di trasmettere le immagini registrate di quello stesso paesaggio che si estende oltre la finestra. Tali immagini sono prese in tempo reale da una telecamera posta sulla sommità di uno dei due bracci che sporgono verso il cielo in modo sghembo dalla sagoma precisa del volume della casa (l'altro braccio, speculare al primo, è la canna fumaria, e contrappone ironicamente alla protesi tecnologica un residuo pittoresco di domesticità). L'abitante della casa, tramite un telecomando, avrebbe potuto zoomare l'inquadratura o effettuare una panoramica, scegliere di sincronizzare vista *reale* e vista virtuale oppure, ad esempio, di far scorrere sul monitor immagini di una giornata di sole nel corso di un temporale.

È ovvio che – in virtù di quanto detto in merito alla natura mercificata del *panorama*, e del suo essere automaticamente immesso nella circolazione artificiale e pubblicitaria dei media – definire *reale* l'immagine dell'oceano vista attraverso la cornice della finestra risulta alquanto problematico. Schermo e finestra, così, instaurerebbero una relazione ambigua, non fra natura e artificio, ma fra artificio e artificio. «Così come la visione elettronica è mediata – affermano gli architetti – lo è anche quella attraverso la finestra»¹⁴². L'osservatore, dopo aver sperimentato insolite prospettive nell'incapacità di padroneggiare visivamente la scena, e dopo aver attraversato uno spazio curvo e denso che non è più la mera separazione fra occhio e rappresentazione, e dopo aver posto dubbi sulla natura dell'immagine, si troverebbe ora, nel salone, al cospetto della duplicazione artificiale di quella stessa immagine che aveva messo in questione. Però, l'artificializzazione estrema del dato naturale, nella sua finzionalità doppiamente duplicata (lo schermo come duplicazione della finestra a sua volta doppione del paesaggio) genera un cortocircuito: «La simultaneità giustapposta delle due vedute, una dentro l'altra, crea una disgiunzione visiva tra la veduta reale e la sua rappresentazione due volte rimossa, una disgiunzione destinata a risvegliare lo spettatore alla percezione “incorporata” dell'esperienza televisiva. Tale esperienza si oppone alla visione oggettivata, priva di ostacoli e pacificata del mondo esterno ottenuta dall'interno del recinto architettonico di una stanza tradizionale e delle sue relazioni categoriche tra interno ed esterno. In questo caso, Diller e Scofidio hanno fatto in modo che l'autoevidenza percettiva del mondo sia ricondotta al dominio sensoriale del corpo umano. In ultima analisi, fanno notare: “La visione composita in due modalità di rappresentazione innestate insieme ma fuori registro produce un’autocoscienza ottica.... [in cui] l'atto del vedere non può rimanere passivo”¹⁴³.

La *Slow House*, per i motivi che abbiamo esposto, ci appare come l'opera che riesce nel modo più convincente a confrontarsi con il regime contemporaneo della *iperrealtà*. Essa, inoltre, accoglie anche alcune caratteristiche delle precedenti categorie di *Simulazioni* e *Sparizioni*. Può essere associata alle *Sparizioni* per il modo allusivo con cui gioca con la smaterializzazione dell'oggetto, con il suo ridursi a spazio *denso* fra un ingresso-occhio e una finestra-immagine, e per il suo mettere in crisi il regime della visibilità canonica. Possiamo altresì associarla alle *Simulazioni*, per il modo in cui, comunque, accoglie ed estremizza l'*oscenità* propria del mondo dell'informazione e della comunicazione, che sceglie di sovvertire tramite l'accettazione del suo stesso gioco e delle sue stesse regole. Rispetto alla *Casa palestra* di Koohlaas, però, non erige un contro-monumento all'*osceno* andando a moltiplicare por-

135 G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson (a cura di), *Diller+Scofidio (+Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano 2007, p. 80

136 A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000), p. 111

137 E. Diller, R. Scofidio, *Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio: Reviewing*, Columbia Documents of Architecture and Theory, New York 1992, p. 34. Citazione tratta da: A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000), p. 111

138 A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000), p. 112

139 *Ibidem*

140 *Ivi*, p. 113

141 *Ivi*, p. 114

142 Citazione tratta da: T. Riley, *The un-private house*, The Museum of Modern Art, New York 1999, p. 52

143 A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000), p. 114

nograficamente immagini, proiezioni e suoni, ma, con una strategia più sottile, innesca una crisi nella relazione sguardo-spazio-mondo, generando un cortocircuito che, in ultima analisi, ci sembra capace di spezzare l'universo stabile della rappresentazione. Questo fenomeno, ricordandoci di quanto abbiamo detto nel corso dell'*itinerario deleuziano*, permetterebbe di fare esperienza di tutto ciò che c'è *dietro* la rappresentazione, e quindi di avere accesso «a tutto un universo di esperienza selvaggia»¹⁴⁴. Ricordiamoci, ancora, che la fuga dello *Scapolo* è una fuga da fermi, perché è fatta di pura intensità: spazio esiguo, movimento quasi nullo, immobilismo. Basta questo spazio ristretto e *denso* fra porta e finestra, cioè fra occhio e immagine, ma anche fra *Tana* e *Teca*.

