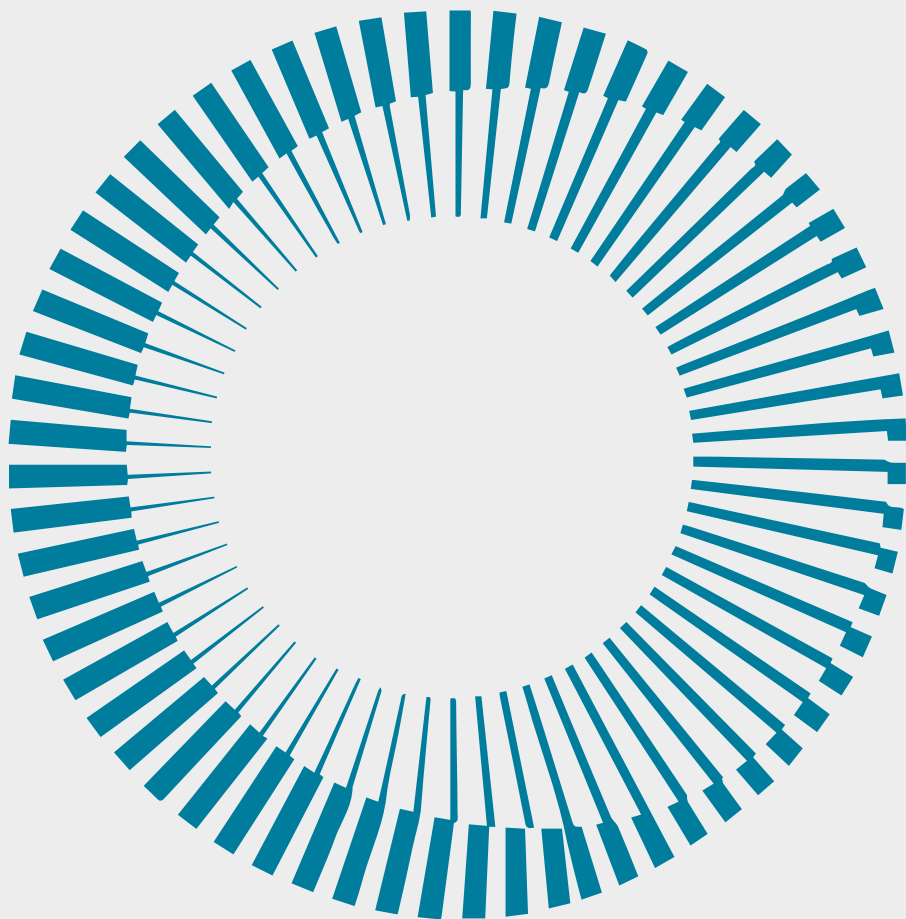


Annunziata
Ambrosino



DISPOSITIVI DOMESTICI

La Casa come [spazio] performativo

DISPOSITIVI DOMESTICI

La Casa come [spazio] performativo



Università degli Studi di Napoli "Federico II"
 DSU - Dipartimento Studi Umanistici
 Dottorato di ricerca di Scienze Filosofiche - XXXVIII ciclo
 Curriculum in Filosofia dell'Interno Architettonico
 Coordinatore dottorato: prof. Domenico Conte

Tutor: prof. Ramon Rispoli, UNINA
 Co-Tutor: prof.ssa Viviana Saitto
 Ph.D.(c): Annunziata Ambrosino

Indice

0. Premessa e obiettivi della ricerca	6
0.1. Quale performativo?	
Verso una definizione del termine.....	7
1. Il Performativo tra linguaggio e corpo	12
1.1 Quando il dire è fare	
Introduzione al performativo.....	13
1.2 Soggetti performati.	
Produzione di soggettività nel pensiero di Judith Butler.	21
1.3 Spazio e soggettività.	
Guardare l'architettura come performativo.....	30
2. Dispositivi Performativi	42
2.1 Ontological Design e Feedback Loop.	
Everything we design, designs us back.....	43
2.2 Progettare l'utente.	
Politiche del design nello spazio costruito.....	60
2.3 Spazio prodotto e spazio produttore.	
Verso un'architettura performativa.....	73
2.4 Lo spazio domestico come performativo.....	89
2.4.1 Il domestico come dispositivo di cura. Un caso applicativo.....	91
2.4.2 Architetture dell'Ordine: Gerarchie,	
Ruoli e Trasformazioni nello Spazio Domestico.	97
2.4.3 L'Abitazione come laboratorio performativo:	
corollario della Playboy Architecture.	121
3. Domesticità Performative	128
3.1 Prototipare, stabilizzare, rompere. Atlas dei casi studio.	129
3.2 Sezione I. Individuo.	134
3.3 Sezione II. Nucleo.	158
3.4 Sezione III. Collettivo.....	186
4. Conclusioni	208
4.1. Esiti della ricerca.....	209
5. Bibliografia ragionata	214

0 Premessa e obiettivi della ricerca

0.

Quale performativo? Verso una definizione del termine

La posizione assunta dalla presente ricerca guarda allo spazio domestico non soltanto come un luogo che accoglie le abitudini e al quotidianità del suo utente, ma come un dispositivo capace, allo stesso tempo, di orientare i comportamenti e incidere, tacitamente, sulla costruzione della soggettività degli individui che la abitano. Pertanto, l'interrogativo che guida l'indagine riguarda la maniera in cui lo spazio domestico, nella sua materialità e nelle sue componenti simboliche, concorra a definire le forme di vita dei suoi abitanti. L'obiettivo posto è quello di ampliare il ruolo dello spazio domestico, portandolo da mero sfondo neutrale, o contenitore di azioni, a luogo situato e denso di relazioni capace, attraverso la sua materialità di trasferire prescrizioni e plasmare desideri. In questa prospettiva la tesi attraversa il concetto di performatività e le accezioni che questo termine assume all'interno di differenti campi disciplinari per trasportarlo nella disciplina dell'architettura degli interni, con particolare attenzione ai casi di allestimenti di spazi domestici.

Al fine di comprendere il percorso tracciato dalla ricerca, è necessario anteporre al seguente lavoro una premessa che espliciti quale sia il significato che questa intende prendere in esame del termine performativo. Il presupposto di partenza è che esso assuma accezioni altamente specifiche a seconda della disciplina che lo inquadra e che spesso queste accezioni non abbiano alcuna relazione tra loro.

In prima istanza bisogna escludere le sfumature che il termine assume all'interno del linguaggio comune, giacché risulterebbero fuorvianti. In seguito si procederà esplicitando le implicazioni teoriche che si intende prendere in esame, circoscrivendole a una precisa gamma

di discipline, che vanno dalla filosofia del linguaggio agli studi di genere passando per le scienze sociali.

A tal fine, riveste particolare importanza il lavoro di ricerca condotto da Valentina Signore intorno al progetto performativo¹ nel quale l'autrice ricostruisce la genesi dell'espressione a partire dall'utilizzo che se ne fa nel linguaggio comune per poi approdare alle diverse declinazioni che esso assume all'interno del campo dell'architettura. Nel testo in questione, Signori ne traccia le origini dalla «traduzione letterale dell'inglese performative, direttamente derivato dal predicato verbale to perform»² ne consegue una forte connotazione del termine, all'interno del linguaggio comune col campo del teatro e, successivamente dell'arte, a seguito dell'introduzione, negli anni Settanta, della performance art, a opera dall'artista statunitense John Cage.

Guardando invece all'area della progettazione, si riscontrano significati diversi a seconda che ci si riferisca al campo dell'architettura, dell'urbanistica o dell'urban design. Nel riferirsi specificatamente a un manufatto architettonico, l'aggettivo performativo, richiama la specifica resa quantitativa e/o qualitativa degli elementi tecnologici che compongono il suddetto edificio. Risulta interessante l'analisi portata avanti da Branko Koralevic che in *Performative Architecture Beyond Instrumentality*, distingue due tipologie di performatività architettoniche³: la prima, oggettiva e misurabile, basata sulle caratteristiche materiche del manufatto e sulla resa delle sue componenti, e una seconda, situata, che si basa sulle reazioni delle componenti all'ambiente e alle

1 Si fa riferimento al lavoro di ricerca della dott.ssa Valentina Signore: *Il progetto performativo: riconoscerlo e interpretarlo*, a tesi, sviluppata durante al XXV ciclo del Dottorato in «Politiche territoriali e progetto Locale» possiede dei punti di tangenza con la ricerca in essere, tuttavia si vuole osservare che la trattazione di Signori tende verso una lettura del termine strettamente legata ai campi della *performance art* e delle arti sceniche distaccandosi progressivamente dalla sfera della linguistica,

2 Valentina Signore, *Il progetto performativo: riconoscerlo e interpretarlo*, Università degli studi Roma Tre, Roma, 2013 p.26.

3 Branko Koralevic e Ali Malkawi, *Performative Architecture Beyond Instrumentality*, Spon Press, New York 2005 pp. 7-19.

sollecitazioni dei fruitori⁴. Pertanto non vi sono punti di tangenza con la prospettiva di Koralevic poiché il focus ruota intorno le prestazioni dell'edificio, escludendo una possibile relazione tra manufatto e soggettività.

In merito alla declinazione che esso assume all'interno dell'urbanistica, nello specifico quando riferito al metodo utilizzato per approcciare alla progettazione, esso allude a una gamma di operazioni progettuali che vedono il fruitore coinvolto in prima persona all'interno del processo decisionale. Questo tipo di operazioni vede il corpo come «spazio geografico di indagine e presta particolare attenzione a come i corpi si sentono internamente – sensazioni e stati d'animo, stati fisici – in relazione agli spazi circostanti e agli ambienti»⁵. Il significato del termine in urbanistica, restando aderente alla sfera delle arti performative, non possiede affinità a quello utilizzato dalla ricerca in quanto il corpo rappresenta spesso, per la progettazione performativa, uno strumento utilizzato per condurre indagini sullo spazio.

Avendo chiarito quali siano gli utilizzi più comuni del termine all'interno delle discipline affini all'architettura degli interni, diviene quindi necessario precisare qual è l'accezione del termine che la ricerca intende indagare, approfondendone i significati e le possibili declinazioni nello spazio.

Nel capitolo iniziale, si fa riferimento al campo di significati che l'espressione performativo assume nell'ambito della linguistica e, in particolare, alla definizione proposta da John Langshaw Austin nel 1955 che vede il performativo come una determinata categoria di atti linguistici che non si limita a descrivere la realtà, ma attraverso la sua enunciazione esegue un'azione. In questa prospettiva il linguaggio perde la sua dimensione

4 Per la stessa interpretazione si veda anche: Jan Smitheram, Spatial "Performativity/Spatial Performance, *Architectural Theory Review*", in *Architectural Theory Review*, No. 16 (marzo 2011), pp.55-69.

5 Alberta Giorgi, Micol Pizzolati e Elena Vacchelli, *Metodi creativi per la ricerca sociale. Contesto, pratiche, strumenti*, Il Mulino, Bologna 2021, p.24.



Water Walk, performance di John Cage all'interno programma televisivo *I've Got a Secret*, 1960



Branco Koralevic e Ali Malkawi, *Performative Architecture Beyond Instrumentality*, Spon Press, New York 2005



John Langshaw Austin (1911-1960), foto di Lettice Ramsey e Helen Margaret Muspratt, 1951

esclusivamente rappresentativa e si configura come una pratica, situata, che produce degli effetti sul reale. Questa definizione, ripresa da Judith Butler, rappresenta il perno centrale che orienta la teoria della performatività di genere. Questa teoria mette in evidenza come l'identità, e nello specifico l'identità di genere, non sia un dato innato, presente a priori nell'individuo, ma al contrario, sia il risultato di un insieme di pratiche discorsive e materiali reiterato che lo producono e lo rendono apparentemente stabile. Il concetto di performatività nel pensiero Butleriano permette di spostare l'attenzione dal piano linguistico a quello corporeo, esplicitando la relazione tra discorsi, atti e produzione di soggettività. Procedendo lungo l'analisi, è riscontrata una relazione tra il concetto di performatività e nello specifico la maniera in cui questo ha degli effetti sulla soggettività degli individui e l'organizzazione di determinate tipologie architettoniche. L'analisi di Michel Foucault sul modello carcerario introdotto da Jeremy Bentham mette in evidenza come questo spazio, attraverso la sua specifica configurazione, agisca performativamente determinando condotta e identità del detenuto. Attraversando il pensiero di Foucault è possibile spostare il concetto di performatività dal corpo alla modellazione sociale attraverso lo spazio. Nel secondo capitolo la nozione di performatività sarà ampliata ai campi dell'architettura e del design a partire dal concetto di ontological design secondo Anne-Marie Willis, Tony Fry e Daniel Fraga. Questa nozione permette di mostrare come gli artefatti progettati siano in grado di prefigurare il modo di agire dell'utente e talvolta di influenzare il sistema stesso nei quali sono stati progettati (arrivando a influire sulle future progettazioni) attraverso quello che viene definito Feedback Loop. Il concetto di ontological design e quello di agency, sviluppato da Bruno Latour nel campo degli STS, permettono quindi di guardare agli oggetti come degli agenti capaci di influenzare le pratiche del quotidiano. Nella prospettiva inquadrata verrà analizzato lo spazio costruito, prima architettonico e poi domestico, come spazio performativo, ossia capace di avere degli effetti nella produzione di soggettività degli individui che



Progetto fotografico di Bobby Becker

lo abitano. La casa si rivela dunque come dispositivo – sia culturale, sia politico – capace di rafforzare determinate gerarchie sociali, familiari o di genere. All'interno del terzo capitolo sarà presentato un atlante di casi studio che mostrano case manifesto o allestimenti di spazi domestici letti in chiave critica in grado di esplicitare la componente performativa dello spazio domestico e come questo sia in grado produrre degli effetti sulla soggettività dei suoi possibili utenti. La metodologia adottata associa ad un'analisi teorica e genealogica sulla performatività, una ricognizione dei dispositivi progettuali definibili performativi. Infine si conclude con una fase analitica, confluita nella produzione di un atlante di “domesticità performative” organizzato in tre sezioni, su una sezione specifica di allestimento, ovvero quelli dedicati a prototipi di nuove tipologie di domesticità. Attraverso un approccio interdisciplinare la tesi si pone l'obiettivo di trasportare il concetto di performatività all'interno dell'architettura per offrire una diversa prospettiva sullo spazio domestico, che metta in evidenza la complessità che circonda le pratiche abitative. La casa, quindi, emerge non solo come un involucro funzionale o simbolico, ma come un dispositivo performativo che influenza i propri utenti nella maniera in cui questi percepiscono il proprio ruolo nel mondo.

1 Il Performativo tra linguaggio e corpo

1.1

Quando il dire è fare. Introduzione al performativo

Il concetto di *performativo* viene elaborato per la prima volta da John Langshaw Austin nel 1955 in contrapposizione al concetto di *constativo* e rappresenta uno dei contributi più significativi alla filosofia del linguaggio, soprattutto per le influenze che avrà sugli sviluppi successivi della critica del linguaggio. Al fine di ricostruirne la genesi bisogna risalire alla sua prima definizione, apparsa in *How to Do Things with Words*, una raccolta delle lezioni tenute dallo stesso autore nel 1955 all'interno delle *William James Lectures* presso l'Università di Harvard. La raccolta in questione segna il passaggio verso una nuova interpretazione della funzione nel linguaggio nella quale Austin abbandona la concezione tradizionale che vede lo stesso come uno strumento di descrizione della realtà e approda a un'interpretazione degli enunciati linguistici come degli atti situati¹ in grado di produrre effetti concreti nel mondo.

All'interno della prima lezione del saggio, Austin, analizzando i limiti delle asserzioni introduce una sotto-categorizzazione basata sulla distinzione tra enunciati: *constativi* e *performativi*. Mentre i primi svolgono la funzione di descrivere lo stato delle cose nel mondo e possono essere valutati in termini di verità o falsità, i secondi, oltrepassano la funzione linguistica, non si limitano dunque solo a descrivere la realtà, ma attraverso la loro enunciazione eseguono un'azione.

L'autore, nella stessa lezione raccoglie un elenco di frasi² come esempio, questi esempi – quasi embrionali

¹ Nella definizione posta da Austin, i performativi si presentano come produttori di realtà – e quindi di verità di fatto. Questa verità prodotta resta però strettamente legata e dipendente dai contesti pratico-storico-culturali in cui si produce.

² Si riportano di seguito gli esempi presentati da John Austin in John

Interni della prigione di Newgate, Londra, attiva tra il 1188 ed il 1902, foto del XIX secolo

– di *performativo*, fanno riferimento a espressioni utilizzate all'interno di riti religiosi (come il battesimo e il matrimonio) o di pratiche civili (come la redazione di un testamento) e, riferendosi a queste casistiche presentate, evidenzia come l'enunciazione di queste formule non serva solo a descrivere un'azione che si sta compiendo ma, l'atto di pronunciarle sta mettendo in atto l'azione stessa.

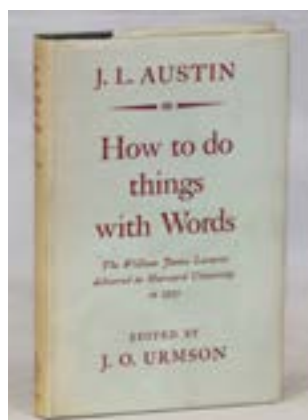
Vengono quindi presenti come *performativi* quegli enunciati o quelle frasi il cui proferimento non viene normalmente concepito come semplicemente *il dire qualcosa* ma esso stesso costituisce l'esecuzione di un'azione. Appartengono a questa categoria sia gli enunciati contrattuali o i dichiarativi, e, inoltre tutti gli enunciati che soddisfano le seguenti condizioni:

A. Non «descrivono» o «riportano» o constatano assolutamente niente, non sono «veri o falsi»;

B. L'atto di enunciare la frase costituisce l'esecuzione, o è parte dell'esecuzione, di una azione che peraltro non verrebbe normalmente descritta come, o come «soltanto» dire qualcosa.³

A una prima definizione dei performativi e delle condizioni che ne determinano caratteristiche e validità viene poi integrata la definizione di una più ampia e complessa *teoria degli atti linguistici*.

Approfondendo la descrizione e verificando la validità dei performativi, Austin, nelle sue lezioni passerà dall'individuazione dei soli verbi performativi all'introduzione di una più complessa teoria degli atti linguistici. Infatti, solo attraverso la teoria degli atti linguistici è possibile analizzare il linguaggio nel contesto



Austin John L., *How to do things with words*, Oxford Univ. press, Londra 1962

L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Bologna 2019, p. 10:
(E. a) «Sì (prendo questa donna come mia legittima sposa)» – pronunciato nel corso di una cerimonia nuziale.
(E. b) «Battezzo questa nave Queen Elizabeth» – pronunciato quando si rompe la bottiglia contro la prua.
(E. c) «Lascio il mio orologio in eredità a mio fratello» – quando ricorre in un testamento.
(E. d) «Scommetto mezzo scellino che domani ploverà».

³ Austin, *Come fare cose con le parole*, p. 9.

specifico in cui esso viene utilizzato, giacché: «vi sono numerosissime funzioni del linguaggio o modi in cui lo usiamo, e fa una gran differenza [...] in quale modo e in quale *sensu* lo “stavamo usando” in quell'occasione»⁴.

Segna un passaggio principale la lezione VIII, a partire della quale viene abbandonata la dicotomia tra *constativi* e *performativi* mediante l'introduzione di tre categorie specifiche di atti linguistici. Tale classificazione, comprende: gli *atti locutori*, gli *atti illocutori* e gli *atti perlocutori*. In questa distinzione, per *atto locutorio* si intende un atto riferito al parlare di senso o significato⁵, ovvero, come spiega lo stesso Austin: «l'atto di “dire qualcosa” in questo pieno senso morale»⁶ o ancora: «un atto locutorio equivale a pronunciare una certa frase con un certo senso e riferimento che equivale approssimativamente al “significato” nel senso tradizionale»⁷.