Nella *Slow House*, la *Tana* è rintracciabile nel buco d'ingresso, nello spazio labirintico e curvo che già mette in crisi lo sguardo e la prospettiva canonica, ma anche nelle stanze al piano inferiore in cui i letti sono infilati in anguste nicchie che, come squame che si sono staccate dal semplice involucro perimetrale della casa, introducono dall'alto la luce negli ambienti. La *Teca*, invece, è il terminale opposto di un percorso attraverso cui praticare la *dissoluzione aerea*. Poiché, se in precedenza avevamo parlato dello schermo come di una *Tana* in cui si rischia di rimanere intrappolati, stavolta è proprio il monitor, attraverso un lavoro congiunto con l'immagine-finestra, a liberare le forze cosmiche di una campitura-mare slegata dai vincoli della rappresentazione.

Se in *Casa Malaparte*, i motivi della *Tana* e della *Teca*, della *dispersione labirintica* e della *dissoluzione aerea*, risuonavano nei vari ambiti della casa — come in contrappunto, e se nella *White U* essi si incanalavano in un circuito anulare, qui, nella *Slow House*, essi si susseguono in un percorso in cui, però, lo spazio fra gli estremi talvolta si dilata e talvolta si riduce, fino quasi a sovrapporli.

Potremmo affermare, infine, che in un mondo digitalizzato e sovrapposto alle immagini, la *Teca*, intesa come *dissoluzione aerea*, non è tale se l'occhio rimane integro, se resta inchiodato alla visibilità estrema delle cose del mondo in quanto *simulazione*.

144 P. Godani, *Deleuze*, Carocci editore, Roma 2016, p. 68

Conclusioni

La ricerca muoveva dalla necessità di identificare quali caratteristiche potesse avere la casa di un futuro ancora imprecisato, una casa pensata per una comunità le cui condizioni non sono ancora del tutto riscontrabili nel presente. Una comunità, quindi, ancora tutta da realizzare, da immaginare, da creare, così come sono ancora da fabbricare i suoi modi di vivere la Terra, di abitarla. Si è pensato, quindi, che quanto l'uomo aveva già fabbricato fosse incapace di fornire una risposta già pronta, ma allo stesso tempo non era possibile rivolgersi a qualcosa se non a quel patrimonio di opere che egli aveva già ideato e costruito, con la speranza di rintracciare al suo interno dei progetti *singolari* capaci di suggerirci le caratteristiche di un abitare futuro. Non si trattava, quindi – sulla scia di quanto era stato abbondantemente fatto nel corso degli anni Sessanta e Settanta dello scorso secolo – di fornire un ennesimo paradigma di *casa del futuro*, ma di aver fede nel fatto che già il presente potesse contenere le tracce di questo avvenire, piccoli segnali luminosi che dall'interno del proprio tempo lampeggiavano la loro critica radicale, provando a lacerare il quadro della *rappresentazione domestica* e a *dislocare* una *metafisica abitativa* ormai plurisecolare.

Si è proceduto, quindi, con il setacciare il panorama di case unifamiliari realizzate durante il secolo scorso o nei primi decenni del nuovo millennio, ipotizzando che la suddetta *dislocazione* potesse avvenire in relazione a quei due motivi a cui abbiamo dato il nome di *Tana* e di *Teca*, considerati entrambi parte integrante – se non addirittura la parte più *fondante* – di quella stessa *metafisica* che si cercava ora di *dislocare*.

Nell'ottica di tale *dislocazione*, abbiamo ipotizzato che sia la *Tana* che la *Teca* dovessero essere prese in considerazione nell'estremizzarsi dei loro caratteri, nel loro eccesso, ai loro limiti. In questo modo, la tendenza involupante e occludente della *Tana*, si trasformava in quella che abbiamo definito *dispersione labirintica*, cioè in un movimento di diramazione in profondità, uno *scavare cunicoli* che produceva una complessa conformazione spaziale, priva di chiari riferimenti. Allo stesso modo, la vocazione estrema della *Teca* diventava la *dissoluzione aerea*, un movimento che riguardava lo spalancarsi della casa sulle miriadi di flussi che la attraversano, fino a confondersi con essi.

In entrambi i casi, quindi, si trattava di sacrificare le ragioni della forma a favore di una *metamorfosi* che tendesse a disgregarla: in un caso, verso il basso, disperdendo la casa nelle profondità del terreno; nell'altro caso, verso l'alto, dissolvendo la casa nella vastità dell'atmosfera.

Malgrado in seguito abbiamo proceduto a spezzare questa separazione fra alto e basso, fra profondità ed estensione, fra dispersione e dissoluzione – comprendendo che *Tana* e *Teca* si realizzano ovunque e si combinano nei modi più svariati – essa ci ha suggerito un duplice approfondimento. Da un lato, quello di esplorare la relazione fra la casa e il suolo, considerando quest'ultimo come la superficie su cui, da sempre, la casa trova il suo radicamento, la sua fondazione. L'obiettivo, in tal caso, era quello di identificare delle opere che fossero state capaci di mettere in discussione la loro relazione con il piano di posa terrestre, con la quota zero di riferimento (abbiamo suddiviso tali opere in tre categorie: *disgiunzioni*, *deambulazioni* e *deterritorializzazioni*).

Dall'altro, abbiamo esplorato le relazioni della casa con i flussi che, a partire dalle *glass house*, la attraversano da parte a parte, in seno a un'inedita trasparenza. Aria e luce, certo, ma soprattutto il flusso costituito dalle immagini e dalle informazioni, che al giorno d'oggi invade sempre di più lo spazio domestico. In questo caso si trattava di prendere in considerazione delle opere capaci di mettere in discussione la relazione fra la casa e il soggetto tramite la *crisi della visibilità*, cioè di quel regime che espone – senza distanza alcuna, nella prossimità più brutale – il soggetto alla profusione *osce-na* dei segni e delle immagini. Poiché, se un tempo l'informazione e la comunicazione *deterritorializzavano* la casa violando la sua intimità, riteniamo che oggi esse la *riterritorializzano* sulle reti globali del mercato e dei media. In risposta a questa condizione abbiamo creduto che alcune case potessero cercare: o di *scompare* – sottraendosi cioè al regime del visibile; o di provocare esse stesse

al soggetto una *crisi dello sguardo* (abbiamo suddiviso anche tali opere in tre categorie: *simulazioni*, *sparizioni* e *dissimulazioni*).

Vogliamo provare, alla fine di questo percorso, a comprendere quali caratteristiche comuni avessero le case che abbiamo affrontato nel corso di questa ricerca, e che, in vario modo, contenevano i motivi di *Tana* e *Teca*, i movimenti della *dispersione labirintica* e della *dissoluzione aerea*, la volontà di *deterritorializzare* la casa dal fondamento terrestre o di *dissimularla* dall'egemonia delle reti dell'informazione globale.

Tutte le case prese in considerazione, crediamo siano accomunate, innanzitutto, da una certa libertà dal dato funzionale, dall'intenzione di non simbolizzare o idealizzare l'idea di *riparo*, di contenere una forma di disfacimento delle tradizionali gerarchie spaziali domestiche, oltre a una scarnificazione di quei segni solitamente collegati all'abitare, in una generale riduzione del dato semantico. Talvolta, tali opere, non presentavano al loro interno un programma familiare, o erano pensate per singoli individui, mentre in alcuni casi scoraggiavano addirittura la coniugalità.

Precisiamo che, quanto detto, non significa che in tali opere non sia possibile svolgere le normali funzioni domestiche ma che, a detta nostra o degli stessi autori che le hanno concepite, nell'elaborazione di tali case l'aspetto funzionale è stato subordinato a parametri di altra natura (che potremmo definire di ordine *espressivo*), oppure è stato reinscritto nell'opera in un secondo momento, senza guidarne la concezione.

Potremmo sostenere, a questo punto, che tali opere oppongono alla funzione un loro *funzionamento*. Se la funzione è legata allo svolgimento di azioni rituali di ordine pratico – pranzare, dormire, attraversare un corridoio per raggiungere una stanza – ma anche di natura simbolica – riunirsi intorno al camino ad esempio – il *funzionamento* è ciò che associamo alla capacità di una determinata opera di favorire un movimento inesauribile e senza scopo (ma non per questo ciclico e quindi immutabile), attraverso cui sia possibile *esaurire* le possibilità dello spazio. A nostro avviso il *funzionamento* non esclude la funzione, anzi la presenza di quest'ultima – seppur scarnificata o rarefatta - è ciò che rende interessante l'esistenza stessa del *funzionamento*, nel senso di un movimento di altra natura che, *dall'interno*, sia capace di erode i contenuti tradizionali della *metafisica domestica* e di produrre le condizioni affinché essa sia trascinata altrove, cioè *dislocata*. Se non ci fosse in qualche modo *casa*, il *funzionamento* agirebbe a vuoto, in astratto, mentre è proprio la funzione che fornisce gli elementi da cui l'opera può *divenire altro*.