In questo caso l'atto locutorio rappresenta il generico atto di frasi di senso compiuto e rappresenta una macro-categoria che contiene al suo interno tutti gli atti linguistici volti alla trasmissione di un'informazione e, di conseguenza, comprende anche gli atti illocutori e perlocutori che si distinguono dal primo sia per il contesto nel quale vengono proferiti che per le modalità.

La definizione di atto illocutorio, poi, guarda alla funzione o forza dell'enunciato, l'intenzionalità che risiede nella sua enunciazione, fanno parte di questo gruppo: ordini, promesse o dichiarazioni. Come specifica l'autore: l'esecuzione dell'atto illocutorio si espleta nel «fare una domanda o rispondere ad essa, fornire un'informazione o un'assicurazione o un avvertimento, annunciare un verdetto un'interazione, pronunciare una condanna, assegnare una nomina o fare un appello o una critica, compiere un'identificazione o dare una

⁴ Austin, *Come fare cose con le parole*, p. 74.

⁵ Elvira La Rocca, *Gli Atti Linguistici nel contesto classe*, in «International Journal of Developmental and Educational Psychology», no. 1, 2016, pp. 419-433.

⁶ Austin, *Come fare cose con le parole*, p. 71.

⁷ Ivi, p. 82.

descrizione»⁸.

Infine Austin definisce l'atto perlocutorio come «il raggiungimento di un obiettivo perlocutorio (convincere, persuadere) o la produzione di un seguito perlocutorio»⁹ con cui si intendono gli effetti che l'enunciato produce sull'ascoltatore (come persuadere, intimidire o convincere) effetti che possono essere ottenuti anche con una combinazione di mezzi non locutori.

La nozione di atto perlocutorio, risulta particolarmente importante per il lavoro in essere poiché proprio attraverso questa capacità di «ottenere certi effetti col dire qualcosa»¹⁰ è possibile comprendere il ruolo attivo del linguaggio nella costruzione della realtà.

Nello specifico, in una seconda analisi, l'autore dimostrerà come ogni atto linguistico sia intrinsecamente legato al contesto in cui viene pronunciato che ne determina significato e efficacia.

La portata innovativa delle intuizioni di Austin sta nel modo di guardare al linguaggio non più come uno strumento strettamente normativo come ciò che interseca i campi della politica e della morale¹¹.

Successivamente questa intuizione verrà messa in discussione nell'analisi di John Rogers Searle, allievo di Austin e appartenente alla stessa scuola oxoniense con il testo *Austin on Locutionary and Illocutionary Acts*¹². Nella sua critica al *performativo*, Searle, riprende la definizione austiniana e rielabora l'originale categorizzazione tra gli atti locutori. Nella sua teoria, infatti, la distinzione tra atto locutorio e atto illocutorio viene a cadere. Di conseguenza, riguardo la categorizzazione dei performativi, per Searle è necessario accorpare atti locutori e illocutori in un unico gruppo di atti linguistici, all'interno del quale possono

essere distinti *atti enunciativi* e *atti proposizionali*, dove i primi fanno riferimento all'atto di enunciare delle parole e i secondi all'esprimere una proposizione. L'autore inoltre, pone in secondo piano gli *atti perlocutori* austiniani che, in questa chiave di lettura, andrebbero esclusi dagli atti linguistici, poiché volti all'ottenimento di effetti sull'ascoltatore attraverso mezzi che esulano dall'utilizzo del solo linguaggio. All'interno della raccolta commentata di saggi dal titolo *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio* a cura di Marina Sbisà, si evidenzia come, nonostante gli apporti di Searle, il lavoro di Austin mantenga la sua carica innovativa. Come sottolinea l'autrice, il pensiero di Searle prende le distanze dall'originario progetto austiniano, assumendo quindi carattere innovativo, in particolare nella parte conclusiva di "*Per una tassonomia degli atti illocutori*" dove «viene recuperato esplicitamente il carattere schematico delle distinzioni tradizionali tra usi linguistici, del quale a suo tempo Wittgenstein e Austin avevano voluto mostrare la problematicità»¹³. Senza inoltrarsi all'interno di differenze specifiche di trattazione tra i due autori, ciò che è osservabile è che, sia la differenza di interpretazione del concetto di azione, sia la reintroduzione della nozione di proposizione, configurano la teoria di Searle non come un'evoluzione di quella delineata da Austin, ma come una prospettiva autonoma, in cui l'originaria carica polemica del pensiero austiniano perde la sua componente innovativa.

Una svolta interessante si ha a partire dal 1972, quando l'intenzionalismo proposto da Searle verrà messo in crisi da Jacques Derrida, che rifiuta la tradizione filosofico-linguistica di stampo analitico.

In una prima critica mossa dall'autore ai concetti austiniani di perlocuzione e illocuzione emerge come questi atti linguistici siano analizzati soltanto in quanto *atti di comunicazione*¹⁴ poiché non descrivono qualcosa



John R. Searle (1932-2025), foto di David Calhoun

8 Ivi, p. 74.

9 Ivi, p. 88.

10 Ivi, p. 90.

11 James Loxley, *Performativity*, Routledge, Londra-New York 2007, p.44.

12 John R. Searle, *Austin on locutionary and illocutionary acts*, in «The Philosophical Review», 1968, Vol. 77, No. 4 pp. 405-424

13 Marina Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e Problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 38.

14 Jaques Derrida, *Margini della filosofia*, Giulio Einaudi editore, Torino 1977, p. 411.

che esiste al di fuori di sé e, nello specifico, non descrivono qualcosa che sia al di fuori dello stesso linguaggio. A essi è sottratto il *valore di verità*¹⁵, un valore che esclude le affermazioni performative dalla dicotomia falso/vero.

Di conseguenza, in contrapposizione al valore di verità, Derrida introduce quello di *forza* e, come specifica lo stesso autore nel capitolo “firma evento contesto”, del celebre testo *Margini della filosofia*:

Le nozioni austiniane di illocuzione e perlocuzione non designano il trasporto o il passaggio di un contenuto di senso, ma in qualche modo la comunicazione di un movimento originale (da definire in una *teoria generale dell'azione*), un'operazione, la produzione di un effetto. Comunicare, nel caso del performativo, se esiste con assoluto rigore e purezza, qualcosa del genere [...] sarebbe comunicare una forza attraverso l'impulso di un marchio.¹⁶

Vengono a caratterizzarsi così due tipi di forze: *forze illocutorie* e *forze perlocutorie*¹⁷, che, sostituendosi ai precedenti atti linguistici di Austin, allontanano la comunicazione dal campo degli atti semiotico-linguistico e simbolico. Derrida si interroga anche sul valore assoluto del performativo, poiché come specifica lo stesso Austin, esso è determinato dal contesto in cui viene proferito il che stabilisce una relazione tra il proferimento del performativo in un determinato contesto (rituali, cerimonie) e gli atti convenzionali che ne determinano la validità o che, al contrario lo rendono un performativo *infelice*¹⁸. Austin infatti aveva specificato che: «oltre

all'enunciazione delle parole del cosiddetto performativo, molte altre cose devono, come norma generale, essere corrette e funzionare bene se si deve dire che abbiamo felicemente portato a compimento la nostra azione»¹⁹.

Anche Derrida ritorna sulla questione della validità degli enunciati performativi, e evidenzia come Austin, al fine di appurare una eventuale *infelicità* degli stessi, abbia preso in considerazione soltanto la convenzionalità che forma la circostanza dell'enunciato, ossia il suo intorno contestuale, trascurando invece la contestualità implicita dei performativi.

Di conseguenza, è necessario considerare anche la presenza di *circostanze attenuanti* o *fattori riducenti* o *abroganti la responsabilità del soggetto agente*²⁰ che invece vengono escluse dal discorso austiniano. Primo fra tutti è il proferimento dei performativi come semplici concetti *ordinari*²¹, modalità che rende i preformativi falsi in un modo particolare, che prende il nome di *non serio* o di *parassitario*²² rispetto alla realtà. Lo stesso Derrida mette in evidenza la dipendenza che sussiste tra il *performativo*



Derrida Jacques, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1972

¹⁵ Ivi, p. 412.

¹⁶ Ivi, p. 411-412.

¹⁷ Ivi, p. 412.

¹⁸ Austin introduce il concetto di performativo infelice all'interno della lezione II: "Condizioni per la felicità dei performativi" del testo *How to Do Things with Words*. Nella teoria delle *Infelicità*, nella quale l'autore elenca una serie di condizioni necessarie affinché il performativo possa produrre degli effetti sul reale, come ad esempio, il fatto che essi vengano proferiti rispettando procedure, formule o rituali. Austin, *Come fare cose con le parole*, pp. 15-23.

¹⁹ Austin, *Come fare cose con le parole*, p. 16.

In particolare l'autore elenca come infelici i performativi appartenenti ai seguenti casi:

«(A. 1) Deve esistere una procedura convenzionale accettata avente un certo effetto convenzionale, procedura che deve includere l'atto di pronunciare certe parole da parte di certe persone in certe circostanze, e inoltre,

(A. 2) le particolari persone e circostanze in un dato caso devono essere appropriate per il richiamarsi [*invocation*] alla particolare procedura cui ci si richiama.

(B. 1) La procedura deve essere eseguita da tutti i partecipanti sia correttamente che

(B. 2) completamente.

(Γ. 1) Laddove, come spesso avviene, la procedura sia destinata all'impiego da parte di persone aventi certi pensieri o sentimenti, o all'inaugurazione di un certo comportamento consequenziale da parte di qualcuno dei partecipanti, allora una persona che partecipa e quindi si richiama alla procedura deve di fatto avere quei pensieri o sentimenti, e i partecipanti devono avere intenzioni di comportarsi in tal modo 2, e inoltre

(Γ. 2) devono in seguito comportarsi effettivamente in tal modo».

²⁰ Derrida, *Margini della filosofia*, p. 416.

²¹ Appartengono a questa categoria esempi come la citazione o il proferimento di una battuta all'interno di una *pièce* teatrale.

²² Ivi, p. 417.

utilizzato nel linguaggio ordinario e la sua controfigura citazionale all'interno della teoria austiniana, e, al fine di risolvere la frattura dicotomica che viene a crearsi tra performativo e citazione, e di definire la validità del primo, Derrida contesta un'effettiva separazione tra i due atti, suggerendo che gli enunciati considerati "validi" (ossia i *performativi seri*) sono caratterizzati da elementi di citazionalità e ripetibilità e, inoltre, senza questi elementi non potrebbero esistere come performativi efficaci. Come osserva Marina Sbisa, sulla questione dei performativi *non seri* Austin, sebbene non entri nel merito della questione, lascia intendere che lo studio degli *eziolamenti*²³ rappresenti un ambito distinto e, per così dire, trasversale rispetto all'analisi dell'atto illocutorio. Tale studio riguarda non tanto, o non esclusivamente, le intenzioni del parlante, quanto piuttosto una sorta di spostamento contestuale degli effetti prodotti dal suo atto.

In conclusione, la teoria degli atti linguistici si pone l'obiettivo di spiegare le funzioni del linguaggio nell'uso quotidiano cercando di evitare i pregiudizi a favore del linguaggio assertivo che avevano caratterizzato le precedenti riflessioni filosofico-linguistiche.

Alla teoria degli atti linguistici va riconosciuto il merito di aver portato in luce il carattere attivo del linguaggio, inteso come un'attività regolata da norme e strettamente connessa ad altre pratiche umane.

Di conseguenza, il linguaggio non è più visto come un semplice mezzo per rappresentare la realtà, ma come una pratica sociale che contribuisce a costruire e modellare il mondo attraverso le sue funzioni illocutorie e perlocutorie. Questa nuova prospettiva apre la strada a una serie di riflessioni critiche sull'uso del linguaggio nelle dinamiche di potere, nelle relazioni sociali e nelle pratiche quotidiane.

²³ Austin utilizza la metafora dell'ingiallimento delle foglie dovuto a condizioni scarse – ossia l'eziolamento – per indicare pratiche come citazioni e recitazione. Le suddette pratiche vengono sottratte agli usi linguistici canonici come le foglie che manifestano eziolamento vengono sottratte alla luce del sole e, di conseguenza, rappresentano un'eccezione. Austin, *Come fare cose con le parole*, p. 22.

1.2

Soggetti performati. Produzione di soggettività nel pensiero di Judith Butler

Uno degli interrogativi da porsi riguardo il *performativo* è sulla possibilità di portare fuori questo concetto dal campo della linguistica per guardare a esso non solo come una categoria di enunciati di un certo tipo, ma come una proprietà intrinseca anche di altri campi. Un contributo fondamentale in materia, è offerto dal pensiero post-strutturalista di Judith Butler, che, a partire dagli anni Novanta del Novecento, segna una svolta significativa nell'evoluzione del concetto, allargandone le accezioni a quegli atti discorsivi capaci di produrre effetti sulla soggettività e di influenzare la corporeità. A Butler si deve il primato di aver utilizzato – all'interno dell'ambito scientifico – il termine performativo in riferimento ai processi danno forma concreta all'identità del soggetto attraverso pratiche sociali e culturali.

Nello specifico, attraverso il testo *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Butler getta le basi di quella che sarà la teoria della *performatività di genere*. Il testo in questione ha come punto di partenza le riflessioni già avviate dall'autrice nel 1986 con *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, un saggio nel quale viene indagata la differenza fondamentale che sussiste tra genere e sesso. In *Gender Trouble*, Butler assume come punto di partenza proprio la celebre formula di Simone De Beauvoir: «*One is not born, but rather becomes, a woman*»²⁴ che contrappone il sesso di un individuo, dato dalle caratteristiche anatomiche e cromosomiche, al genere, che invece emerge come un aspetto della sfera identitaria che si acquisisce gradualmente durante la crescita e la formazione.

Questo presupposto rappresenta la base per



Simone De Beauvoir in una manifestazione del MLF (Mouvement de libération des femmes), Parigi, foto di Pierre Blouzar

²⁴ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. Vintage Books, New York 1973, p. 301.

la *teoria della performatività di genere* il cui postulato fondamentale parte dalla demolizione del concetto di identità – di genere – come elemento posseduto *a priori* dall'individuo. Ciò che appare come «la “coerenza” e la “continuità” della «persona» non sono caratteristiche logiche o analitiche dell'essere persona, ma, piuttosto, norme di intelligibilità socialmente istituite e conservate»²⁵. Come esplicita la stessa autrice all'interno della prefazione del 1990 a *Gender Trouble*:

La tesi che il genere sia performativo cercava di mostrare che ciò che consideriamo come un'essenza interiore del genere stesso è qualcosa che viene fabbricato attraverso una serie costante di atti, postulati attraverso la stilizzazione di genere del corpo. Così facendo, mostrava che quella che consideriamo una nostra caratteristica «interiore» è ciò che in realtà anticipiamo e produciamo attraverso determinati atti del corpo, al limite, un effetto allucinatorio di gesti naturalizzati.²⁶

La carica innovativa della teoria della performatività di genere sta nell'aver collegato atti discorsivi, identità e corporeità, allargando la teoria degli atti linguistici di Austin dove gli enunciati producevano effetti in termini di eventi e azioni. Infatti, se si ipotizza che l'identità – e più nello specifico: l'identità di genere – non esista come dato innato allora è necessario guardare a essa come il prodotto della stratificazione di pratiche discorsive. Essa viene percepita come una caratteristica stabile e intrinseca, ma questa continuità è solo apparente poiché è mantenuta tale dall'iterazione di quegli atti che la producono. Questi atti di conseguenza, agiscono in maniera *performativa* sulla soggettività degli individui, poiché vi è un'influenza diretta dei discorsi su quella che l'autrice definisce la *stilizzazione di genere del corpo*²⁷. In particolare, James Loxley nella sua analisi sulle accezioni

²⁵ Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017 p. 27.

²⁶ Ivi, p. XIV.

²⁷ Ibidem.



del termine performativo in Butler mette in evidenza proprio questa stretta relazione tra atti, discorsi, corpo e identità, infatti:

Judith Butler, Berlino, 2010

La prima implicazione significativa della

sua²⁸ posizione è questa: se il sesso non può essere giustificatamente considerato un attributo del corpo meramente naturale, se tale designazione del naturale avviene all'interno della cultura, allora dovrà essere mobilitata una diversa comprensione della corporeità. I nostri corpi non possono essere intesi come se si trovassero al di fuori della cultura, come il fondamento o l'origine delle nostre identità sociali. Ma ciò non significa che i corpi debbano essere intesi come superfici inerti o passive su cui la cultura iscrive i suoi significati come un autore che scrive sulla carta. [...]. È necessario un approccio a questo tema che sia in grado di superare la polarità di genere tra corpi naturali e significati culturali e che sia in grado di ripensare la complessa relazione tra corporeità e identità.²⁹

Si osserva quindi una plasticità dei corpi in funzione del contesto culturale, che influisce sull'immagine che si dà del sé. Inoltre, col superamento dell'idea di una polarità dei generi precostituita, vista come una caratteristica intrinseca negli individui, è possibile guardare alla relazione tra corporeità e identità attraverso un'inversione di paradigma: non sono le identità, che esistono *a priori* a rappresentarsi o si esprimersi tramite la cultura ma è proprio attraverso la cultura che avviene il processo di formazione dell'identità, che poi influisce sulla corporeità. Le azioni che gli individui riproducono partecipano a un processo di *stilizzazione*, che è dato dalla riproduzione delle pratiche, principalmente discorsive,

28 Riferito a Judith Butler.

29 «The first significant implication of herposition is this: if sex cannot justifiably be held up as an attribute of the merely natural body, if such a designation of the natural happens from *within* culture, then a different understanding of corporeality will have to be mobilised. Our bodies cannot be understood as standing outside culture, as the ground or origin of our social identities. But that doesn't mean that bodies should therefore be understood as inert or passive surfaces on which culture inscribes its meanings like an author writing on paper [...]. What is required is an account of this terrain that is able to get past the gendered polarity of natural bodies and cultural meanings, one that is able to rethink the complex relation between corporeality and identity» [TdA]. James Loxley, *Performativity*, Routledge. Londra-New York 2007, p. 117.



sia agisce anche sul corpo come principio organizzatore. Poiché è proprio sul corpo che si manifesta l'espressione dell'identità, infatti:

Schema a loop sulla performatività di genere, elaborazione dell'autrice

[...] gli atti, i gesti, e il desiderio producono l'effetto di un nucleo o di una sostanza interna, ma lo producono *sulla superficie* del corpo, attraverso il gioco di assenze significanti che suggeriscono, ma non rivelano mai, il principio organizzatore dell'identità in quanto causa. Questi atti, gesti, realizzazioni, generalmente costruiti, sono *performativi* nel senso che l'essenza o l'identità che altrimenti intendono esprimere sono *montature* fabbricate e mantenute attraverso segni del corpo e altri strumenti discorsivi.³⁰

Più nello specifico, ciò è comprensibile a partire da una rilettura critica che Butler dà di *One is Not Born a Woman* di Monique Wittig, l'autrice osserva che: «il sesso appare nel linguaggio egemonico, come *sostanza*, come essere – metafisicamente parlando – identico a sé stesso. Questa apparenza è il risultato di una torsione performativa del linguaggio e/o del discorso, la quale nasconde il fatto che “essere” un sesso o un genere è fondamentalmente impossibile»³¹. Ciò viene dimostrato attraverso tesi che l'autrice approfondirà nei suoi testi

30 Butler, *Questione di genere*, p. 193.

31 Ivi, p. 29.

successivi³², nella quale afferma che l'impossibilità dell'esistenza di un genere è esplicitata in quei casi che non appartengono alle identità binarie.