Abbiamo definito, in precedenza, lo *spazio qualunque* come uno spazio geometricamente determinato ma sufficientemente indeterminato da non essere troppo qualificato (da connotazioni di natura simbolica, funzionale, strutturale e così via). Potremmo ora aggiungere che, qualsiasi spazio, a prescindere dalle sue determinazioni o qualificazioni, se investito da un determinato *funzionamento* – cioè da un movimento inesauribile e senza scopi o finalità – sia capace di realizzare uno *spazio qualunque*, cioè di uno spazio che si presta alla sperimentazione fino all'*esaurimento* delle possibilità. Crediamo, perciò, che una casa investita da un determinato *funzionamento* è caratterizzata in qualche modo da uno *spazio qualunque*, cioè da una spazialità resa d'un tratto desertica e disertata, sgomberata, neutralizzata –in cui, cioè, i caratteri estetici, le qualità della forma, gli attributi della materia, i trapassi della luce e così via, assumono un peso secondario. Del resto, come detto in precedenza, il *funzionamento* tende al superamento dell'esperienza intesa in senso fenomenologico, cioè come potenziamento del dato sensibile, nel tentativo di *eccedere i sensi*, scavalcare la percezione abituale e fendere il mondo stabile della rappresentazione.

Inoltre, crediamo che il perpetuarsi, all'interno di uno *spazio qualunque*, di quel movimento che permette ad uno spazio domestico di essere investito da un determinato *funzionamento*, è ciò che fa di questa casa il luogo deputato allo svolgersi di una sorta di rituale che non ha nulla di estetico ma che è profondamente artistico, tanto più potente in quanto consiste in un girare a vuoto, in una corsa sul posto, in un movimento immobile.

Ed è la partecipazione a questo rituale, a nostro avviso, a fare del soggetto un *soggetto impersonale*. Tale soggetto (lo *Scapolo*, l'*Esausto*), come abbiamo visto, nel partecipare a questo rituale

artistico – e non funzionale o simbolico (ma che a essi semmai si sovrappone) – rinuncia a qualsiasi bisogno, preferenza, scopo o significato, e ne esce mutilato del proprio *Io*, sprossessato della propria coscienza, all'insegna, appunto, di una cifra impersonale. Del resto, è questo perenne movimento immobile del *soggetto im-personale* all'interno di uno *spazio qualunque* ad assimilare la casa alla *Terra*, entrambe investite da un'inesauribile processo di *deter-ritorializzazione* sul posto.

Le opere che abbiamo preso in considerazione, non solo, come detto, mettevano in crisi, in vario modo, il fondamento territoriale, la superficie terrestre intesa in quanto piano di fondazione, il suolo come luogo su cui l'uomo erge le sue istituzioni ed esercita il suo potere, ma esprimevano la loro forma di *deteritorializzazione* anche tramite una più o meno evidente indifferenza rispetto a quel concetto di *territorio* che abbiamo provato a definire, cioè in quanto entità che assorbe il paesaggio e le sue qualità, il contesto e le sue specificità, il luogo e la sua identità. La casa, perciò, pur poggiandosi o radicandosi nel terreno, scongiura il suo radicamento e con esso ogni forma di mediazione conciliante nei confronti dell'intorno, scavalcando la sua localizzazione per connettersi alle forze *deterri-torializzanti* della Terra, e quindi del Cosmo, che non sono cicliche e immutabili ma instabili e mutevoli. *Dal terreno alla terra scaval-cando il territorio.*

Ci chiediamo, infine, cosa accomuna il movimento della *disper-sione labirintica* a quello della *dissoluzione aerea*, cioè i due *funzio-namenti* che abbiamo preso in considerazione all'interno di questa ricerca in relazione alle opere esaminate.

Ciò che accomuna questi due movimenti, crediamo, sia la vo-lontà di trasferire l'infinito nel finito, di investire la forma di una pe-renne metamorfosi, di dotare di un carattere inesauribile e illimi-tato delle opere necessariamente destinate ad avere una forma, e quindi una stabilità. Questo proposito, che potremmo definire paradossale, è stato perseguito nel vario comporsi e declinarsi di *Tana* e *Teca*, ed è affine a quell'altra condizione paradossale da cui scaturisce l'intera ricerca, e che riguarda la volontà di continuare a sradicare ciò che per sua natura tende a radicarsi, a destituire ciò che tende sempre a istituirsi, a dislocare ciò che avrà sempre una localizzazione.

E tutto risulta ancor più paradossale poiché perseguito – a di-spetto di case mobili, trasformabili o potenzialmente espandibili all'infinito – tramite opere immobili, relativamente chiuse su sé stes-se, ma che riescono ad accogliere, tramite il loro *funzionamento singolare*, tutte le forze deteritorializzanti della Terra e del Cosmo, affinché la casa, percorsa all'infinito, possa aprirsi poi sull'infinito. Perché «anche la casa più chiusa è aperta su un universo»¹.

E non deve stupire se molte di queste opere sono state distrut-te, abbandonate o sono rimaste sulla carta, poiché «vanno sempre a finire così le linee di fuga del linguaggio: il silenzio, l'interrotto, l'interminabile, o peggio»².

1 G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 180

2 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 48

Jacque Derrida. Peter Eisenman.
Decostruzionismo

AA.VV., *Un matrimonio sfortunato. Derrida e l'architettura*, «Aut Aut», 368 (2015)

J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982

D. Del Bino, *Decostruttivismo e architettura*, Pontecorboli Editore, Firenze 2009

J. Derrida, *Adesso l'architettura*, F. Vitale (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano 2008

J. Derrida, *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, F. Vitale (a cura di), Mimesis, Milano 2018

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

J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002

J. Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2020

J. Derrida e P. Eisenman, *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York 1997

P. Eisenman, *La fine del classico*, R. Rizzi (a cura di), Mimesis, Milano 2009

P. Eisenman, *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014

P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009

P. Eisenman, *Contropiede*, S. Cassarà (a cura di), Skira, Milano 2005

P. Eisenman, *Giuseppe Terragni. Trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004

P. Eisenman, *Houses of cards*, Oxford University Press, New York 1987

P. Eisenman, *Antologia di testi su Spacing*, F. M. Mancini (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2005

S. Facioni, S. Regazzoni, F. Vitale, *Derridario. Dizionario della decostruzione*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2012

M. Ferraris, *Introduzione a Derrida*, Edizioni Laterza, Bari 2008

K. Frampton, *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, «Lotus international», 9 (1975)

L. Galofaro, *Eisenman digitale*, Testo & Immagine, Torino 1999

F. Gherzi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni 2007

P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist architecture*, The Museum of Modern Art:, New York 1988

A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, *Deconstruction. Omnibus Volume*, Academy Editions, Londra 1989

R. Rizzi, *Peter Eisenman. Mistico nulla*, Motta editore, Milano 1996

A. Saggio, *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo &

Immagine, Torino 1996

F. Vitale, *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*, Mimesis Edizioni, Milano 2012

F. Vitale, *Spettrografie. Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2008

M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, MIT Press Ltd, Cambridge 1995

M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, Marsilio Editori, Venezia 2007

Gilles Deleuze

D. Angelucci, *Contro la metafora. Deleuze e Guattari su Kafka*, in «Soglie del linguaggio. Corpo, Mondi, Società», Roma Tre e-press, Roma 2017

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper, Roma 2003

G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1975

G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002

G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007

G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2004

G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2017

G. Deleuze, C. Pamet, *Conversazioni, Ombre corte*, Verona 2019

G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019

G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2019

G. Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli 2010

G. Deleuze, C. Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002

G. Deleuze, *Immanenza*, Mimesis, Milano 2010

P. Godani, *Deleuze*, Carocci Editore, Roma 2016

Baudrillard

J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano 2011

J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979

J. Baudrillard, *Della seduzione*, SE, Milano 1997

J. Baudrillard, *Parole chiave*, Armando editore, Roma 2002

J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco Edizioni, Milano 2021

J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003

J. Baudrillard, *America*, SE, Milano 2016

F. Proto, *Mass Identity Architecture: Architectural Writings of Jean Baudrillard*, Academy Editions, Winterbourne (Berkshire) 2003

Teoria e critica dell'architettura

R. Banham, *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1978

A. Barbara, *Spazi, tempo e architettura. Spazi possibili per umani e non*, Postmedia books, Milano 2012

M. Bottero, *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999

A. Bremner, *Re-Activating the Docile Body: a Critical (Re)View of Diller and Scofidio's Slow House*, «Architectural Theory Review», 5:1 (2000)

F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2006

B. Colomina, *X-Ray architecture*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2019

Constant, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1974

M. Costanzo, *Bernard Tschumi. L'architettura della disgiunzione*, Testo & Immagine, Torino 2002

A. Cuomo, *Il fantasma dell'architettura*, Mimesis, Milano 2022E. Diller, R. Scofidio, *Flesh: Architectural Probes*, Princeton Architectural Press, New York 1994

L. Cardani, *John Hejduk. Costruire caratteri*, LetteraVentidue, Siracusa 2022

Coop Himmelb(l)au, *Complete Works 1968-2010*, Taschen, Colonia 2010

E. Dimendberg, Diller + Scofidio (+ Renfro), *Architecture after Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2013, p. 67

C. De Sessa, *Coop Himmelb(l)au. Spazi atonali e ibridazione linguistica*, Testo & Immagine, Torino 1998

P. V. Genovese, *Günther Domenig. Lanci di masse diroccate*, Testo & Immagine, Torino 1998

M. Giberti, *Fast forward: dal futuro al futuro. L'habitat contemporaneo immaginato nelle utopie domestiche degli anni '50 e '60*, Sagep Editori, Genova 2021

P. Giaconia, *Eric Owen Moss. L'incertezza del fare*, Skira, Milano 2006

S. Giedion, *Spazio, Tempo Architettura*, Hoepli, Milano 2016

P. Gregory, *Teorie di architettura contemporanea*, Carocci Editore, Roma 2010

P. Gregory, *7+1 lezioni di Architettura*, Prospettive Edizioni, Roma 2014

F. Guattari, *Architettura della sparizione*, Mimesis, Milano 2013

S. Holl, *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia books, Milano 2004

S. Holl, *Antologia di testi su Sensual space. L'architettura fenomenologica*, E. Tinacci (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2005