La performatività di genere, come sottolinea l'autrice, sfrutta un complesso epistemologico, infatti: «il genere non solo designa le persone, le “qualifica”, per così dire, ma costituisce anche un'episteme concettuale in base alla quale il binarismo di genere si universalizza»³³. Un ulteriore passo in avanti della teoria di genere di Butler, è segnato poi dall'approfondimento delle questioni sottese a questa *universalizzazione*. A portare a una stabilizzazione dell'identità di genere è il linguaggio che «acquisisce il potere di creare “il reale sociale” attraverso gli atti locutori dei soggetti che parlano»³⁴, infatti «il linguaggio non funziona né magicamente né inesorabilmente: “esiste una plasticità del reale per il linguaggio: il linguaggio ha un'azione plastica del reale”. Il linguaggio assume e modifica il suo potere di agire sul reale attraverso atti locutori che, ripetuti, diventano pratiche consolidate e, infine, istituzioni»³⁵ e proprio attraverso questo meccanismo si materializza quella che Butler definisce «un'ontologia artificiale di second'ordine»³⁶ che vede l'identità come «costituita debolmente nel tempo, istituita in uno spazio esteriore attraverso una *ripetizione stilizzata di atti*»³⁷. Questa *ripetizione stilizzata di atti*, indica proprio quella sommatoria di azioni e discorsi che caratterizzano l'agire dell'individuo e, la reiterazione, operata sia dal contesto che l'individuo abita sia dall'individuo stesso, costruisce un'immagine di sé apparentemente coerente. Questa immagine, è infatti il risultato di una serie di comportamenti che il soggetto manifesta, infatti come osserva Loxley a riguardo: «il modo in cui ci comportiamo, il modo in cui parliamo, gli



Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990

32 Si fa riferimento in particolare a: Judith Butler, *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*. Mimesis, Milano 2013.

33 Butler, *Questione di genere*, p. 33.

34 Ivi, p. 163.

35 Ivi, p. 165.

36 Ivi, p. 168.

37 Ivi, p. 199.

spazi che occupiamo e come li occupiamo, tutto serve in realtà a creare o a far emergere il sé multilivello che questi atti sono così spesso considerati semplicemente come espressione o rappresentazione»³⁸. Ciò che è interessante osservare è la relazione che vi è tra discorsi e azioni, poiché l'agire oltre a determinare un'immagine coerente della propria soggettività, allo stesso tempo, partecipa alla costruzione di quella che Butler definisce come *ontologia artificiale di second'ordine*. In altre parole, le azioni e i discorsi sono sia il risultato del processo di produzione performativa dell'identità, sia parte della struttura sociale che li influenza, caratterizzandosi quindi come un *feedback loop*³⁹.

Questo processo viene esplicitato dalla stessa Butler in *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, infatti: «Come potremo discernere la differenza tra il potere che promuoviamo e quello che osteggiamo? Si tratta, come qualcuno potrebbe ribattere, di una questione di “conoscenza”? Perché si ha potere anche quando a esso ci si oppone, si è dal potere forgiati anche quando lo si riformula. E questa simultaneità è allo stesso tempo la condizione della nostra parzialità, la misura della nostra inconsapevolezza politica e anche la condizione dell'azione stessa»⁴⁰. Nell'opera dell'autrice, questa relazione tra soggetto e influenze esterne proviene dalla rilettura di due testi fondamentali in materia di biopolitica, di Michel Foucault: *Storia della sessualità* e *Sorvegliare e Punire*⁴¹. Nell'analisi degli scritti foucaultiani, Butler mette in evidenza come quella

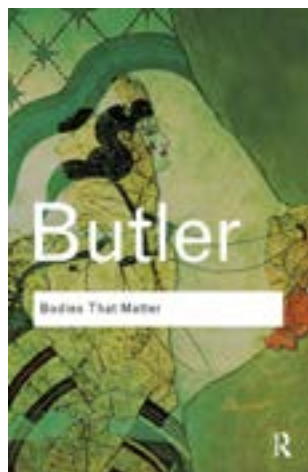
38 «The way we hold ourselves, the ways we speak, the spaces we occupy and how we occupy them, all in fact serve to create or bring about the multi-levelled self that these acts are so often taken merely to express or represent» [TdA]. Loxley, *op. cit.*, p.118.

39 Per *feedback loop*, o ciclo di retroazioni, si intende un particolare tipo di sistema che sfrutta gli output per influenzare i successivi input, ovvero un sistema che si modula nel tempo a partire dalle informazioni elaborate. Si veda il capitolo 2, paragrafo 2.1, per approfondimenti pp. 31-40.

40 Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano 1996, p. 183.

41 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi editore, Torino 1976.

«illusione che viene mantenuta discorsivamente»⁴² di soggettività influisce anche sui desideri dell'individuo. Questi sono il risultato di vari processi di disciplina e organizzazione⁴³ di un sistema capillare con più centri di forza⁴⁴. In questo contesto non sono i corpi ad essere fisicamente costruiti come qualcosa che emerge dalla cultura ma, data l'esistenza di diversi ruoli, questi corpi, in maniera performativa, si ordinano all'interno di essi: «Le nostre identità, quindi, pur essendo forgiate e riconosciute attraverso il lavoro normativo e classificatorio dei vari discorsi e istituzioni in cui sono formulate e praticate, non sono necessariamente singolari o semplici»⁴⁵. Su questo punto Loxley, nell'analisi del performativo di Butler porta in luce una relazione fondamentale per collegare la performatività – in quanto produzione di soggettività – agli oggetti, all'architettura e alle azioni compiute nello spazio, «Ci sono gesti, movimenti e stili convenzionali che ci definiscono come di genere, dai colori dei vestiti che indossiamo da neonati, ai giocattoli con cui giochiamo da bambini piccoli, ai bagni che usiamo in seguito o agli sport che ci fanno praticare a scuola, fino ai modi in cui impariamo a parlare di noi stessi come lui o lei; ripetere queste azioni è il modo in cui arriviamo a essere di genere, ad assumere un'identità di genere riconoscibile o convenzionale»⁴⁶. Allargando



Butler Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993

⁴² Ivi, p. 193.

⁴³ Loxley, *op. cit.*, p.122.

⁴⁴ Riferito all'espressione «multiplicity of force relation». Michel Foucault, *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*, Random House Inc, New York 1979.

⁴⁵ «Our identities, therefore, although they are forged and recognised through the regulatory and classificatory work of the various discourses and institutions in which they are formulated and practised, are not necessarily singular or simple» [TdA]. Loxley, *Performativity*, p.122.

⁴⁶ «There are conventional gestures, movements and styles which produce us as gendered, from the colours of the clothes we wear as babies, through the toys we play with as toddlers, the toilets we later use or the sports we are made to play at school, to the ways we learn to talk about ourselves as he or she; repeating these actions is how we come to be gendered, to take on a recognisable or conventional gender identity» [TdA]. Ivi, p.119.



Herculeine Adélaïde Barbin (1838-1868), il cui diario, pubblicato da Michel Foucault, e la successiva lettura critica di Judith Butler hanno reso emblematico il suo vissuto per la riflessione contemporanea su genere, identità e norme sociali

le analisi è possibile constatare come la componente performativa non rappresenti soltanto una specifica degli atti linguistici e delle pratiche, ma come essa, attraversata la sfera dialogica, interessi anche lo spazio architettonico, e più specificatamente lo spazio domestico, influenzando il soggetto mediante la sua relazione con l'ambiente che lo circonda. E attraverso questa relazione viene influenzata la costruzione della soggettività e del ruolo sociale della classe di individui di un determinato gruppo.

Spazio e soggettività. Guardare l'architettura come performativo

Un contributo fondamentale nell'approfondire la relazione tra produzione di soggettività e spazio è offerto da Michel Foucault in *Sorvegliare e Punire*. Il testo del 1975, ripercorre la genealogia delle pratiche disciplinari occidentali a partire dal XVIII secolo. Uno degli aspetti centrali del testo è il ruolo dell'architettura nell'ordinamento dei soggetti, questo rapporto emerge con particolare forza nel passaggio dai modelli punitivi che prevedevano supplizi pubblici e pene capitali ai sistemi di rieducazione basati su detenzione e sorveglianza.

L'analisi di Foucault sull'esercizio del potere negli edifici collettivi (prigioni, scuole, ospedale e caserme), mette in luce una questione fondamentale, ossia che il controllo degli individui passa attraverso l'organizzazione dello spazio, e che quindi esso rappresenta un elemento strategico per la regolazione delle condotte. In questo contesto l'architettura ha un'influenza diretta su quella che Foucault definisce *la produzione dell'anima* del sorvegliato, infatti, come sottolinea l'autore, «non bisognerebbe dire che l'anima è un'illusione, o un effetto ideologico. Ma che esiste, che ha una realtà, che viene prodotta in permanenza, intorno, alla superficie, all'interno del corpo, mediante il funzionamento di un potere che si esercita su coloro che vengono puniti – in modo più generale su quelli che vengono sorvegliati, addestrati, corretti, sui pazzi, i bambini, gli scolari, i colonizzati, su quelli che vengono legati da un apparato di produzione e controllati lungo tutta la loro esistenza»⁴⁷. Le istituzioni disciplinari, quindi, non solo agiscono modellando il comportamento dei soggetti che abitano lo spazio, ma sono in grado di influire direttamente

sulla loro identità. Ne consegue che l'architettura non può essere considerata un contenitore neutro e passivo, ma piuttosto un dispositivo capace di produrre effetti in maniera performativa. In questa lettura, l'individuo moderno è al contempo oggetto e soggetto del potere di quei luoghi in cui viene amministrata la disciplina.

Più nello specifico, le strutture di detenzione e isolamento ottocentesche hanno rappresentato il paradigma attraverso cui sono state sviluppate nuove tecniche di amministrazione della popolazione. Inoltre, Foucault riconduce le origini dei principi di questi luoghi di detenzione e rieducazione alle misure di isolamento messe in atto durante l'epidemia di peste del XV secolo. Per evitare i contagi, infatti, queste disposizioni hanno rappresentato una base pratica per formulare i canoni dei modelli carcerario prima moderni e poi contemporanei.

Il principio fondante è che il controllo della moltitudine deve essere esercitato da un nucleo ristretto di sorveglianti, ciò garantisce un'efficace economia del potere di sorveglianza. A partire da questo presupposto, l'architettura disciplinare del XVIII secolo ha assunto gradualmente una configurazione specifica, inseguendo quei principi di razionalizzazione e igienizzazione dello spazio già applicati nei grandi interventi dell'urbanistica moderna⁴⁸. Lo stesso Foucault, nell'introduzione al *Panopticon* di Jeremy Bentham evidenzia come «i medici sono stati, con i militari, i primi amministratori dello spazio collettivo»⁴⁹.

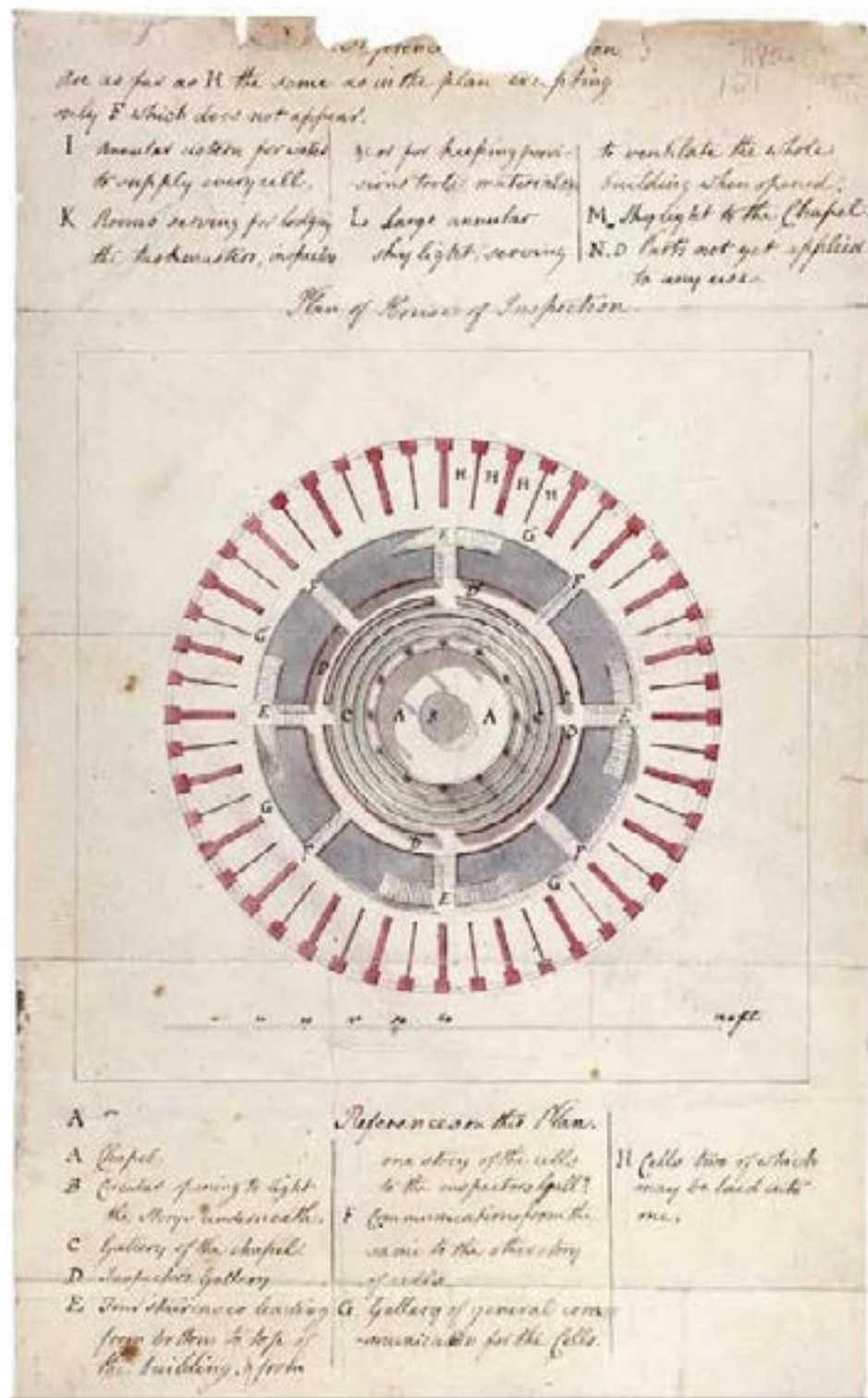
Proprio all'interno della teoria di Bentham, nelle quali il filosofo e giurista propone un paradigma di società «onnivedente»⁵⁰, si osserva l'emergere di un modello di organizzazione spaziale basato sulla piena visibilità, dove tutto ruota attorno a un unico sguardo

48 Si fa riferimento al grande piano urbanistico haussmanniano e agli interventi di sventramento e risanamento delle grandi capitali europee del XIX secolo.

49 Jean- Pierre Barou, Michelle Perrot, (a cura di), "L'occhio del potere. Conversazione con Michel Foucault", in Jeremy Bentham, *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio Editori, Venezia 2022, p. 12.

50 Ivi, p.14.

47 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi editore, Torino 2014, p. 33.



che vede e domina.

Questo prototipo disciplinare basato sul *panoptismo* si è successivamente sviluppato nel tempo, dando luogo a forme di controllo più diffuse e pervasive. Infatti, se nel XIX secolo il potere era ancorato detenuto da istituzioni specifiche, nel XX e XXI secolo si assiste alla nascita di quella che Gilles Deleuze definisce «società del controllo»⁵¹, ovvero un sistema in cui la sorveglianza non è più confinata a spazi chiusi, ma si estende a tutti gli ambiti della vita quotidiana e, in questo caso, il potere disciplinare non agisce solo attraverso la coercizione fisica, ma si manifesta in maniera più sottile attraverso dispositivi di monitoraggio e meccanismi di auto-sorveglianza.

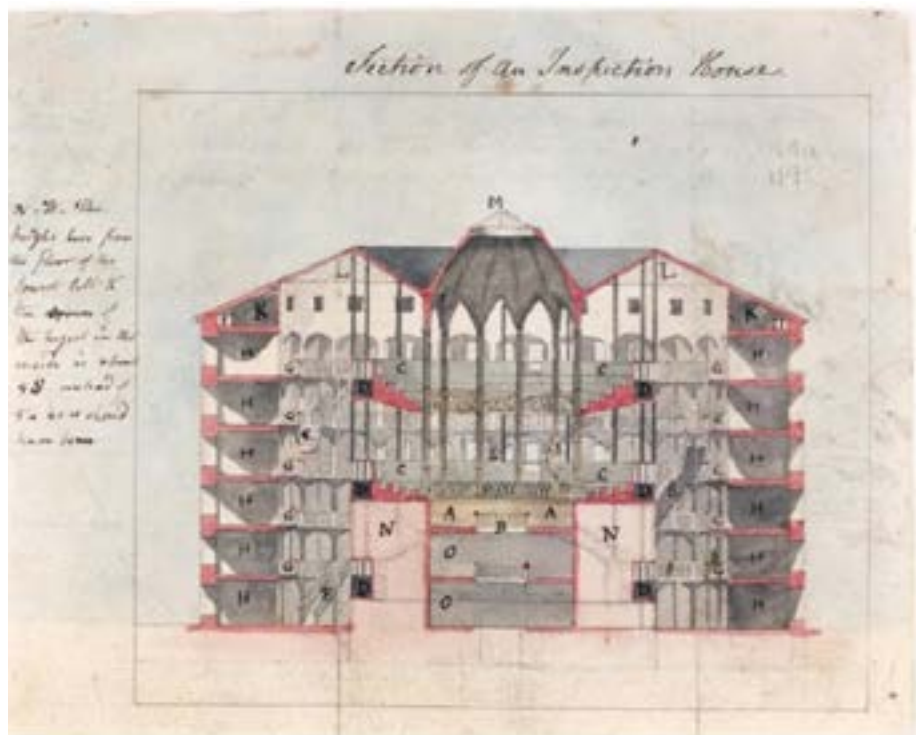
La nozione di *panoptismo*, ispirata al modello architettonico del *Panopticon* di Jeremy Bentham, incarna quindi il principio fondamentale di questa nuova economia del potere: la visibilità permanente e asimmetrica produce soggetti disciplinati, che interiorizzano le norme imposte e regolano autonomamente la propria condotta. Questo spostamento verso una trasparenza totale della società trova una suggestiva espressione nel confronto tra Jeremy Bentham e Jean-Jacques Rousseau proposto da Foucault: «Bentham è complementare a Rousseau. Qual è, in effetti, il sogno roussoiano che ha animato parecchi rivoluzionari? Quello di una società trasparente, al tempo stesso visibile e leggibile in ciascuna delle sue parti; che non ci siano più zone oscure regolate da privilegi del potere reale o dalle prerogative di questo corpo, o ancora dal disordine; che ciascuno dal punto che occupa possa vedere l'insieme della società»⁵², anche se nella messa in pratica di tali principi di trasparenza, ciò che distingue i due autori è l'esercizio del potere, che passa dalle mani della popolazione (Rousseau) alle istituzioni che amministrano la giustizia (Bentham).

All'interno della raccolta di Lettere che costituiscono il corpo fondamentale degli scritti di Jeremy

51 Gilles Deleuze, "Poscritto sulla società di controllo", in Id. *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1990, pp. 234-239.

52 Barou e Perrot, op. cit. p.14.

Wiley Reveley, pianta del *Panopticon* secondo la descrizione di Jeremy Bentham, 1791.



Willey Reveley, sezione del *Panopticon* secondo la descrizione di Jeremy Bentham, 1791.

Bentham sul Panopticon, sono chiaramente leggibili i principi sui quali dovrà essere incentrato il sistema rieducativo attraverso un particolare tipo di edificio carcerario, il *Panopticon*:

Tutta la sua essenza consiste nella *posizione centrale* dell'ispettore, unita a quei dispositivi conosciuti ed efficaci che permettono di vedere senza essere visti. Per quanto concerne la *forma generale* dell'edificio la più utile alla maggior parte degli scopi sembra essere quella circolare: anche se questo non sembra un punto del tutto fondamentale. Tuttavia fra tutte le forme noterete che questa è l'unica che offra una prospettiva perfetta e la stessa vista di un numero indefinito di locali della stessa dimensione; che permetta a un individuo di sorvegliarli tutti senza dover cambiare luogo d'osservazione, che nello stesso tempo gli permetta di sorvegliarne la metà senza cambiare posizione; che nei limiti dati offra il più vasto spazio abitabile;

che collochi il centro alla minima distanza possibile dalla luce; che fornisca alle celle la maggior ampiezza e la maggior luminosità dove è più necessaria al lavoro e che riduca di molto gli spostamenti dell'ispettore da un posto ad un altro di sorveglianza. Vi piacerà inoltre notare che se il punto più importante è che gli individui sotto sorveglianza si sentino costantemente sorvegliati o almeno come sul punto di esserlo, non è però l'*unico*. Se fosse così, lo stesso vantaggio si potrebbe ottenere in edifici di qualsiasi forma. Ciò che è anche importante è che per una porzione di tempo la più lunga possibile, ogni uomo sia realmente sotto sorveglianza. Ne deriva che in *tutte* le applicazioni del principio, l'ispettore può avere la sicurezza che la disciplina ha realmente l'effetto che egli ha assegnato. E la portata di questo fatto è ancora meglio dimostrata nelle applicazioni in cui l'ispettore, oltre a doversi assicurare che gli individui si conformino alle regole stabilite, ha inoltre delle occasioni più o meno frequenti di dare loro ordini passeggeri e incidentali da dover essere emessi ed eseguiti almeno all'inizio di ogni impresa. E penso che non occorrono molte prove per dimostrare che come ogni compito anche quello della sorveglianza sarà eseguito molto meglio se incontrerà meno difficoltà. Inoltre più possibilità si danno ad un dato individuo in un dato momento di essere realmente sotto sorveglianza tanto più forte sarà la persuasione, tanto più *intensa* sarà la consapevolezza di essere in questa situazione. Per quanto debole sia l'inclinazione al calcolo che il maggior numero di individui si supponga abbiano in questa situazione, è difficile che in queste circostanze una forma di calcolo anche elementare non sia fatta perfino dalle menti più rozze. L'esperimento avventurandosi dapprima sulle trasgressioni più lievi e poi sviluppandosi in proporzione ai successi verso atti sempre più considerevoli, non può esimersi dall'insegnarli la differenza tra una forma di sorveglianza rigida e una allentata.

Per tutti questi motivi non posso fare a meno di considerare ogni altra forma meno

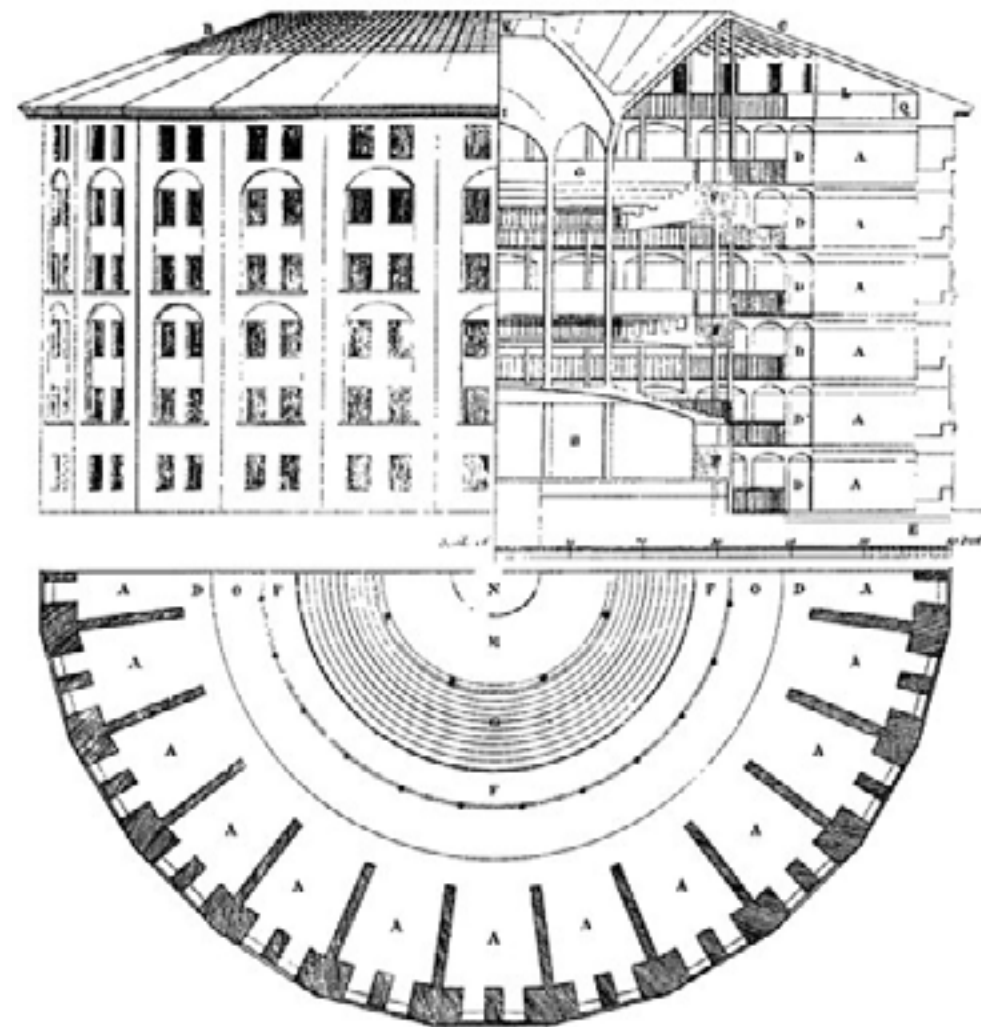
vantaggiosa, mano a mano che si allontana dalla forma *circolare*.

Un punto molto importante è che lo spazio destinato all'ispettore sia sufficientemente vasto da poter ospitare l'ispettore capo o il capo-guardiano e tutta la sua famiglia. Il vantaggio che se ne ricaverà sarà tanto maggiore quanto più numerosi saranno i componenti della famiglia, perché così ci saranno in realtà tanti ispettori quanto più numerosi saranno i componenti della famiglia, mentre solo uno riceverà il salario. Perché essi abbiano un motivo per agire in conformità all'oggetto richiesto, non c'è bisogno né che l'ispettore glieli ordini né che si interessino in modo speciale ai doveri della loro carica. Essendo privati in ogni altro momento di ogni altra vista, rivolgeranno naturalmente e inevitabilmente il loro sguardo nella direzione conforme a quello scopo, in ogni istante delle loro occupazioni quotidiane. Questo prenderà il posto di quella grande e costante fonte di distrazione per le persone oziose e sedentarie della città che è il guardare fuori dalla finestra. La vista, per ristretta che sia, sarà svariata e perciò, forse, potrà anche diventare divertente.⁵³

La centralità della postazione d'ispezione, i sistemi d'osservazione che permettono di controllare senza essere visti e una struttura circolare che distribuisce e isola i detenuti, rappresentano i criteri formali che hanno determinato l'organizzazione dello spazio del Panopticon. Il programma si è concretizzato nel progetto di Jeremy Bentham del 1791, un'architettura paradigmatica che attua una forma di controllo visivo e disciplinare attraverso l'organizzazione degli spazi.

La struttura spaziale del Panopticon si articola intorno a un grande edificio centrale a pianta circolare, dotato di una torre di osservazione centrale. Questa torre domina la costruzione in e permette a chi è al suo interno di osservare e contemporaneamente essere percepito da in ogni punto della pianta. I principi di centralità e la

visibilità sono alla base di in questo sistema di sorveglianza onnividente dove un singolo osservatore (ossia l'ispettore⁵⁴), posto al centro della struttura, è in grado



di monitorare continuamente le azioni di tutti i detenuti, senza che questi siano a conoscenza del momento esatto in cui vengono osservati. In questo modo si materializza

Wiley Reveley, *Panopticon* secondo la descrizione di Jeremy Bentham, 1791.

⁵³ Jeremy Bentham, *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione*. Marsilio Editori, Venezia 2022, pp. 46-47.

⁵⁴ Bentham definisce il responsabile della sorveglianza come «the inspector».

l'obiettivo di Bentham di ottenere una sorveglianza invisibile, ma onnipresente, che disciplini – o meglio, che favorisca l'autodisciplina – attraverso la visione.

Vi è una netta separazione tra l'area centrale, dedicata all'osservatore, e le aree periferiche destinate ai detenuti dove una concatenazione di celle per gli ospiti si distribuiscono radialmente attorno alla torre centrale sviluppandosi lungo un anello continuo.

Questi ambienti di detenzione sono delimitati da pareti tre opache, una nella parte posteriore e altre due – quelle laterali – che separano le celle tra loro, mentre la parete rivolta verso la torre d'osservazione è sostituita interamente con una griglia al fine di garantire all'ispettore una completa visibilità degli interni, senza punti ciechi.

La concentrazione dell'attività di sorveglianza nella torre centrale genera un effetto di vigilanza assoluta mentre la distribuzione radiale delle celle assicura che ogni prigioniero sia simultaneamente parte di un gruppo visibile, ma isolato. Attraverso questa particolare strutturazione, il *Panopticon* riduce drasticamente il numero di ispettori sostituendo i modelli carcerari precedenti, basati sulla sorveglianza diffusa, con un sistema organizzativo in cui il potere dell'osservatore diventa tanto più potente quanto più invisibile.

Il *Panopticon* non rappresenta soltanto la metafora di una società onnivedente ma è la sua manifestazione concreta: la torre offre un punto di vista privilegiato e totale mentre la trasparenza e la disposizione delle celle annullano completamente la sfera privata dei detenuti. L'architettura diviene la traduzione letterale di un sistema disciplinare che, pur non essendo costantemente visibile, è sempre presente e pervasivo.

Ciò che interessante osservare è la maniera in cui questo dispositivo agisce sulla *produzione dell'anima*⁵⁵ del sorvegliato, infatti, attraverso questa sua particolare distribuzione spaziale e funzionale, il *Panopticon* suscita nel detenuto quello che Foucault definisce come uno «stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento

automatico del potere»⁵⁶ facendo sì che «la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparecchio architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendentemente da colui che lo esercita; in breve che i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori»⁵⁷. L'edificio, in tal senso, produce – o meglio, performa – la soggettività del detenuto attraverso la sua struttura architettonica. La distribuzione delle aperture sulla torre di controllo e i cambi di luce che si generano quando queste sono attraversate dagli addetti alla sorveglianza, fanno sì che chi è nella cella percepisca sé stesso come continuo oggetto di controllo e di conseguenza che disciplini la sua condotta a prescindere da una potenziale reale osservazione. Come spiega Foucault «è nello stesso tempo troppo e troppo poco che il prigioniero sia incessantemente osservato da un sorvegliante: troppo poco, perché l'essenziale è che egli sappia di essere osservato; troppo, perché egli non ha bisogno di esserlo effettivamente»⁵⁸, l'atto del sorvegliare viene quindi reso superfluo dalla conformazione stessa dello spazio. Il dispositivo del *Panopticon* «automatizza e de-individualizza il potere»⁵⁹ demandando il ruolo di sorveglianza a «una certa distribuzione programmata dei corpi, delle superfici, delle luci, degli sguardi»⁶⁰, producendo quindi un «un assoggettamento reale [...] da una relazione fittizia»⁶¹. La caratteristica innovativa del *Panopticon* è la sua capacità (resa attraverso la conformazione degli spazi) di rendere la presenza del sorvegliante non necessaria. Non vi è nessuna possibilità per chi si trova nelle celle di vedere chiaramente all'interno delle torri e di conseguenza è impossibile sapere se si



Presidio Modelo (1931-1967), Isla de la Juventud (precedentemente Isla de Pinos), Cuba

⁵⁵ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, p. 33.

⁵⁶ Ivi, p. 219.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ivi, p. 220.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.



Presidio Modelo (1931-1967), Isla de la Juventud (precedentemente Isla de Pinos), Cuba

è controllati o meno. Ciò spinge il detenuto all'auto-disciplina. L'analisi di Foucault lavora tra lo storico e il contemporaneo, permettendo di comprendere che «non è necessario far ricorso a mezzi di forza per costringere il condannato alla buona condotta, il pazzo alla calma, l'operaio al lavoro lo scolaro all'applicazione, l'ammalato all'osservanza delle prescrizioni»⁶². All'interno delle tipologie edilizie della contemporaneità risuona l'eco delle sperimentazioni benthamiane e giacciono latenti i loro caratteri performativi. Ciò si rende particolarmente evidente durante l'affermarsi di una nuova tipologia abitativa, che spesso coincide con una modifica all'interno della struttura sociale. L'affermazione sociale di una nuova classe coincide spesso con la ricerca di nuove soluzioni abitative. Un fenomeno osservabile su più scale. Tanto i nuovi regimi impongono nuovi caratteri

⁶² Ivi, p. 221.



architettonici per proporre una rottura col passato, tanto l'affermarsi di nuovi valori sociali spinge verso la ricerca di nuove forme. Ciò che è interessante osservare è che la ricerca e la definizione di nuovi canoni abitativi spesso influenzano il modo in cui gli abitanti percepiscono se stessi. Riprendendo quindi le analisi di Butler in materia di produzione di soggettività è possibile comprendere che i due processi, quello di ricerca di nuove forme dell'abitare e quello di costruzione della soggettività, agiscano in parallelo, in un rapporto di co-costruzione reciproca.

2 Dispositivi Performativi

2.1

Ontological Design e Feedback Loop. Everything we design, designs us back

Sulla possibilità di trasporre le implicazioni della nozione di performatività, nell'accezione analizzata nel precedente capitolo, all'interno delle discipline progettuali è possibile riscontrare dei punti di contatto con una branca specifica del design, ossia l'*ontological design*. Questa linea teorica diffusa all'interno della filosofia del design e dei *technology studies* si basa sul presupposto che ciò che viene progettato abbia a sua volta una sua *agentività*, ed essa interviene rimodulando il sistema nel quale è stato generato. Le basi dell'*ontological design* si fondano sulle intuizioni di Terry Winograd e Fernando Flores, che in *Understanding Computer e Cognition: A new foundation for Design* analizzano le ricadute cognitive dell'interazione tra dispositivi tecnologici e *user*. Come osservano gli autori vi è una relazione di reciprocità tra ciò che si progetta e il suo contesto. Infatti: «il mondo determina ciò che possiamo fare e con ciò noi determiniamo il nostro mondo»¹ ciò che osservano Winograd e Flores non è tanto la possibilità di determinare con esattezza nuovi contesti – o sistemi – quanto piuttosto considerare che nell'atto progettuale sia insita un'operazione di alterazione delle strutture che preesistono all'intervento, «non possiamo imporre direttamente una nuova struttura a qualsiasi individuo, ma ogni volta che progettiamo cambiamenti per lo spazio delle interazioni, diamo il via a cambiamenti delle strutture individuali, cioè cambiamenti dell'orizzonte, e questa è la condizione a priori per la comprensione»². In questo senso, questa branca della filosofia del design,

Silvio Berlusconi in posa davanti il
video-wall dei suoi canali Mediaset,
foto di Vittoriano Rastelli, 1986

1 Terry Winograd e Fernando Flores, *Calcolatori e Conoscenza. Un nuovo approccio alla progettazione delle tecnologie dell'informazione*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987 p. 211.

2 Ivi, p. 212.

più che fornire indicazioni di natura pratica alla progettazione, aggiunge nuovi livelli di complessità alla stessa, guardando al contesto in maniera sistemica: «nella progettazione ontologica stiamo facendo molto più che chiedere cosa può essere costruito. Ci stiamo impegnando in un discorso filosofico sul sé, cioè su ciò che possiamo fare e ciò che possiamo essere. Gli strumenti sono fondamentali all'azione, e attraverso le nostre azioni generiamo il mondo. La trasformazione che ci riguarda non è una trasformazione tecnica, ma un'evoluzione continua del modo di capire ciò che ci circonda e noi stessi, cioè del modo in cui continuiamo a diventare gli esseri che siamo»³. Attraverso il riconoscimento di una forma di *agentività*⁴ degli oggetti si può comprendere come la progettazione e i dispositivi progettati posseggano un'"intrinseca performatività, infatti uno dei fondamenti della teoria dei calcolatori, base dell'*ontological design* per Winograd e Flores, è rappresentata dalla teoria degli atti linguistici: «il terzo fondamento sul quale costruiremo la nostra comprensione dei calcolatori è una teoria del linguaggio che unisce l'orientamento ermeneutico [...] con la teoria degli *atti linguistici*, cioè l'analisi del linguaggio come insieme di atti significativi messi in atto da chi parla in situazioni interattive»⁵. Da ciò emerge una forte connessione con la nozione di performatività che si traduce in una posizione critica - degli autori - sulla teoria austriaca degli atti linguistici e sull'approccio dominante verso la stessa, che mira ad ampliare la spiegazione del significato senza abbandonare il paradigma oggettivista, ovvero l'indipendente del significato dal contesto. Infatti:

³ Ivi, p. 213.

⁴ Il concetto di agentività (o *agency*), trasversale a molte discipline introdotto da Bruno Latour nel gruppo degli STS (Science and Technology Studies), nel design e nella filosofia della tecnologia a partire dal saggio *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts* del 1999, nello stesso saggio e nei testi successivi l'autore evidenzia come gli oggetti progettati influenzino in maniera diretta e indiretta le azioni di chi vi interagisce, in questo modo il gli oggetti diventano portatori di intenzionalità e influenti sul comportamento umano.

⁵ Ivi, p. 80.

Gran parte del lavoro sugli atti linguistici cerca di ampliare, anziché rifiutare, il concetto che il significato di un enunciato può essere descritto in termini di condizioni stabilite indipendentemente dal contesto. Per esempio, specificando precisamente le "condizioni di sincerità" necessarie a un atto di promessa è necessario riferirsi agli stati intenzionali di chi parla (per esempio, chi parla pensa che sia possibile compiere l'atto promesso e ha intenzione di compierlo). Nell'estendere semplici resoconti con un valore di verità fino a includere stati mentali, è necessario prendere nuovamente in considerazione le condizioni che caratterizzano un significato appropriato come se esistesse uno stato oggettivo delle cose, Al fine di capire in che modo il significato è condiviso, dobbiamo osservare la dimensione sociale anziché quella mentale⁶.

Infatti la nozione di *breakdown* acquisisce per gli autori un valore fondamentale, ovvero un evento in cui l'oggetto progettato non risponde a funzioni per cui era stato ideato e così facendo si rende *presente* "gli oggetti e le loro proprietà non sono intrinseci al mondo, ma ci accorgiamo di essi soltanto in un evento di *breakdown* per il quale essi diventano *presenti*"⁷. Gli autori sviluppano la riflessione sul *breakdown* a partire dalle considerazioni di Martin Heidegger, in *Essere e Tempo*, sul fatto «È il martellare stesso a svelare la specifica "maneggiabilità" del martello»⁸, infatti per gli autori: «per una persona che sta martellando, il martello in quanto tale non esiste. Fa parte dello sfondo di utilizzabilità che è dato per scontato, senza essere riconosciuto o identificato esplicitamente in quanto oggetto. Fa parte del mondo del "martellare" ma non è più presente di quanto lo siano i tendini del braccio di colui che martella»⁹. Ciò che emerge da questa analisi è un decentramento della

⁶ Ivi, p. 86.

⁷ Ivi, p. 60.

⁸ Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano 2017 (14 ed), p. 105.

⁹ Winograd e Flores, *op cit.*, p. 60.



Terry Winograd alla prima conferenza ACM (Association for Computing Machinery) sul lavoro cooperativo supportato dal computer (CSCW), Austin, Texas, 1986

figura umana all'interno dell'analisi, che sia essa la figura del progettista o dell'utilizzatore, in favore degli artefatti. Anne-Marie Willis in *Ontological designing* sottolinea come questa linea teorica abbia spostato il focus sulle azioni messe in atto dall'oggetto progettato: «l'*ontological design*, quindi, è (i) un'ermeneutica del design che si occupa della natura e dell'*agency* del design, che intende il design come una pratica dove il soggetto è decentrato, riconoscendo che a progettare sono sia le cose che le persone, e, di conseguenza, (ii) un'argomentazione a favore di particolari modalità di svolgimento dell'attività di design, soprattutto nel contesto contemporaneo di insostenibilità ecologica»¹⁰. In questa concezione non vi è una relazione lineare che va dal progettista verso il progettato ma piuttosto ciò che sussiste è una relazione circolare, dove anche l'oggetto ha una sua capacità di influire sul processo: «così è la progettazione ontologica: un processo circolare in cui la conoscenza si forma attraverso l'interazione con l'«essere-che-progetta» uno strumento, il quale a sua volta trasforma (progetta) l'identità e il modo di essere di chi lo utilizza»¹¹, così la conoscenza è influenzata dal rapporto con lo «strumento-progettante»; che, a sua volta, influisce e trasforma il modo di essere della persona che lo utilizza. Questo principio trova ampio riscontro all'interno degli STS (studi di scienza e tecnologia) dove, in *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Bruno Latour analizza gli assunti Heideggeriani in merito alla *Gestell*¹², e al destino

10 «Ontological designing, then, is (i) a hermeneutics of design concerned with the nature and of the agency of design, which understands design as a subject-decentred practice, acknowledging that things as well as people design, and following on from this, (ii) an argument for particular ways of going about design activity, especially in the contemporary context of ecological unsustainability» [TdA]. Anne-Marie Willis, "Ontological designing", in *Design philosophy papers*, No. 4 (2006), p. 70.