G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson (a cura di), *Diller+Scofidio*

(+Renfro). *Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano 2007

C. Jencks, *Storia del Post-modernismo*, Postmedia books, Milano 2014

R. Koolhaas, *Delirius New York*, M. Biraghi (a cura di), Electa, Milano 2010

R. Koolhaas, *Junkspace*, G. Mastrigli (a cura di), Quodlibet, Macerata 2006

R. Koolhaas, Antologia di testi su Bigness. Progetto e complessità artificiale, F. Bilò (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2006

Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 2009

D. Libeskind, *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, D. Gentili (a cura di), Quodlibet, Macerata 2014

A. Maffei (a cura di), *Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti*, Electa, Milano 2001

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

A. Marotta, *Ben Van Berkel. La prospettiva rovesciata di UN Studio*, Testo & Immagine

A. Marotta, *Diller + Scofidio. Il teatro della dissolvenza*, Edilstampa, Roma 2005

R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2007

M. Mucci, *Lebbeus Woods. Experimental Architecture. Tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022

C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano 1979

C. Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 1974

J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007

L. Prestinenza Puglisi, *Hyperarchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*, Testo & Immagine, Torino 1998

L. PrestinenzaPuglisi, *Rem Koolhaas. Trasparenze metropolitane*, Testo & Immagine, Torino 1997

P. Ranzo, S. De Maio, D. De Maio, *La metropoli come natura artificiale. Architetture della complessità in Giappone*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992

T. Riley, *The un-private house*, The Museum of Modern Art, New York 1999

F. Rinaldi, *Il surreale e l'architettura del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2015

A. Rubly, I. Rubly, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporanea*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006

L. Sacchi, M. Unali (a cura di), *Architettura e cultura digitale*, Skira, Milano 2003

A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci Editore, Roma 2010

A. Saggio, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, Carocci, Roma 2007

G. Spirito, *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi Editore, Roma 2011

G. Teyssot, *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*, «Casabella», 681 (2000)

G. Teyssot, *Le cose perturbanti e nomadiche*, «Area», 79+ (2005)

B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, (1996), Edizioni Pendragon, Bologna 2005

B. Tschumi, *Manhattan Transcripts*, Architectural Design, Londra 1984

J. Utzon, *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020

F. Venezia, *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2018

R. Venturi, *Complessità e contraddizione nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1984

A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, (2000), Postmedia books, Milano 2009

A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006

P. Virilio, *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, Sugarco Edizioni, Milano 1989

M. Wigley, *Constant's New Babylon. The hyper-architecture of desire*, Uitgeverij 010, Rotterdam 1998

T. Yto, *Antologia di testi su L'architettura evanescente*, G. Longobrdi (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2003

M. Zambelli, *Morphosis. Operazioni sul suolo*, Marsilio, Venezia 2005

F. Zanni, *Abitare la piega. Piegare—incidere - stratificare*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010

Abitare. Spazio domestico

AA.VV., *La ricerca contemporanea nell'abitazione*, "Lotus International», 1997, n. 94

AA.VV., *Urban Housing*, «Lotus International», (120) 2004

AA.VV., *Housing differentiation*, «Lotus International», (132) 2007

AA.VV., *Social Housing*, «Casabella», 2009, n. 774

AA.VV., *New Urban Housing I*, «Lotus International», (147) 2011

AA.VV., *New Urban Housing II*, «Lotus International», (148) 2011

I. Àbalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009

G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006

M. Bassanelli, *Abitare oltre la casa. Metamorfosi del domestico*, DeriveApprodi, Roma 2002

M. Bassanelli (a cura di), *Covid-Home. Luoghi e modi dell'abitare, dalla pandemia in poi*, LettraVentidue, Siracura 2022

E. Coccia (28.04.2020), *Rovesciare il monachesimo globale*, https://www.che-fare.com/coccia-monachesimo-globale/

E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2021

S. D'Urso, *Il senso dell'abitare contemporaneo*, Maggioli Editore, Napoli 2009

E. Fabbri, *L'architettura come archè. Appunti sull'hortus apertus*, Edizioni Efesto, Roma 2020

M. Farina, *Studi sulla casa Urbana. Sperimentazioni e temi di progetto*, Gangemi editore, Roma 2005

M. Gausa, *Housing. New Alternatives, New Systems*, Birkhäuser, Berlino 1999

M. Gausa, *Housing + Singolar Housing*, Actar, Barcellona 2000

L. Gelsomino e O. Marinoni, *I territori europei dell'abitare (1990-2010)*, Compositori, Bologna 2009

M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in «Saggi e discorsi», Ugo Mursia, Milano 1976