11 «Here is ontological designing – based upon a circularity, in which knowledge comes to be inscribed by being with the "designing-being" of a tool, this in turn modifying (designing) the being of the tool-user» [TdA]. Ivi, p. 72.

12 *Im-posizione* o "struttura di chiamata e risposta" nel riferirsi all'essenza della tecnica moderna, intesa come un modo di svelamento dell'essere che pone il mondo come un insieme di risorse

determinato dalla tecnica a cui è sottomesso l'uomo.

Per praticare un foro all'apice della conchiglia e intrecciare il mio filo, è necessario che io definisca — in opposizione a Heidegger — cosa si intenda per mediazione nell'ambito delle tecniche. Per Heidegger, la tecnologia non è mai un semplice strumento, un mero utensile. Significa forse questo che le tecnologie mediano l'azione? No, perché siamo noi stessi a essere diventati strumenti, privi di altro fine se non l'instrumentalità in quanto tale¹³. L'uomo — e in Heidegger non vi è traccia della Donna — è posseduto dalla tecnologia, ed è pura illusione credere di poterla dominare. Al contrario, siamo incorniciati da questo *Gestell*, che costituisce una delle modalità con cui l'Essere si disvela.

La tecnologia è inferiore alla scienza e alla conoscenza pura? Neppure questo, poiché per Heidegger, lungi dal costituire un'applicazione della scienza, la tecnologia domina ogni cosa, persino le scienze puramente teoriche. Razionalizzando e accumulando la natura, la scienza finisce per servire la tecnologia, il cui unico fine è razionalizzare e accumulare natura senza fine.

Il nostro destino moderno — la tecnologia — appare a Heidegger come radicalmente distinto dalla *poiesis*, la forma di "fare" propria degli antichi artigiani. La tecnologia è unica, inevitabile, onnipresente, superiore: un mostro nato in mezzo a noi che ha già divorato inconsapevolmente le levatrici che l'hanno generato. Ma Heidegger si sbaglia.¹⁴

da sfruttare.

13 Riferimento a: Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper and Row, New York 1977.

14 «To cut a hole at the apex of the shell and weave my thread, I need to define, in opposition to Heidegger, what mediation means in the realm of techniques. For Heidegger, technology is never an instrument, a mere tool. Does that mean that technologies mediate action? No, because we have ourselves become instruments for no other end than instrumentality itself. Man —there is no Woman in Heidegger — is possessed by technology, and it is a complete illusion to believe that we can master it. We are, on the contrary, framed by this *Gestell*, which is one way in which Being is unveiled. Is technology

Proponendo l'esempio della pistola come dispositivo tecnologico in cui la potenzialità di uccidere non è dipendente solo dall'oggetto in sé né soltanto dall'intenzionalità dell'utente ma è situata nella relazione tra i due ed è connessa alle possibili azioni che questo oggetto (la pistola) permette. In merito alle possibili azioni che un oggetto permette, Latour introduce il concetto di *program of action*:

Chi — o che cosa — è responsabile dell'atto di uccidere? La pistola è forse nulla più che una tecnologia mediale, un semplice strumento intermedio? La risposta a queste domande dipende da cosa si intenda per *mediazione*. Un primo significato della mediazione [...] è ciò che definirò come *programma d'azione*; ovvero l'insieme di obiettivi, passaggi e intenzioni che un agente può articolare sotto forma di narrazione, come quella che descrive la relazione tra l'arma e colui che la impugna. [...] Chi, dunque, tra la pistola e il cittadino, è l'attore in questa situazione? *Qualcun altro* (un *cittadino-pistola*, una *pistola-cittadino*). [...] Dobbiamo imparare ad attribuire — ridistribuire — le azioni a un numero di agenti molto più ampio di quello accettabile sia nella visione materialista che in quella sociologica. Gli agenti possono essere umani o (come la pistola) non-umani, e ciascuno può avere degli obiettivi (o delle funzioni, come preferiscono dire gli ingegneri). Poiché il termine "agente" nel caso dei non-umani è poco comune, un termine più appropriato, come abbiamo visto,

inferior to science and pure knowledge? No, because, for Heidegger, far from serving as applied science, technology dominates all, even the purely theoretical sciences. By rationalizing and stockpiling nature, science plays into the hands of technology, whose sole end is to rationalize and stockpile nature without end. Our modern destiny — technology — appears to Heidegger radically different from *poesis*, the kind of "making" that ancient craftsmen knew how to achieve. Technology is unique, inescapable, omnipresent, superior, a monster born in our midst which has already devoured its unwitting midwives. But Heidegger is mistaken» [TdA]. Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge MA 1999, p. 176.

è attante.¹⁵

In questo contesto Latour afferma che è necessario analizzare l'oggetto non-umano in concomitanza con l'azione stessa, pertanto attraverso l'azione si instaura una rete tra l'oggetto e l'utente che ingloba le circostanze dell'utilizzo e l'intenzionalità. Attraverso questi esempi Latour invoca un abbandono della dicotomia soggetto-oggetto sottolineando che la responsabilità dell'azione è distribuita tra i vari attori — umani e non-umani — che concorrono al compimento della stessa. Queste riflessioni preludono a quello che sarà una degli avanzamenti più significativi all'interno dell'ANT (Actor Network Theory), Latour propone un passaggio dalla concezione degli artefatti da *matter of fact* a *matter of concern*: «La realtà non è definita dai *fatti oggettivi* (*matters of fact*). I fatti oggettivi non esauriscono tutto ciò che è dato nell'esperienza. Essi rappresentano solo una parte — e, io sostengo, una parte fortemente polemica e profondamente politica — di ciò che potremmo chiamare *questioni che ci riguardano* (*matters of concern*), e costituiscono solo un sottoinsieme di ciò che potrebbe essere anche denominato *stati di cose* (*states of affairs*)»¹⁶. Uno spostamento che invita a guardare agli

15 «Who or what is responsible for the act of killing? Is the gun no more than a piece of mediating technology? The answer to these questions depends on what mediation means. A first sense of mediation [...] is what I will call the *program of action*; the series of goals and steps and intentions that an agent can describe in a story like the one about the gun and the gunman. [...] Which of them, then, the gun or the citizen, is the *actor* in this situation? *Someone else* (a citizen-gun, a gun-citizen). [...] We must learn to attribute — redistribute — actions to many more agents than are acceptable in either the materialist or the sociological account. Agents can be human or (like the gun) nonhuman, and each can have goals (or functions, as engineers prefer to say). Since the word "agent" in the case of nonhumans is uncommon, a better term, as we have seen, is actant» [TdA]. Ivi, p. 178-180.

16 «Reality is not defined by matters of fact. Matters of fact are not all that is given in experience. Matters of fact are only very partial and, I would argue, very polemical, very political renderings of matters of concern and only a subset of what could also be called *states of affairs*» [TdA]. Bruno Latour, "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern" in *Critical Inquiry*, No. 30 (inverno 2004), p. 232.



Latour Bruno, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, Cambridge MA 1999

oggetti come *matter of concern* ossia come dei complessi relazionali, delle questioni più ampie, che richiedono cura e attenzione. A partire dall'analisi heideggeriana sull'etimologia della parola *thing*, Latour sottolinea la necessità di guardare alle cose in quanto costituite da complesso di questioni multidimensionali:

Martin Heidegger [...] ha riflettuto più volte sull'etimologia antica della parola *cosa* (*thing*). Sappiamo ormai tutti che, in tutte le lingue europee — incluso il russo — esiste una forte connessione tra i termini che indicano una *cosa* e quelli che designano un'assemblea di tipo quasi giudiziario. Gli islandesi si vantano di avere il parlamento più antico del mondo, che chiamano *Althing*, e in molti paesi scandinavi è ancora possibile visitare luoghi di assemblea designati con il termine *Ding* o *Thing*. Ora, non è forse straordinario che il termine banale che utilizziamo per designare ciò che sta “là fuori”, indubitabile, una *cosa*, ciò che è al di fuori di ogni disputa e di ogni linguaggio, coincida con la parola più antica che usavamo per indicare il più antico tra i luoghi nei quali i nostri antenati si riunivano per trattare affari e tentare di risolvere le controversie? Una *cosa* è, da un lato, un oggetto “là fuori” e, dall'altro, una questione “là dentro”, in ogni caso un *raduno*, un *gathering*. Per usare con maggiore precisione il termine che ho introdotto in precedenza, la stessa parola *thing* designa tanto le *questioni di fatto* (*matters of fact*) quanto le *questioni che ci riguardano* (*matters of concern*).¹⁷

17 «Martin Heidegger [...] has meditated many times on the ancient etymology of the word *thing*. We are now all aware that in all the European languages, including Russian, there is a strong connection between the words for thing and a quasi-judiciary assembly. Icelanders boast of having the oldest Parliament, which they call *Althing*, and you can still visit in many Scandinavian countries assembly places that are designated by the word *Ding* or *Thing*. Now, is this not extraordinary that the banal term we use for designating what is out there, unquestionably, a thing, what lies out of any dispute, out of language, is also the oldest word we all have used to designate the oldest of the sites in which our ancestors did their dealing and tried to settle their disputes? A thing is, in one sense, an object out there and, in another sense, an *issue* very much *in* there, at any rate, a *gathering*. To use the term I introduced earlier now more precisely,

In questa concezione gli artefatti non sono più da intendersi come “oggetti” ma come “cose”, ossia come raduno di questioni. Allo stesso modo Anne-Marie Willis nel tracciare i limiti dell'*ontological design* analizza la posizione di Tony Fry in merito al pensiero di Heidegger: «Seguendo Heidegger, egli¹⁸ descrive questa forma di conoscenza come un sapere in cui “ciò che è conosciuto è iscritto nell'atto pratico e performativo, così come si esprime attraverso la mano come abilità esercitata; di conseguenza, esso non corrisponde alla conoscenza intesa come riflessione o descrizione»¹⁹. Come sottolinea l'autrice il design può essere inteso come può essere inteso come un'*incorporazione dell'intenzione* ovvero: «Il design può essere concepito come un'incorporazione dell'intenzione (dove l'intenzione è qui intesa come “tendere verso qualcosa”) — il che rappresenta un altro modo per esprimere il *thinging* delle cose»²⁰, in merito alla posizione di Fry, Anne-Marie Willis specifica: «L'affermazione ontologica secondo cui “il design disegna” (nella formulazione di Fry) è molto più forte rispetto a dire che “il design ha un effetto” o “esercita un'influenza”. Essa include la progettazione dei processi di design stessi, per cui gli esiti sono prefigurati dai processi messi in atto, e in cui l'attivazione di particolari processi di progettazione iscrive nei designer specifiche modalità operative. “Il design disegna” include anche gli effetti progettanti di ciò che i designer progettano (oggetti, spazi, sistemi, infrastrutture)»²¹. In particolare, in *Becoming Human by*

the same word *thing* designates matters of fact and matters of concern» [TdA]. Ivi, pp. 232-233.

18 Riferito a Tony Fry in: Tony Fry, *Remakings: ecology, design, philosophy*, Envirobook, Sydney 1994, p. 94

19 «Following Heidegger, he describes this as a kind of knowing in which “what is known is lodged in the practical performative act, as it is expressed by the hand as exercised skill, it thus does not correspond with knowledge as we understand it as reflection or description» [TdA]. Willis, *op cit.*, p. 82.

20 «Design could be thought of as embedding of intention (intention here understood as 'directing-itself-towards') — which is another way of stating the thinging of things» [TdA]. Ivi, p. 92.

21 «The ontological claim that 'design designs' (Fry's formulation) is a much stronger claim than 'design affects' or 'has an influence on'. It includes the designing of design processes, whereby outcomes

Design, Tony Fry rivede la storia dell'evoluzione umana per analizzare presupposti storici alla base dell'ontological design. L'autore, nella ricostruzione genealogica delle cose sottolinea che il design non possa essere solo ridotto alla comprensione delle pratiche progettuali, le sue categorizzazioni o questioni relative alla pratica ma vada inteso in maniera più ampia, come una pratica che abbia carattere prefigurativo anche sulla creazione dell'essenza e dell'identità degli esseri umani. Ciò implica quindi un allargamento dello sguardo verso le sue componenti performative, ossia capaci di produrre effetti su coloro che utilizzano i dispositivi progettati, infatti «Tutto ciò che creiamo è prefigurato (e in qualche modo registrato o espresso) come "l'idea del da-creare". Nell'insieme di tutto ciò che ci ha portati all'esistenza (e nel nostro essere stesso), questa disposizione prefigurativa ha dato origine alla creazione di un *mondo-nel-mondo* della fabbricazione "umana". Il design è di più. È una complessità enorme, che viene negata da quasi ogni modo in cui lo si affronta»²². Fry inoltre sottolinea come gli oggetti hanno svolto un ruolo fondamentale nello stesso riconoscimento degli umani come specie, in contrapposizione al mondo animale: «Gli animali, così come gli esseri umani, usano strumenti. Ma solo l'essere umano utilizza strumenti per creare altri strumenti, impiegandoli in modo prefigurativo per realizzare oggetti-cose. Gli animali non creano tecnologie. Fondamentale è il fatto che il passaggio dall'uso strumentale animale a quello umano non fu un'interruzione. Anzi, gli strumenti hanno svolto un ruolo vitale nella transizione dall'animale (cioè il

are prefigured by the processes deployed and where-in the activation of particular design processes inscribe within designers particular ways of working. "Design designs" also includes the designing effects of that which designers design (objects, spaces, systems, infrastructures)» [TdA]. Ivi, p. 95.

22 «All we create is prefigured (and in some way registered or expressed) as "the idea of the-to-be created"». Over the totality of all that brought us into being (and our being itself), this prefigurative disposition has resulted in the creation of the world-within-the-world of 'human' fabrication. Design is more. It is an enormous complexity that is negated by almost every way that it is addressed» [TdA]. Tony Fry, *Becoming Human by Design*, Berg Publishers, Oxford 2012, p. 91.

non-umano) all'umano (cioè l'animale)»²³. Attraverso l'esempio dei primi utensili primitive Fry sottolinea l'importanza del feedback all'interno di un processo evolutivo che definisce *unnatural*²⁴, l'azione (operata dalla mano a contatto con i primi strumenti) non rappresenta solo l'esternalizzazione di un preciso pensiero pratico per un intento, ma l'associazione mano-strumento rappresenta un artefatto protesico che mette in contatto l'essere umano con il mondo: «Il design come pratica cognitiva e prefigurativa, così come ciò che è progettato e il suo feedback, sono anteriori, successivi e al di là della tecnica»²⁵, infatti: «vale anche la pena ribadire che, sin dagli albori dell'*ontological design*, gli strumenti non solo hanno modificato la distribuzione muscolare del corpo, la fisiologia della mano, la coordinazione mano/occhio e funzioni analoghe, ma, per ripeterlo, sono stati anche tra gli agenti più importanti nello sviluppo del cervello umano»²⁶.

L'autore specifica inoltre la relazione tra la progettazione dell'oggetto, il suo utilizzo e la produzione di soggettività dell'utente: «Il creare cose (con strumenti) può ora essere inteso non solo come un atto di progettazione ontologica che produce la "natura" di un essere-nel-mondo, azioni formanti il mondo e un *mondo-nel-mondo*, ma anche come una base per costruire un modo di vedere le relazioni formative tra l'oggetto-cosa prodotto, in quanto costituisce la possibilità di



Schematizzazione del feedback loop

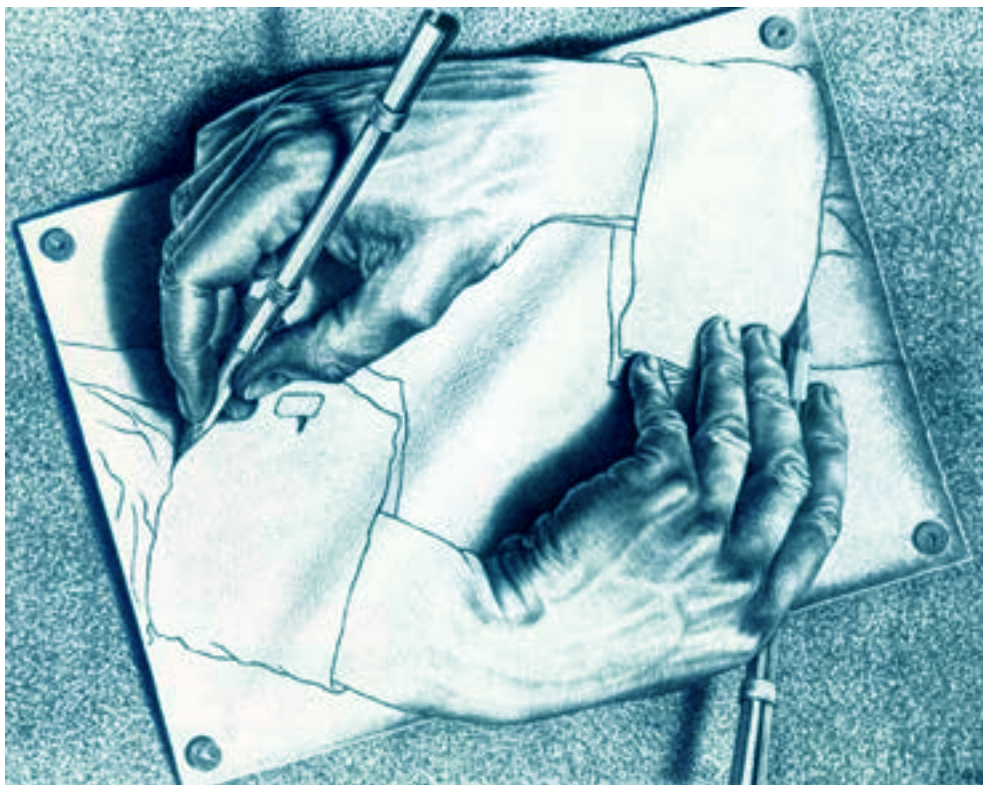
23 «Animals, as well as humans, use tools. But it is only the human that uses tools to make tools and employs them prefiguratively to make object-things. Animals do not create technologies. Crucially, the passage from animal to human tool-use was unbroken. More than this, tools actually played a vital role in the transition from the animal (that is, not human) to the human (that is, animal) » [TdA]. Ivi, p. 92.

24 Ibidem.

25 «Design as prefigurative cognition and practice as the designed and its feedback are prior to, after and beyond technics » [TdA]. Ivi, p. 94.

26 «It is also worth reemphasizing that, from the very commencement of ontological designing, tools not only changed the body-muscle distribution, hand physiology, hand/eye coordination, and similar functions but, to restate, were also among the most important agents in human brain development» [TdA]. Ivi, p. 95.

un'identità sia del creatore sia della cosa-nel-mondo»²⁷, così la capacità degli oggetti di costruire il mondo non è solo una proprietà passiva ma è una condizione che viene attivata dalla relazione cosa-soggetto. L'uso degli oggetti media la relazione tra soggetto e ambiente modificando l'esperienza dell'utente: «gli oggetti-cose non solo



Maurits Cornelis Escher Drawing hands, 1948

acquisiscono una loro *agency* (quella che Heidegger ha chiamato *thinging*), ma rivelano anche la loro essenza. Nell'agire sul mondo, essi lo trasformano sempre in qualche modo. Nella loro condizione animata, gli oggetti-cose non sono mai soli; sono con noi e in nostra compagnia. Gli oggetti-cose diventano simultaneamente

²⁷ «Making things (with tools) can now be seen as not just an act of ontological design producing the "nature" of a being in the world, world-forming actions and a world-within-the-world *but* equally a basis to fabricate a way of seeing formative relations between the made object-thing as it constitutes the possibility of an identity of the maker and the thing-in-the-world» [TdA]. Ivi, p. 103.

oggetti di trasformazione ed esperienza, tanto interiore quanto»²⁸. La formulazione dell'identità del soggetto quindi è sia strettamente legata all'ambiente sia prodotta dagli oggetti e gli strumenti con i quali entra in contatto, come costruzione storica e relazionale e non come entità universale o indipendente:

Uno degli aspetti centrali emersi è che il soggetto non è indipendente, ma intimamente connesso e prefigurato dal design ontologico degli oggetti-cose. Fin dall'inizio, il passaggio dall'animale all'umano/animale è stato determinato dal "*thinging*" dell'oggetto (lo strumento). Da quel momento originario in poi, il nostro divenire soggetti è sempre stato il risultato della progettazione ontologica da parte degli oggetti-cosa e delle relazioni sociali di potere, generate da strutture culturali, religiose, economiche e politiche. Non è mai esistito un soggetto separato o antecedente all'*agency* dell'oggetto. Anche l'eventuale "soggetto dopo il soggetto" non può mai essere indipendente dagli oggetti, tanto quanto non lo era nella sua forma originaria. Il soggetto è dunque sia una creazione storicamente situata, non universale, sia una proiezione.²⁹

²⁸ «Object-things not only acquire their agency (what Heidegger called *thinging*) but also disclose their essence. In acting upon the world, they always transform it in some way. In their animated condition, object-things are never alone; they are with us and in company with us. Object-things become simultaneously objects of inner and outer transformation and experience» [TdA]. Ivi, p. 104.

²⁹ «The other major implication of what has been presented here is that the subject is not independent but is inextricably connected to and prefigured by the ontological designing of object-things. Our passage from animal to human/animal was, as has been explained at length, significantly determined by the "*thinging*" of the object (tool) from our very beginning. Moreover, from this original, formative moment on, our becoming subject has always been the product of the ontological designing of object-things and social relations of power as they arrived out of the structures of culture, religion, economy and the political. There was never a subject prior to and distinct from the agency of the object. Whatever the notion of a coming of a "subject after the subject", this subject cannot be any more independent from the object than was its prior form. The subject is both a creation (of a specific historical and nonuniversal project) and a projection» [TdA]. Ivi, p. 163.



FRAGA, Daniel, *Ontological Design. Subject is project*, Technosocial publications, Copenhagen 2022.

Daniel Fraga in *Ontological Design. Subject is project* approfondisce la posizione di Anne-Marie Willies, Tony Fry, Terry Winograd e Fernando Flores interrogandosi su quali siano le pratiche alla base della produzione di norme, comportamenti e percezione del sé e come queste si colleghino agli artefatti progettati e al feedback loop che mettono in atto³⁰. Nella lettura offerta da Fraga, l'*ontological design* guarda agli oggetti come *artefatti protesici*³¹ che modificano plasticamente i corpi dei fruitori, le loro abitudini e i loro processi cognitivi: «Il limite dell'*ontological design* è il fatto che la soggettività non può essere progettata direttamente, ma solo indirettamente inquadrata, *mediata*. La soggettività può solo essere *inquadrata*. In altre parole, i designer facilitano modi specifici affinché la soggettività si manifesti»³². In definitiva, l'*ontological design* permette di osservare come gli oggetti progettati non siano entità passive o neutrali, ma veri e propri attori capaci di partecipare alla costruzione del mondo e delle soggettività che lo abitano. Attraverso l'intreccio tra corpo, oggetto e ambiente, si dischiude una dimensione in cui progettare equivale a prefigurare — e quindi condizionare — i modi di essere, di agire e di percepirsi, «gran parte di ciò che ci circonda è stato disegnato, ma ha a sua volta il potere di *disegnarci*, nei corpi, nei comportamenti e nelle modalità della cognizione, della sensibilità e dell'interazione con tutto ciò che ci circonda»³³. È in questo quadro che si rivela la natura profondamente politica del design: ogni artefatto, ogni spazio, ogni sistema non solo ordina la realtà, ma anche esclude, filtra, gerarchizza. Il

design, in quanto infrastruttura invisibile delle pratiche quotidiane, determina ciò che può accadere e ciò che invece viene reso impossibile, ciò che viene abilitato e ciò che viene marginalizzato. In tal senso, il design non è mai innocente: la sua capacità di configurare la realtà è anche una forma di potere.

Chiarire, dunque, la distinzione tra performatività e agentività diventa essenziale poiché, per comprendere una componente performativa di un sistema o un dispositivo, bisogna innanzitutto riconoscere la sua agentività. In merito alla distinzione tra i due caratteri Anna Caterina Dalmaso traccia in *Things That Matter. Agency and Performativity* le linee fondamentali di distinzione tra le due categorie:

Ciò che l'*agency* ha cercato di descrivere è un'azione che non implica una reale intenzionalità e volontà, vale a dire un modo di agire che corrisponde al movimento stesso del senso nel suo farsi, un senso che si produce senza che siamo noi a produrlo, nel tentativo di superare l'antropocentrismo dominante del pensiero occidentale e la dicotomia tra soggetti e oggetti che esso tende a riaffermare. [...] Ora, ciò che è in gioco nella nozione di performatività, così come viene delineata e creativamente reinterpretata da Butler, è la possibilità di pensare la relazione tra identità e fatticità. Al di là del riferimento alla teoria di genere, l'analisi di Butler fa luce sul modo in cui discorsi e condotte [...] producono *effetti* di identità che eccedono sia le intenzioni dei soggetti da esse coinvolti, sia la molteplicità di significati socialmente agiti già contenuti in quelle pratiche e condotte reiterate. La performatività mira a cogliere il movimento reciproco di co-implicazione tra esseri umani ed entità non-umane, e cerca di delineare il loro processo temporale di co-determinazione, senza affermare alcuna priorità cronologica, gerarchica o assiologica. L'identità emerge allora dall'intreccio di processi materiali situati come assemblaggio del sensibile e del simbolico, in cui una parte del mondo sensibile si ripiega

30 Daniel Fraga, *Ontological Design. Subject is project*, Technosocial publications, Copenhagen 2022, p. 22

31 Ivi, p. 16

32 «The limit of ontological design is the fact that subjectivity cannot be directly designed, but only indirectly framed, *mediated*. Subjectivity can only be *framed*. In other words, designers facilitate specific ways for subjectivity to occur» [TdA]. Ivi, p. 19.

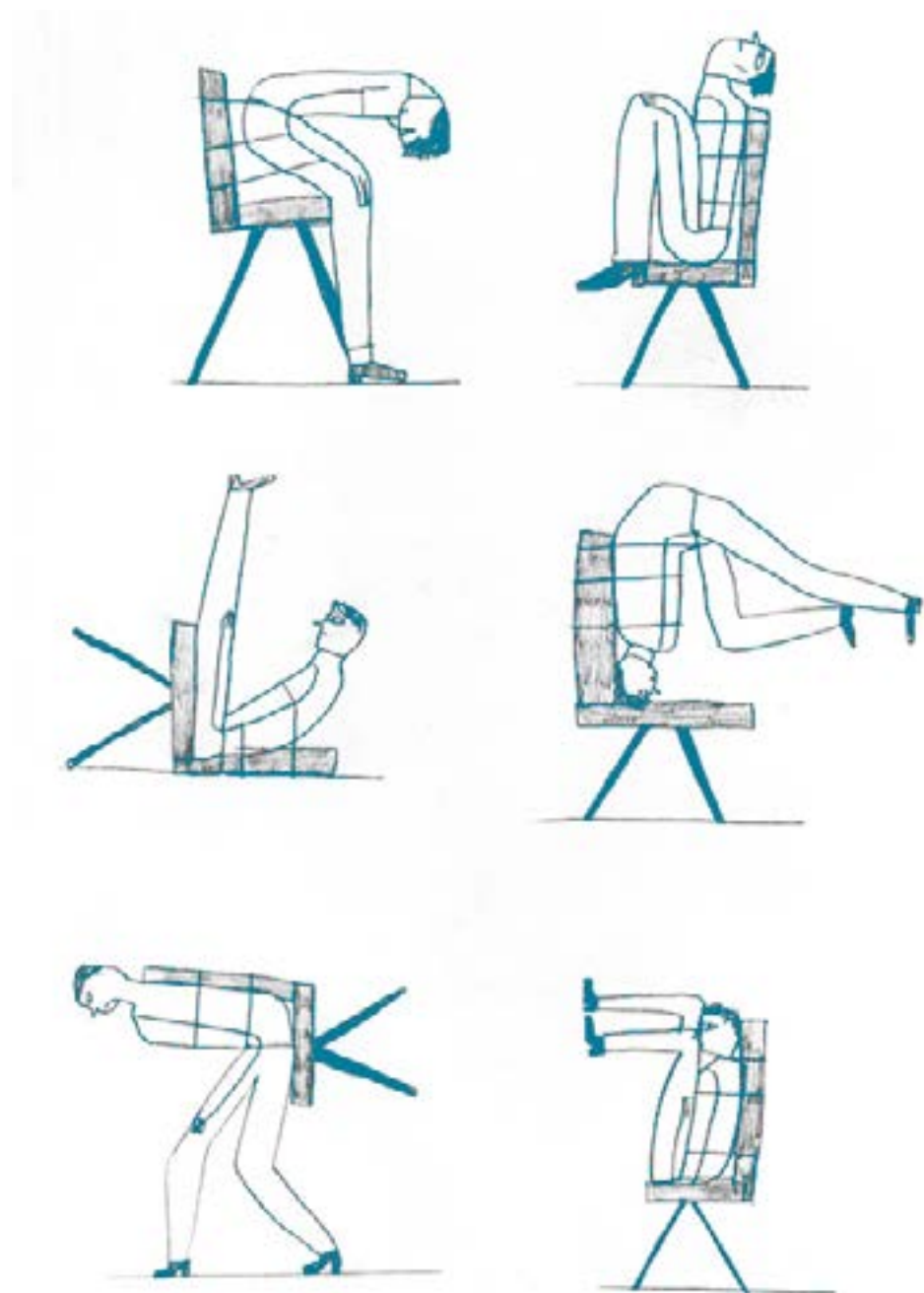
33 Marotta, Fabiana, Rispoli, Ramon, "Dal design espanso al design ontologico: note per un design oltre il design" in AA. VV., *Alle radici del Design Espanso. Quali futuri per la Storia del Design?*, Atti del VI Convegno dell'Associazione Italiana Storici del Design (AIS/Design), Cratera, Napoli 2024, p. 78.

su se stessa, si riappropria e si esprime.³⁴

La performatività riguarda sì l'effetto generativo degli artefatti ma si spinge a considerare come essi, attraverso l'uso, il contesto e la relazione, producono significato e identità, agendo come atti incarnati e reiterati. *L'agentività* rappresenta una nozione strumentale necessaria per un'inversione di prospettiva nelle relazioni tra umani e artefatti, riconoscendo a questi la capacità di concorrere nella produzione di effetti all'interno di una rete relazionale.

Questa distinzione permette di comprendere in modo più articolato la responsabilità implicita nel progetto: progettare significa produrre condizioni d'esistenza, inscrivere norme, abilitare comportamenti, ma anche — inevitabilmente — escluderne altri. È proprio in questa capacità di dare forma al possibile che il design rivela la sua carica politica: una pratica che non si limita a plasmare oggetti, ma contribuisce a costituire il campo stesso del vivibile.

34 «What *agency* sought to describe is an action that does not entail an actual intentionality and volition, that is, a way of acting that corresponds to the very movement of sense in its making, a sense that is made without us making it, in the attempt to overcome the dominant anthropocentrism in Western thought and the dichotomy between subjects and objects it tends to reaffirm. In particular, what the notion of agency, and its derivatives, points at is a non-discursive production of meaning that constitutes in the dimension of historicity and that can only be accounted by observing the fallouts and consequences it produces [...] What is at stake in the notion of performativity [...] is the possibility to think of the relationship between identity and facticity. Beyond the reference to gender theory, Butler's analysis sheds light on the way in which discourses and conducts [...] produce *effects* of identity, that exceed both the intentions of the subjects that are involved by them, and the manifold socially enacted meanings that are already contained by those reiterated practices and conducts. [...] Performativity aims to grasp the reciprocal movement of co-implication between humans and non-human entities, and seeks to outline their temporal process of codetermination, without affirming any chronological, hierarchical or axiological primacy. Identity then emerges in the envelopment of material situated processes as assemblage of sensible and symbolic, in which a part of the sensible world turns back upon itself, regrasps, and expresses itself» [TdA]. Anna Caterina Dalmasso, "Things That Matter. Agency and Performativity" in *Aisthesis* Vol. 13, No. 1 (2020), p. 165.



Progettare l'utente. Politiche del design nello spazio costruito

All'interno del "Manifesto dell'*ontological design*", Daniel Fraga evidenzia una relazione fondamentale che sussiste tra *ontological design* e spazio costruito, si comprende infatti che, se gli artefatti sono in grado di determinare la maniera in cui lo spazio viene utilizzato, essi, allo stesso tempo introducono delle discriminazioni all'interno degli utilizzi, favorendo un certo tipo di comportamenti o, persino, l'utilizzo stretto da parte di un determinato tipo di utenza:

Le sedie operano una discriminazione tra le modalità di seduta che rendono possibili. Semplicemente esistendo, esse negano al nostro corpo alcune modalità di presenza nello spazio, mentre al contempo ne rafforzano altre — in particolare, l'atto del sedersi. Indossare abiti produce un effetto analogo. Gli abiti amplificano la capacità del corpo di mantenere una temperatura corporea stabile; da un punto di vista strettamente funzionale, essi costituiscono una protesi della pelle. Ogniquale volta vengono creati e utilizzati capi d'abbigliamento o sedie, è all'opera una forma di progettazione ontologica. Ogni design è ontologico, poiché i suoi artefatti sono protesi intenzionali dell'essere. Prima progettiamo i nostri strumenti; poi sono essi a progettare noi. Le cose progettate discriminano tra i modi in cui l'essere può manifestarsi attraverso di esse. Non si tratta mai di una questione neutrale: il design afferma sempre alcune possibilità e ne nega altre.³⁵

35 «Chairs discriminate between the modes of sitting they allow. By simply existing, they deny some ways for our bodies to exist in space, while at the same time reinforcing others namely, sitting down. Wearing clothes does the same thing. They amplify our body's ability to keep a stable bodily temperature; from a strictly functional

Gli oggetti, lo spazio progettato, vanno guardati al di là della loro — apparente — neutralità per essere intesi come dei dispositivi in grado di produrre differenze ed esclusione, talvolta prescindendo dall'intenzione progettuale iniziale. Ogni artefatto possiede una sua *affordance*³⁶ che suggerisce quali siano le azioni da compiere per poter essere utilizzato: «consideriamo un bicchiere d'acqua. Quando afferriamo un bicchiere d'acqua, entra in gioco una dinamica di potere, poiché il bicchiere — in virtù delle sue *proprietà fisiche* — vincola le modalità con cui possiamo utilizzarlo. Esso presuppone il modo in cui deve essere afferrato e dal quale si deve bere: un comportamento prescritto così ineludibile da non essere nemmeno percepito come politico. Un bicchiere è un comportamento immagazzinato in attesa di manifestarsi»³⁷. Gli oggetti, dunque, non si limitano a suggerire usi possibili, ma spesso mascherano la propria capacità prescrittiva presentandosi come soluzioni a bisogni che essi stessi hanno contribuito a definire. Come osserva Tim Ingold:

Ogni oggetto di design pone una trappola presentando un problema sotto forma di quella che sembra essere la sua soluzione. Così siamo indotti a pensare che il cucchiaino sia la soluzione al problema di come trasportare il cibo dalla ciotola alla bocca, quando in realtà è

perspective, clothes are prosthetic for our skin. Whenever pieces of clothing or chairs are created and used, ontological design is at play. All design is ontological, since its artefacts are deliberate prosthetics for being. First, we design our tools; then they design us in return. Designed things discriminate between the ways being can come to pass through them. It is never a neutral question: design always affirms and denies others» [TdA]. Fraga, *op cit.*, p. 15-16.

36 Proposto inizialmente dallo psicologo James J. Gibson la nozione di *affordance* è stata poi sviluppata da Donald Norman, psicologo e ingegnere statunitense. Il termine *affordance* indica ogni interazione possibile tra un oggetto e un determinato agente (umano e non).

37 «Consider a glass of water. When you grab a glass of water, there is power at play, because the glass — by means of its *physical properties* — constrains the ways by which you use it. It presupposes how it must be grabbed and drunk from: a dictated behaviour so inescapable that we don't even consider it political. A glass is a stored behaviour waiting to happen» [TdA]. Ivi, p. 45.

il cucchiaino stesso a determinare che dobbiamo farlo in questo modo piuttosto che, ad esempio, portare la ciotola direttamente alle labbra. Siamo indotti a supporre che le sedie offrano la possibilità di sederci, quando è la sedia che ci impone di sederci piuttosto che, ad esempio, accovacciarci. E immaginiamo che il tavolo sia la soluzione per fornire un supporto a scatole, brocche, ciotole e cucchiaini, quando è solo grazie al tavolo che ci si aspetta che collochiamo le cose a tale altezza, piuttosto che a livello del suolo. Manipolare cucchiaini, sedersi su sedie e mangiare da tavoli sono abilità fisiche che richiedono anni per essere acquisite. Non ci rendono le cose più facili.³⁸

Vi è però una differenza fondamentale tra l'indirizzare specifici comportamenti e il processo, più profondo, di produzione della soggettività, che rientra nella sfera della performatività. L'incentivazione di un comportamento, infatti, si lega al concetto di *nudge* (o spinta gentile), ovvero quell'insieme di tecniche che mirano a orientare le decisioni o le azioni degli individui, incoraggiandole o disincentivandole senza imporle. Il concetto di *nudge*, appartenente alla psicologia cognitiva e all'economia, si orienta principalmente nel guidare le scelte dei possibili acquirenti verso opzioni ritenute migliori, ad esempio, una disposizione più accessibile o più visibile di prodotti più salutari all'interno degli espositori di un supermercato per indurre il cliente a un'alimentazione più sana. In un sistema libertario il

38 «Every object of design sets a trap by presenting a problem in the form of what appears to be its solution. Thus we are deceived into thinking of the spoon as a solution to the problem of how to transport food from bowl to mouth, when in fact it is the spoon that determines that we should do so rather than, say, holding the bowl directly to our lips. We are fooled into supposing that chairs afford the possibility to sit down, when it is the chair that dictates that we should sit rather than, say, squat. And we imagine that the table is the solution to providing support for box, jug, bowl and spoon, when it is only because of the table that we are expected to place things at such a height, rather than at ground level. Manipulating spoons, sitting on chairs and eating from tables are bodily skills that take years to acquire. They do not make things any easier for us» [TdA]. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Taylor & Francis Ltd, Milton Park 2013, p. 62.

nudge si carica di valori positivi e umanisti, e presuppone alla base che le persone tendano a compiere errori nel quotidiano, che possono essere evitati attraverso la progettazione di specifici espedienti. Lo stesso

principio viene applicato anche all'interno degli *books* che sfruttano i principi del *nudge* per creare abitudine o dipendenza verso un determinato prodotto. Particolarmente utilizzati all'interno dell'ambito digitale, gli *books* si basano sull'alternanza di quattro fasi: innesco, azione, ricompensa virtuale e investimento. Attraverso la strutturazione dei contenuti per restituire all'utente un'alternanza di queste quattro fasi, fanno sì che l'utente ritorni ripetutamente al prodotto, strutturandone le abitudini e stabilendo un legame di dipendenza. L'utilizzo dei *nudges* e degli *books*, rendono visibile la possibilità di indurre dei comandi impliciti all'interno del comportamento degli utenti. Inoltre ciò che emerge con più forza è il fatto che il design non possa essere considerato neutrale poiché carico intrinsecamente di un valore politico. Langdon Winner, in un celebre saggio del 1980, *Do Artifacts Have Politics?*, si interroga in merito alla relazione che sussiste tra design, politica e potere. Più nello specifico si sofferma sulla loro capacità di incorporare all'interno delle specifiche forme di potere o autorità: «le macchine, le strutture e i sistemi della cultura materiale moderna possono essere valutati con precisione non solo per il loro contributo in termini di efficienza e produttività, né soltanto per i loro effetti collaterali ambientali, positivi o negativi, ma anche per i modi in cui possono incarnare forme specifiche di potere e autorità»³⁹. Winner si oppone al principio del