F. Irace (a cura di), *Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci editore, Roma 2015

F. Irace, *Casa per tutti. Abitare la città globale*, Catalogo della mostra (Milano, 23 maggio-14 settembre 2008), Mondadori, Milano 2008

F. La Cecla, *Mente locale per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano 1993

B. Lleò, *Informe Abitar*, EMVS, Madrid 2006

O. Longo, *Abitare la contemporaneità. Forma e identità nell'architettura*, Ila Palma, Italia 2004

C. Magni, *Il progetto d'abitazioni e le forme del mutamento*, Clup, Milano 2006

C. Magni e L. Scavuzzo, *L'Housing sociale e la cultura del progetto architettonico contemporaneo*, in I&C, n. 2, Guerini e associati, Milano 2013

C. Norberg-Schulz, *La casa e il movimento moderno*, «Lotus international», 9 (1975)

C. Norberg-Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Mondadori, Milano 1997

G. Ottolini (a cura di), *La Stanza*, Camiller, Milano 2010

E. Pani, *Lo spazio limite*, in «Ricerche di Architettura. Nuove Prospettive per l'architettura nella Sardegna del XXI secolo», Gangemi Editore, Roma 2011

R. Rizzi, *Civiltà dell'abitare. L'evoluzione degli interni domestici europei*, Lybra, Milano 2003

R. Rizzi, *Architettura degli interni domestici. Per una storia dell'abitare occidentale*, Cortina, Milano 2015

J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972

M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2008

J. Rykwert, *Un modo di concepire la casa*, «Lotus international», 8 (1974)

M.A. Segantini, *Atlante dell'abitare contemporaneo*, Skira, Milano 2008

G. Teyssot, *“Acqua e gas a tutti i piani”. Appunti sull'estraneità della casa*, «Lotus international», 44 (1984)

G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Saggi*, Electa, Milano 1986

G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Progetti*, Electa, Milano 1986

G. Teyssot, *Interior Landscapes/Paesaggio D'Interni*, Electa, Milano 1987

Filosofia

AA.VV., *La condizione postumana*, «Aut Aut», 361 (2014)

G. Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001

A. Badiou, *L'avventura della filosofia francese. Dagli anni sessanta*, DeriveApprodi, Roma 2013

G. Bataille, *Il dispendio*, Armando Editore, Roma 1997

G. Bataille, *L'erotismo*, SE, Milano 2020

G. Bataille, *Documents*, Edizioni Dedalo, Bari 2009

Z. Bauman, *Vita liquida*, Edizioni Laterza, Bari 2014

W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi editore, Torino 2000

M. Blanchot, «Dove adesso? Chi adesso?», in «Il libro a venire», Il Saggiatore, Milano 2019

R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014

F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Bari 2013

F. Cimatti, *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, DeriveApprodi, Bologna 2021

E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022

P. Godani, *Tratti. Perché gli individui non esistono*, Ponte alle grazie, Milano 2020

P. Godani, *Estasi e divenire. Per un'estetica delle vie di scampo*, Mimesis, Milano 2001

M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2012D.

M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 2018

J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995

B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2009

J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014

F. Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Feltrinelli, Milano 2003

R. Ronchi, *Critica del pensiero unico*, Edizioni Casa della Cultura, Milano 2014

R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017

M. Serres, *Genesi*, Il melangolo, Genova 1988,

M. Serres, *Il parassita*, Mimesis, Milano 2022

D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003

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

G. Vattimo, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2010

P. Virilio, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina Editore,

Estetica. Storia dell'arte

R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2019

U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2013

M. Grande (a cura di), *C. Bene. Il circuito barocco*, in Bianco e Nero, 11/12 (1973)

R. Krauss, *L'inconscio ottico*, Mondadori, Milano 2008

S. Melchior-Bonnet, *Storia dello specchio*, Edizioni Dedalo, Bari 2002

E. Panofsky, *La prospettiva come “forma simbolica”*, Abscondita, Milano 2013

M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2004

M. Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa&Nolan, Ancona-Milano 1998

H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano 2016

H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Abscondita, Milano 2017

W. Worringer, *Astrazione e empatia*, Giulio Einaudi editore, Torino 2008

Casa Malaparte

G. C. Argan, *Libera*, Editalia, Roma 1975

W. Arets, W. van den Bergh, “Casa come me” – A sublime alienation, «AA Files», 18 (1989)

J. Bostik, *La casa rilevata*, «Lotus International», 60 (1989)

E. L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1981

A. Campo Baeza, *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009

J. Cocteau, *La voce umana. La macchina infernale*, Einaudi, Torino 1989

B. Chatwin, *Tra le rovine*, «Casabella», 648 (1997)

A. Cornoldi, *L'architettura dei luoghi domestici*, Jaca Book, Milano 1996

S. Freud, *Il perturbante*, in «Opere 1917-1923 (L'io e l'es e altri scritti)», vol. IX», Boringhieri, Torino 1977

C. Gambardella, *Antemalaparte*, Altralinea Edizioni, Firenze 2015

G. W. F. Hegel, *Estetica*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1978

J. Hejduk, *Casa come me*, «Domus», 605 (1980)

C. Malaparte, *Fughe in prigione* (1936), Mondadori, Milano 2004

M. McDonough, *Malaparte: a house like me*, Clarkson Potter, New York 1999

Y. Safran, *On the island of Capri*, «AA Files», 18 (1989)

V. Savi, *Orfica, surrealista. Casa Malaparte a Capri e Adalberto*

F. Schlegel, *Frammento 106* (1798), in «Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel», G. Cusatelli, E. Agazzi, D. Mazza (a cura di), Bompiani, Milano 2009