Hooked, schema grafico concettuale

39 «The machines, structures, and systems of modern material culture can be accurately judged not only for their contributions of efficiency and productivity, not merely for their positive and negative environmental side effects, but also for the ways in which they can embody specific forms of power and authority» [TdA]. Langdon



Ponte lungo il percorso delle *Long Island Parkways*, l'immagine mostra l'altezza ridotta dell'intradosso, realizzato secondo le indicazioni di Robert Moses, foto dell'Archivio Municipale di New York.

determinismo tecnologico, ossia l'idea secondo cui la tecnologia si sviluppi secondo una propria dinamica interna e, senza alcuna mediazione esterna, e sostiene la necessità di guardare al sistema sociale o economico in cui essa è incorporata al fine di comprendere le qualità politiche di un prodotto o sistema tecnologico. Poiché se è vero che le tecnologie hanno una ricaduta sul sistema economico, sociale e culturale nei quali sono introdotte, e introducono delle modifiche, allo stesso modo è la stessa società a plasmare le tecnologie secondo i propri

modelli. L'esempio dei ponti di Robert Moses, urbanista newyorkese attivo tra il 1930 e il 1970, rappresenta una delle argomentazioni più esplicite offerte da Langdon Winner. Secondo quanto documentato da Robert Caro in *The Power Broker* (1974), Robert Moses, avrebbe deliberatamente progettato i ponti che attraversano le *parkways* con un'altezza inferiore ai 12 piedi (3,6 metri) per impedire il passaggio degli autobus di linea. Alla base di questa decisione si nascondeva l'obiettivo di escludere, di fatto, l'accesso alle spiagge a chi, non possedendo un'auto privata, era costretto all'utilizzo dei mezzi pubblici, in particolare la comunità afroamericana e i cittadini a basso reddito residenti nelle aree urbane di New York City. Come riporta Robert Caro:

I nuovi ponti erano più alti di alcuni piedi al centro — sopra le due corsie “veloci”, una per ogni direzione, delle parkways allargate a sei corsie — rispetto ai ponti originali, perché, come Koppelman avrebbe compreso solo in seguito, Moses non voleva dei semplici cavalcavia rettilinei a interrompere le sue prime strade paesaggistiche; e curvare un cavalcavia su una larghezza maggiore richiedeva un'altezza di passaggio maggiore al di sotto. Tuttavia, lo spazio libero all'altezza del marciapiede era esattamente lo stesso dei vecchi cavalcavia: undici piedi. La maggior parte degli autobus era alta circa dodici piedi. Questi, dunque, non potevano utilizzare la corsia accanto al marciapiede e, a causa della pendenza molto graduale del cavalcavia verso il centro della carreggiata, neppure la corsia adiacente. In teoria, avrebbero potuto utilizzare la corsia centrale — la corsia “veloce” — in ciascuna direzione, ma non in pratica: nessun operatore di flotte di autobus, con senso pratico, avrebbe mai rischiato ritardi di ore instradando i propri mezzi su una strada in cui fosse disponibile una sola corsia. In caso di incidente, guasto, lavori di asfaltatura — o una delle tante altre evenienze che bloccano una corsia — gli autobus sarebbero rimasti intrappolati al successivo cavalcavia finché la corsia non fosse

Winner, "Do Artifacts Have Politics?", in *Daedalus* Vol. 109, No. 1 (inverno 1980), pp. 121.

stata riaperta. Di fatto, nessun operatore serio farebbe viaggiare i propri autobus su una strada dove l'altezza libera al margine non sia di almeno quattordici piedi. "Me ne stavo seduto lì a guardare quel dannato disegno — non lo dimenticherò mai", racconta Koppelman. "E mi resi conto che quel vecchio furbone si era assicurato che gli autobus non potessero mai percorrere le sue maledette parkways".⁴⁰

Il caso dei ponti di Robert Moses rende evidente la doppia natura dell'infrastruttura che, sebbene permetta l'attraversamento tra due aree non collegate, rappresenta allo stesso tempo uno strumento indiretto di segregazione razziale e socioeconomica. Al fine di comprendere la forza politica di un manufatto è necessaria una lettura che guardi non solo alla qualità degli interventi architettonici e di urbanizzazione ma analizzi il sistema in cui esso interviene e le ricadute sociali ed economiche che comporta. Infatti, «le storie dell'architettura, della pianificazione urbana e delle opere pubbliche contengono numerosi esempi di configurazioni fisiche che rispondono a scopi politici espliciti o impliciti.

40 «The new bridges were several feet higher in the center-over the two "fast" lanes, one in each direction, of the expanded six-lane parkways—than the original bridges, because, as Koppelman was later to realize, Moses didn't want unadorned straight overpasses over his beautiful early roads, and curving an overpass over a wider expanse necessitated greater clearance beneath it. But the clearance at the curb was precisely the same beneath the new overpasses as beneath the old: eleven feet. Most buses were about twelve feet high. They could not use the curb lane or, because the design of many overpasses kept the rise in clearance toward the center of the road very gradual, the lane next to it. They could in theory use the center lane, the "fast" lane in each direction, but not in practice: no practical bus-fleet operator would dare take the risk of hours of delay that would be involved in routing his buses down a road in which only one lane was available for their use. If an accident or an overheated car or repaving—or any of the hundred other causes that blocked lanes blocked that one lane, any buses on the road would be trapped at the next overpass until it was opened again. In practice, no practical bus operator would run his buses on any road on which the clearance at the curb wasn't at least fourteen feet. "I sat there looking at that goddamned drawing—I'll never forget it," Koppelman says. "And I realized that the old son of a gun had made sure that buses would never be able to use his goddamned parkways"» [TdA]. Robert A. Caro, *The Power Broker. Robert Moses and the Fall of New York*, Vintage Books, New York 1975, pp. 951-952.



Robert Moses in piedi davanti al modello del Battery Bridge per la città di New York, 1939 archivio Bettmann

Si può citare, ad esempio, la costruzione dei larghi viali parigini voluti dal barone Haussmann su ordine di Luigi Napoleone, progettati per impedire il ripetersi dei combattimenti di strada come quelli avvenuti durante la rivoluzione del 1848. Oppure si possono osservare i numerosi edifici in cemento di aspetto grottesco e le enormi piazze costruite nei campus universitari americani alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, pensati per disperdere o scoraggiare le manifestazioni studentesche»⁴¹. Se, come sottolinea Robert Caro, la storia dell'architettura vede spesso intrecciarsi intenti politici agli atti progettuali, ciò che

41 «Histories of architecture, city planning, and public works contain many examples of physical arrangements that contain explicit or implicit political purposes. One can point to Baron Haussmann's broad Parisian thoroughfares, engineered at Louis Napoleon's direction to prevent any recurrence of street fighting of the kind that took place during the revolution of 1848. Or one can visit any number of grotesque concrete buildings and huge plazas constructed on American university campuses during the late 1960s and early 1970s to defuse student demonstrations» [TdA]. Winner, *op. cit.*, p. 124.



Place de l'Europe a Parigi e le trasformazioni di Parigi sotto il Secondo Impero, secondo il progetto del barone Haussmann, Incisione in *L'Univers illustré*, 1868

va puntualizzato è che non vi è alcuno spazio costruito che non partecipi a dinamiche di trasformazione sociale, sebbene in alcuni casi, come le sopracitate operazioni del barone Haussmann, le intenzioni siano tanto esplicite quanto leggibili tra le conseguenze degli interventi, in altri casi sono più difficilmente riscontrabili e spesso gli effetti sono incidentali, poiché non previsti dai progettisti. Ramon Rispoli, nel saggio *Do Architectures and Spaces have Politics? Una aproximación sociopolítica a la transformación del espacio* evidenzia questa componente intrinseca dell'architettura: «il fatto che l'architettura da sola non possa rappresentare la soluzione a tutti i problemi sociali – come sostenevano molti architetti moderni nella loro utopia tecnocratica – non significa che non abbia alcun potenziale di trasformazione sociale»⁴². Lo spazio costruito, inteso come sommatoria di oggetti che lo compongono, lo rendono leggibile, attraversabile e utilizzabile, non può essere inteso come neutro. Al contrario, in ogni artefatto è inscritta la maniera in cui esso sarà utilizzato, vi sono dei vincoli che precluderanno determinati utilizzi o l'utilizzo a una determinata classe di utenti. Come sottolinea Bruno Latour in *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*, celebre saggio del 1992, contenuto in *Shaping Technology-Building Society. Studies in Sociotechnical Change* di Wiebe Bijker e John Law, l'utilizzo di un artefatto, non-umano, volto, in alcuni casi, a sostituire il lavoro di un attore umano, è spesso connotato da questioni morali più profonde, legate al fatto che l'oggetto possieda delle *prescrizioni* che ne determinino o vincolino l'utilizzo. Ciò comporta una dimensione normativa implicita posseduta dai suddetti artefatti, che spesso non

42 «El hecho de que la arquitectura por sí misma no pueda representar la solución a todos los problemas sociales – como defendían muchos arquitectos modernos en su utopía tecnocrática – no quiere decir que no tenga ningún potencial de transformación social» [TdA]. Rispoli, Ramon, *Do Architectures and Spaces have Politics? Una aproximación sociopolítica a la transformación del espacio*, in M. Esparza Díaz de León (ed.), *Metamorfosis. Transformación y procesos creativos en la configuración del espacio interior*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes 2019 p. 154.

si limitano a scoraggiare (o favorire) dei comportamenti, come nel caso di una spia acustica che segnala che una cintura di sicurezza non è stata allacciata, ma addirittura arrivano ad indurre il compimento di determinate azioni. Ciò determina un'incorporazione della dimensione etica all'interno dei suddetti manufatti, poiché gli stessi impongono una forza e un volere sugli utilizzatori. Inoltre, le *prescrizioni* che accompagnano l'utilizzo degli oggetti progettati, non solo strutturano le azioni dell'utente, ma contribuiscono attivamente alla (ri)definizione del suo essere-nel-mondo. In questa prospettiva, la tecnologia non è semplicemente uno strumento, ma un co-autore attivo, partecipa a un processo di *design ontologico*. Lo stesso Latour mette in evidenza la presenza di una dimensione morale degli artefatti: «la prescrizione è la dimensione morale ed etica dei meccanismi. Malgrado il costante pianto dei moralisti, nessun essere umano è così inflessibilmente morale quanto una macchina, soprattutto se essa (ella, egli, essi) è *user friendly* quanto lo è il mio computer Macintosh. Siamo riusciti a delegare ai non-umani non solo la forza, come per secoli ci era noto, ma anche i valori, i doveri e l'etica. È a causa di questa moralità che noi, umani, ci comportiamo in modo tanto etico, non importa quanto sentiamo di essere deboli o malvagi. La quantità di moralità non solo rimane stabile, ma anzi, aumenta enormemente con la popolazione di non-umani»⁴³. L'antropologa Jenny L. Davis, in *How Artifacts Afford*, analizza la portata etica dei ponti di Robert Moses, e mette in evidenza come questi elementi infrastrutturali non agivano direttamente vietando alle classi meno abbienti di accedere a Long Island ma, ne scoraggiavano l'accesso, attraverso i limiti di transito dei mezzi pubblici agendo come *hostile architectures*: «I ponti bassi di Moses sono un esempio di ciò che Selena Savić e Gordan Savičić definiscono “il design sgradevole delle *hostile architectures*”⁴⁴. Il design sgradevole regola

43 Bruno Latour, "Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune", in Alvise Mattozzi (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Meltemi, Roma 2006, p. 90.

44 L'autrice fa riferimento al saggio di Selena Savić e Gordan Savičić: *Unpleasant Design: Designing Out Unwanted Behaviour in A*

il comportamento sociale attraverso caratteristiche architettoniche che esercitano un controllo in assenza di figure autoritarie»⁴⁵. Il termine *hostile architecture*, sviluppatosi all'interno della disciplina degli studi urbanistici alla fine del Novecento, fa riferimento alla progettazione e/o all'utilizzo di elementi (principalmente di arredo urbano o sistemi di illuminazione) volti a scoraggiare determinati comportamenti all'interno delle aree collettive urbane. Questi elementi vincolano l'utilizzo dello spazio pubblico per determinate categorie marginalizzate. In questi interventi l'evidenza del potere esercitato verso le categorie svantaggiate accende il dibattito sull'etica dell'utilizzo degli stessi e più ampiamente pone l'interrogativo su quanto sia aperto l'utilizzo di uno spazio pubblico o sul senso stesso di collettività. In questa logica, Ernst Schraube propone di guardare agli artefatti come la cristallizzazione dell'azione umana, ovvero come elementi che posseggono un intrinseco programma che permette di mettere in atto una gamma di azioni, talvolta non previste nell'atto progettuale.

Se quindi un artefatto rappresenta la materializzazione di una o più azioni, dunque ogni elemento progettato – e posto nello spazio – possiede implicitamente la possibilità di creare degli effetti inattesi, che talvolta prescindono dalle intenzioni del progettista. Gli stessi, come nel caso dei ponti di Robert Moses o delle *hostile architectures*, sono in grado di determinare o accentuare i divari sociali. Questa visione permette di considerare gli oggetti oltre la loro natura meramente strumentale, come sono convenzionalmente intesi, valutando al contempo le implicazioni che questi hanno

Matter of Design: Making Society through Science and Technology. Proceedings of the Fifth STS Italia Conference, Società Italiana di Studi sulla Scienza la Tecnologia, Roma 2014.

⁴⁵ «Moses's low-hanging bridges are an example of what Selena Savić and Gordan Savić refer to as the "unpleasant design of 'hostile architectures.'" Unpleasant design regulates social behavior through architectural features that enact control in the absence of authority figures» [Tda] Jenny L. Davis, *How Artifacts Afford: The Power and Politics of Everyday Things*, MIT Press, Cambridge MA 2020, p. 59.



all'interno del contesto socioculturale nel quale sono immessi. Ciò mette in luce come in maniera passiva (e retroattiva) essi plasmino la vita di chi vi interagisce: «le tecnologie moderne non sono semplicemente mezzi progettati per scopi specifici. Esse sono oggetti che creano il mondo e i soggetti; sono strutture potenti e forme di vita contraddittorie, che costituiscono la soggettività umana e il modo in cui si svolge la vita quotidiana. Esse contengono non solo azioni pianificate e materializzate, ma anche azioni non immaginate e persino trascendenti»⁴⁶.

Raccolta di esempi di *hostile architecture*: arredi urbani progettati per scoraggiare la sosta o l'uso prolungato degli spazi pubblici, come panchine anti-sdraiamento e superfici dotate di elementi di dissuasione

⁴⁶ «Modern technologies are more than just means designed for particular purposes. They are objects creating the world and subjects; they are powerful structures and contradictory forms of life, which constitute human subjectivity and the conduct of everyday life, and which contain not only planned materialized action but also unimagined and even transcendent action as well» [Tda]. Ernst Schraube, "Technology as Materialized Action and Its Ambivalences", in *Theory & Psychology*, No. 19 (aprile 2009), p. 309.

Se infatti si analizza la capacità degli artefatti di contribuire al processo di costruzione della soggettività di chi li utilizza e quindi: «Non sono solo i soggetti ad agire sulle cose; anche le cose agiscono sui soggetti»⁴⁷, emerge quella che è la componente performativa – secondo l’accezione del termine performativo data da Judith Butler⁴⁸ – sia degli oggetti, sia, per estensione, dello spazio inteso come sommatoria di oggetti. In definitiva, riconoscere che ogni artefatto e ogni spazio costruito non solo orientano comportamenti ma partecipano attivamente alla (ri)produzione di soggettività significa spostare l’attenzione dalla dimensione funzionale o simbolica del progetto alla sua capacità agentiva e performativa. La performatività va intesa a partire dall’*agency* degli oggetti ossia dal campo di azioni previste o incentivate dal design, ed essa emerge da questa come processo attraverso cui lo spazio stesso — nella sua materialità, nelle sue *affordance* e nelle relazioni che istituisce — contribuisce alla produzione di identità, pratiche e modi di essere-nel-mondo. In questa prospettiva, l’architettura cessa di essere un semplice contenitore neutro per attività predefinite e si configura come un agente ontologico, capace di “disegnare” i corpi, le relazioni e le possibilità di vita. Aprire lo sguardo a questa dimensione significa interrogare criticamente le scelte progettuali non solo in termini estetici o tecnici, ma rispetto alla qualità e alla direzione delle trasformazioni che esse innescano, ponendo la performatività come questione centrale per un’architettura consapevole del proprio ruolo nel plasmare il mondo presente e futuro.

47 «It is not only the subjects that do something with the things; the things also do something with the subjects» [TdA]. Ivi, p. 300.

48 In particolare all’interno del testo *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*. Cfr il paragrafo 1.2. Soggetti performati. Produzione di soggettività nel pensiero di Butler, pp. 17-22

2.3

Spazio prodotto e spazio produttore. Verso un’architettura performativa

Il 28 ottobre 1943 la Camera dei Comuni Inglese si riunì per discutere della ricostruzione dell’Aula dei Comuni, distrutta a seguito del lancio di bombe incendiarie durante il periodo del *Blitz*⁴⁹. All’interno dell’Hansard, la raccolta di trascrizioni dei dibattiti parlamentari inglesi e del *commonwealth*, è riportato il discorso di Winston Churchill che, nel richiedere una ricostruzione basata sul precedente schema, rettangolare, sostiene come argomentazione che la forma dell’Aula dei Comuni fosse stata responsabile del sistema bipartitico, su cui si basa la democrazia parlamentare inglese. Durante il discorso dell’ottobre 1943 fu pronunciata la celebre frase «we shape our buildings and afterwards our buildings shape us». Si riportano di seguito gli stralci relative alle argomentazioni poste da Churchill all’interno del suo discorso:

Nella notte del 10 maggio 1941, con una delle ultime bombe dell’ultimo grave raid, la nostra Camera dei Comuni fu distrutta dalla violenza del nemico, e ora dobbiamo considerare se dobbiamo ricostruirla, e come, e quando. Noi plasmiamo i nostri edifici, e in seguito i nostri edifici plasmano noi. [...] Io, naturalmente, vorrei vederla restaurata in tutti gli aspetti essenziali della sua forma, della sua funzionalità e della sua dignità originarie. [...] Siamo intenzionati a sostenere questa mozione con tutte le nostre forze. Vi sono due caratteristiche principali della Camera dei Comuni che otterranno l’approvazione e il sostegno dei Membri riflessivi ed esperti. Esse, ne sono certo, suoneranno curiose a orecchie

49 Una campagna di bombardamenti verso l’Inghilterra ad opera dell’esercito nazista della durata di circa otto mesi, a cavallo tra il 1940 e il 1941.

straniere.

La prima è che la sua forma deve essere rettangolare e non semicircolare. Ecco un fattore di grande forza nella nostra vita politica. L'assemblea semicircolare, che tanto piace ai teorici della politica, permette a ogni individuo o gruppo di girare attorno al centro, adottando varie sfumature di rosa a seconda di come cambia il tempo. [...] Il sistema dei partiti è molto favorito dalla forma rettangolare dell'Aula. È facile per un individuo muoversi attraverso quelle impercettibili gradazioni da Sinistra a Destra, ma l'atto di attraversare fisicamente il pavimento dell'Aula richiede una riflessione seria. [...] La logica che ha portato in tanti Paesi a creare assemblee semicirculari — dotate di edifici che offrono a ogni Membro non solo un posto a sedere, ma spesso anche un banco su cui scrivere e un coperchio da sbattere — si è dimostrata fatale per il Governo parlamentare, così come lo conosciamo qui, nella sua casa e nella terra della sua nascita.