N. Sels, K. Pint, *Energies of History in Modernism: the case of Casa Malaparte*, «Interiors», VI (2015), n. 2

G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, M. Sassatelli (a cura di), Armando Editore, Roma 2006

M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco. Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri*, «Gran Bazaar», 15 (1981)

F. Venezia, *Casa Malaparte*, Arquitectos de Cádiz, Cádiz 2001

F. Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli 1990

J.-P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica* (1990), Donzelli, Roma 2009

F. Vitale, *La casa in decostruzione. Derrida e la legge dell'óikos*, «Aut Aut», 368 (2015)

Altro

S. Beckett, *Molloy*, Einaudi, Torino 2005

S. Beckett, *Malone muore*, Einaudi, Torino 2011

S. Beckett, *Racconti e prose brevi*, Einaudi, Torino 2010

C. Bene, *Nostra signora dei turchi*, Bompiani, Milano 2021

R. Bresson, *Note sul ciwnematografo*, Marsilio, Venezia 2003

F. Kafka, *Confessioni e diari*, E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1988

F. Kafka, *Romanzi*, E. Pocar (a cura di), Mondadori, Milano 1973

H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Einaudi, Torino 2019

P. Sollers, *Il paradiso di Cézanne*, Abscondita, Milano 2005



01-02



03



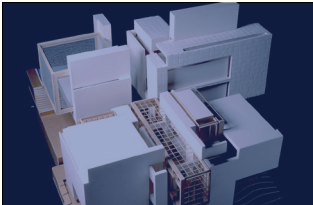
04



05



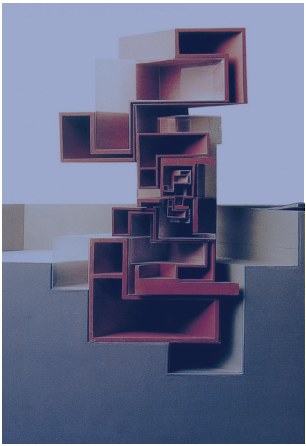
06-09



10



11-12



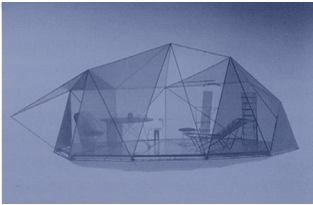
13



14



15



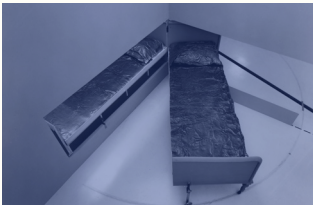
16-19



20-23



26-27



28-33



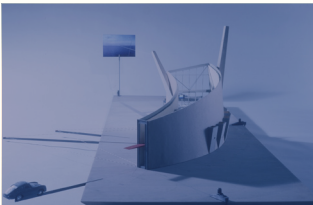
34



35



36



37-39

01-02

Frederick Kiesler, Endless House, 1950

03

UNStudio, Möbius House, Het Gooi 1993-1998

04

Eric Owen Moss, Aronoff Guest House, Tarzana, California, 1991

05

Junya Ishigami, House & Restaurant, Ube, 2022

06-09

Günther Domenig, Steinhaus, Steindorf, 1977-1996

10

Peter Eisenman, House X, Bloomfield Hills, Michigan, 1975

11-12

Peter Eisenman, Casa Guardiola, Cadiz, 1988

13

Peter Eisenman, House 11a, Palo Alto, California 1978

14

Toyo Ito, Dreams, Allestimento per la mostra Visions of Japan, Londra, 1991

15

Toyo Ito, Egg of Winds, Tokyo, 1990-1991

16-19

Toyo Ito, Pao II, 1989

20-23

Toyo Ito, White U, Tokyo, 1976-1997

24-25

Rem Koolhaas, Casa Palestra, Milano, 1985-1986

26-27

Diller+Scofidio, The American Mysteries

28-33

Diller+Scofidio, withDrawing Room, San Francisco, 1987

34

Diller+Scofidio, Para-Site, New York, 1989

35

Diller+Scofidio, Soft Sell, New York, 1999

36

Diller+Scofidio, Jump Cuts, San Jose, California, 1995

37-39

Diller+Scofidio, Slow House, Long Island, 1989-1991