Interno della House of Commons dopo la ricostruzione, 1950

La seconda caratteristica di un'Aula concepita sul modello della Camera dei Comuni è che non deve essere abbastanza grande da contenere tutti i suoi Membri contemporaneamente senza sovraffollamento, e che non ci debba essere alcuna questione di avere un seggio separato e riservato per ciascun Membro. [...] Se l'Aula fosse abbastanza grande da contenere tutti i Membri, nove decimi dei dibattiti si svolgerebbero in un'atmosfera deprimente, con l'Aula quasi vuota o semivuota. L'essenza del buon oratore alla Camera dei Comuni è lo stile conversazionale, la possibilità di rapide interruzioni e scambi informali. [...] Ma lo stile conversazionale richiede uno spazio piuttosto raccolto, e nelle grandi occasioni deve esserci un senso di folla e urgenza. Deve esserci la percezione dell'importanza di molto di ciò che si dice, e la sensazione che grandi questioni vengano decise lì, sul momento, dalla Camera.

Attribuiamo un'enorme importanza alla sopravvivenza della democrazia parlamentare. In questo Paese essa è uno dei nostri obiettivi di guerra. Vogliamo vedere il nostro Parlamento come uno strumento forte, agile, flessibile di

libero dibattito. A questo scopo, una piccola Aula e un senso di intimità sono indispensabili. [...] Si può avere una macchina, ma la Camera dei Comuni è molto più di una macchina: essa ha conquistato e mantenuto, attraverso molte generazioni, l'immaginazione e il rispetto della nazione britannica.⁵⁰

50 «[...] On the night of 10th May, 1941, with one of the last bombs of the last serious raid, our House of Commons was destroyed by the violence of the enemy, and we have now to consider whether we should build it up again, and how, and when. We shape our buildings and afterwards our buildings shape us. [...] I, naturally, would like to see it restored in all essentials to its old form, convenience and dignity. [...] we propose to support this resolution to the best of our ability. There are two main characteristics of the House of Commons which will command the approval and the support of reflective and experienced Members. They will, I have no doubt, sound odd to foreign ears.

The first is that its shape should be oblong and not semi-circular. Here is a very potent factor in our political life. The semi-circular assembly, which appeals to political theorists, enables every individual or every group to move round the centre, adopting various shades of pink according as the weather changes. [...] The party system is much favoured by the oblong form of Chamber. It is easy for an individual to move through those insensible gradations from Left to Right but the act of crossing the Floor is one which requires serious consideration. [...] Logic which has created in so many countries semi-circular assemblies which have buildings which give to every Member, not only a seat to sit in but often a desk to write at, with a lid to bang, has proved fatal to Parliamentary Government as we know it here in its home and in the land of its birth.

The second characteristic of a Chamber formed on the lines of the House of Commons is that it should not be big enough to contain all its Members at once without over-crowding and that there should be no question of every Member having a separate seat reserved for him. [...] If the House is big enough to contain all its Members, nine-tenths of its Debates will be conducted in the depressing atmosphere of an almost empty or half-empty Chamber. The essence of good House of Commons speaking is the conversational style, the facility for quick, informal interruptions and interchanges. [...] But the conversational style requires a fairly small space, and there should be on great occasions a sense of crowd and urgency. There should be a sense of the importance of much that is said and a sense that great matters are being decided, there and then, by the House.

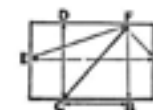
We attach immense importance to the survival of Parliamentary democracy. In this country this is one of our war aims. We wish to see our Parliament a strong, easy, flexible instrument of free Debate. For this purpose a small Chamber and a sense of intimacy are indispensable. [...] You may have a machine, but the House of Commons is much more than a machine; it has earned and captured and held through long generations the imagination and respect of the British nation» [TdA]. Hansard, *House of Commons Debates*, 28 ottobre 1943, vol. 393.



Winston Churchill tiene un discorso all'interno della House of Commons, illustrazione, 1949

A seguito delle argomentazioni presentate da Winston Churchill, i membri della Camera dei Comuni concordarono nel mantenerne la struttura rettangolare, in contrasto con quella semicircolare o a ferro di cavallo, preferita da alcune assemblee legislative. Motivava le parole di Churchill la profonda convinzione il dibattito tra le diverse parti politiche, essenza del sistema bipartitico fosse permesso la forma stessa della vecchia Aula, rettangolare e oblunga, per permettere a tutti i membri di raggiungere il centro e prendere parte al dibattito. Inoltre le proporzioni giocano un ruolo fondamentale in quanto la capienza è misurata sul numero di partecipanti per garantire separazione tra i diversi membri. evitare sovraffollamenti o in caso di assenti, che lo svuotamento generi «un'atmosfera deprimente». Vi è anche un'indicazione in merito al colore delle pareti, il rosa infatti si adatta alle diverse sfumature di luce del clima inglese, e varia di tonalità durante la giornata, offrendo ai partecipanti una percezione dinamica del passare del tempo. Sulle considerazioni di Churchill, l'antropologo Edward T. Hall, nelle sue indagini sulla prossemica in *The Hidden Dimension* riporta «il punto importante riguardo allo spazio a caratteristiche fisse è che esso è lo stampo

entro cui viene colato gran parte del comportamento»⁵¹, evidenziando come la configurazione spaziale non sia un semplice contenitore neutrale, ma un dispositivo che modella le dinamiche relazionali e i comportamenti collettivi. In questo senso, la forma rettangolare della Camera dei Comuni non solo riflette un sistema politico, ma lo rende possibile e lo struttura nel tempo. Nelle sue analisi sui *fixed-feature space* (spazi a caratteristiche fisse) Hall osserva come gli spazi costruiti siano spesso un riflesso del modo in cui la società organizza le attività individuali e collettive. L'autore riporta gli esempi dell'abitazione occidentale dove ogni stanza è dedicata a una funzione precisa e quando oggetti o attività si spostano da uno spazio all'altro, il disordine, ovvero la rottura dell'ordine, diventa immediatamente percepibile e rompe l'assetto relazionale tra gli abitanti. Allo stesso modo il rapporto tra spazio e personalità emerge con chiarezza in ambienti come la cucina, dove incongruenze progettuali tra corpo femminile e logiche di design maschili creano difficoltà quotidiane. La lettura operata da Hall permette di comprendere come lo spazio costruito si componga solo di elementi materiali ma possieda anche una serie di schemi interiorizzati e culturalmente determinati che guidano il comportamento umano nello spazio. Le configurazioni spaziali, dunque, non sono mai casuali: la disposizione di villaggi, città, case e persino delle stanze interne segue modelli che cambiano con il tempo e con la cultura. In merito alla capacità di uno spazio costruito di favorire o meno un determinato tipo di azioni e relazioni è associabile il caso della ricostruzione del villaggio degli indigeni Bororo operata dai missionari salesiani. Nel villaggio Kejara, abitato dagli indigeni Bororo, lo spazio organizzava e rifletteva la vita collettiva. Le capanne erano disposte in cerchio, circondando un'area centrale dove era posta la casa degli uomini; la circonferenza esterna era suddivisa in gruppi di tre case suddivide mediante due assi immaginari, nord-sud ed



F-A Across the corner
C-B Side by side
C-D Across the table
E-A From one end to the other
E-F Diagonally the length of the table
C-F Diagonally across the table

Edward T. Hall, schema delle conversazioni tra commensali, 1966

51 «The important point about fixed-feature space is that it is the mold into which a great deal of behavior is cast» [Tda]. Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York 1966, p. 106.

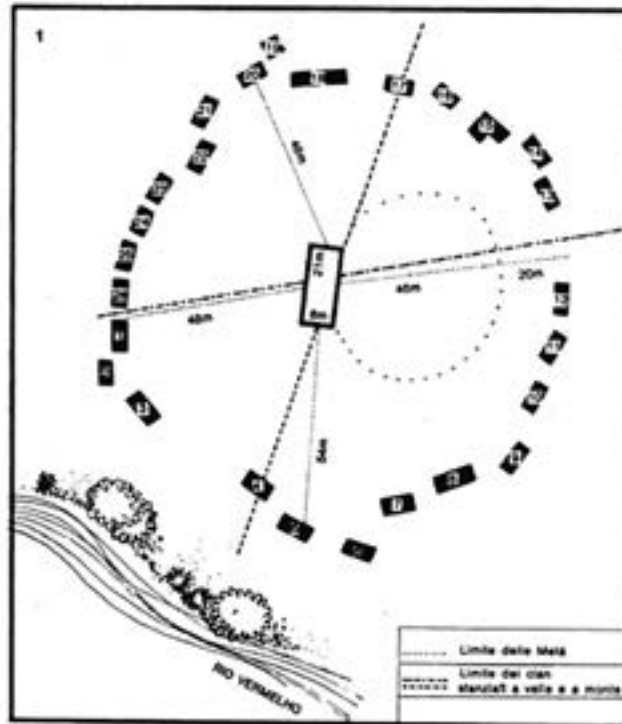


Villaggio di Kejara, Brasile, foto di Claude Lévi-Strauss

est-ovest, passanti per il centro in modo da identificare quattro settori. In questo impianto ogni elemento (capanne, piazza, casa centrale) aveva un suo valore in base alla relazione con gli altri elementi e, inoltre, la sua posizione rifletteva l'ordine sociale degli abitanti: «queste connessioni (o relazioni) sono determinate da una serie di regole che riguardano e coinvolgono tutti gli aspetti della vita dei Bororo, dalla cosmologia e dai rituali religiosi agli obblighi sociali, all'organizzazione del lavoro, ai sistemi di parentela e alle regole del matrimonio.

Tra i Bororo, la posizione della mia capanna nel cerchio del villaggio determina una volta per tutte la natura della mia attività economica, la mia partecipazione alle cerimonie religiose e la mia possibile scelta di un compagno»⁵². Da questa organizzazione discendevano regole che attraversavano tutti gli aspetti dell'esistenza dei

Claude Lévi-Strauss, schema organizzativo in pianta del villaggio di Kejara degli indigeni Bororo, 1955



52 «These connections (or relationships) are determined by a series of rules which refer to and involve all the aspects of the Bororo life, from cosmology and religious rituals to social obligations, work organization, systems of kinship and rules of marriage. Among the

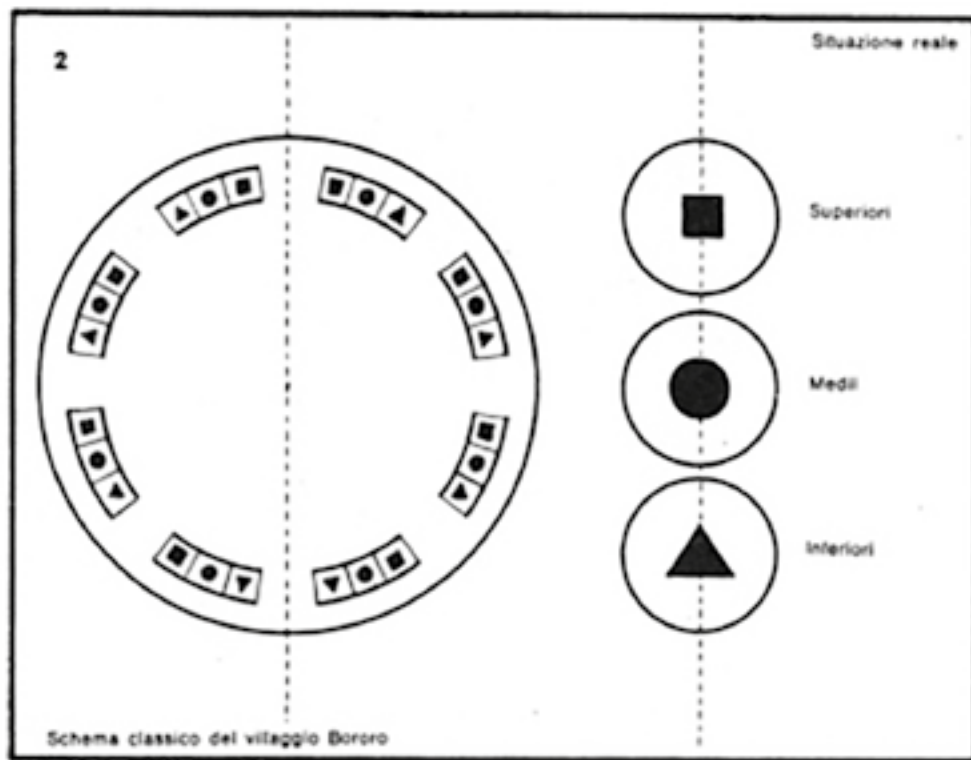


Foto aerea del villaggio di Kejara, Brasile

Bororo: dalla cosmologia ai riti religiosi, dagli obblighi sociali all'organizzazione del lavoro, fino alla parentela e alle norme matrimoniali. Nel Villaggio, questa struttura non solo influiva sulla vita istituzionale, ma rinnovava continuamente i legami societari e religiosi: «inoltre, la struttura del villaggio non solo consente il sottile gioco delle istituzioni, ma rinnova e assicura anche il rapporto tra l'uomo e l'universo, tra la società e il soprannaturale, tra i vivi e i morti. In una parola, coinvolge e determina la totalità del comportamento sociale; il sistema costruito è saturo di significati»⁵³. In *Tristi Tropici*, Claude Lévi-Strauss riporta l'episodio del riassetto del villaggio voluto dai missionari: «La disposizione circolare delle capanne attorno alla casa degli uomini è di una tale importanza

Bororo, the position of my cabin in the village circle determines once and for all the nature of my economic activity, my participation in religious ceremonies and my possible choice of a mate» [TdA]. Françoise Choay, "Urbanism & Semiology". in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, Londra 1969, pp. 27.

53 «Moreover, the structure of the village not only permits the subtle play of institutions, it also renews and assures the intercourse between man and the universe, between society and the supernatural and between the living and the dead. In a word, it involves and determines the totality of social behavior; the constructed system is saturated with meanings» [TdA] Ivi, p.28.



Claude Lévi-Strauss, schema che illustra la struttura sociale apparente e reale del villaggio Bororo, 1955

per quanto concerne la vita sociale e la pratica del culto, che i missionari salesiani della regione del Rio das Garças hanno capito subito che il mezzo più sicuro per convertire i Bororo consisteva nel far loro abbandonare il villaggio per un altro in cui le case fossero disposte in ranghi paralleli. Disorientati in rapporto ai punti cardinali, privati del piano sul quale si basavano tutte le loro nozioni, gli indigeni perdono rapidamente il senso delle tradizioni, come se i loro sistemi sociali e religiosi (che, vedremo in seguito, sono indissociabili) fossero troppo complicati per poter fare a meno dello schema reso evidente dalla pianta del villaggio, la cui fisionomia è perpetuamente vivificata dalle loro azioni quotidiane»⁵⁴. Nella vicenda riportata da Lévi-Strauss si comprende come la disposizione delle abitazioni e l'orientamento cardinale, fossero strutturali per l'identità dei Bororo. Il nuovo assetto del villaggio costruito dai salesiani diventa così incompatibile con

⁵⁴ Lévi-Strauss, Claude, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2013, p. 208.

alcune pratiche rituali e con il sistema simbolico che teneva insieme quell'identità — facilitando il passaggio a una visione del mondo più vicina a quella occidentale. Pertanto, quello che si può riscontrare è la matrice performativa chiaramente leggibile all'interno della nuova organizzazione spaziale in quanto, questa nuova struttura urbanistica, collabora, insieme alle attività dei missionari salesiani, nel trasformare l'assetto socio-religioso della tribù a partire dalla percezione del proprio ruolo all'interno di essa.

Un interessante analogia è riscontrabile nel racconto fornito da Andrés Jaque sulla costruzione del complesso urbanistico di Milano Due, infatti: «il modo in cui ancora oggi si utilizza questa infrastruttura a Milano Due può considerarsi parte integrante del progetto di Edilnord di modellare corpi e società attraverso l'architettura e l'urbanistica»⁵⁵. La costruzione dell'infrastruttura di Milano Due prende l'avvio nel 1968 quando, a seguito dell'acquisto di un'area di circa 712'000 mq nel comune di Segrate, Silvio Berlusconi, allora presidente della società immobiliare Edilnord Centri Residenziali, intraprende la promozione del nuovo quartiere residenziale. Di particolare rilievo è la costruzione narrativa avvenuta intorno al complesso e che fa di Milano Due, più che una semplice area urbana, un'eterotopia transmediale⁵⁶. Il termine eterotopia, introdotto da Michel Foucault, designa quel tipo di luoghi che «hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati»⁵⁷ e nel caso di Milano Due si parla di un tipo di luogo che «ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili. È così che il teatro realizza

⁵⁵ Jaque, Andrés / Office for Political Innovation. *Mies e la gatta Niebla. Scritti su architettura e cosmopolitica*. Sikè, Leonforte 2021, p. 163.

⁵⁶ Ivi, p. 155.

⁵⁷ Michel Foucault, *Eterotopia*, Mimesis, Milano 2010, p. 7.



Silvio Berlusconi interviene davanti a una folla di residenti, fotografi e giornalisti durante una cerimonia nel complesso residenziale di Milano Due

nel riquadro della scena tutta una serie di luoghi che sono estranei gli uni agli altri; è così che il cinema riesce a costituire una particolarissima sala rettangolare in fondo alla quale, su uno schermo a due dimensioni si vede proiettato uno spazio a tre dimensioni»⁵⁸. Infatti l'insediamento di Segrate, concepito sotto la supervisione degli architetti Giancarlo Ragazzi e Giuseppe Marvelli e del paesaggista Enrico Hoffer, possiede tanto una componente fisica quanto una mediatica, entrambe imprescindibili e sovrapposte.

La prima è costituita dagli interventi urbanistici realizzati tra gli anni 1969 e 1979 aderenti ai principi della città-giardino⁵⁹, tali interventi prevedevano un complesso residenziale e dei servizi complementari, quali: spazi verdi, uno specchio d'acqua, scuole, impianti sportivi, un centro direzionale, una zona commerciale, aree ricreative e circoli sociali. La componente mediatica coniuga le operazioni promozionali portate avanti dai gruppi Edilnord e Fininvest. L'annuncio della costruzione del complesso, raccontato dalla stampa nazionale proponeva il quartiere come la città dei «Numeri Uno», un complesso pioneristico che avrebbe aperto le porte alla vita di «un mondo a venire»⁶⁰, destinato alla nuova classe emergente di lavoratori di classe media, non appartenenti alla *élite* industriale, desiderosi di allontanarsi dalla promiscuità urbana.

Il modello del Numero Uno, raccontato nelle pagine dei quotidiani, dei *dépliant* e successivamente dai programmi televisivi, veniva offerto al gruppo degli *executives*, ossia giovani lavoratori impiegati in aziende



Materiale promozionale di Edilnord dedicato al progetto residenziale Milano 2, che ne illustra l'impostazione urbanistica immersa nel verde e la dotazione di oltre 40 m² di aree verdi per abitante.

⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁹ Modello d'insediativo ipotizzato da Ebenezer Howard nel 1898 in risposta alla crescita massiva delle metropoli nella fine del XIX secolo e il conseguente spopolamento delle campagne. Tale modello prevede la costruzione di cinture verdi a delimitazione delle aree residenziali e un'equa distribuzione tra la densità residenziale, del settore industriale e del settore agricolo. Al fine di contrastare il conturbato urbano con una proposta che ibridasse i vantaggi della città allo stile di vita rurale delle campagne.

⁶⁰ Federico Antolini, "Il progetto urbanistico di Milano 2", in Outpump, <https://www.outpump.com/progetto-urbanistico-milano-2/> (ultimo accesso: ottobre 2025)



multinazionali a cui si proponeva la possibilità di fuggire dal grigiore urbano verso un'arcadia-su-misura, dove avrebbero trasferirsi, sposarsi e crescere i propri figli come i futuri Numeri Uno. Un «enorme villaggio turistico nel quale però non passare le proprie ferie ad agosto bensì il resto della propria vita»⁶¹ dove «l'autunno inizia più tardi e l'estate comincia presto»⁶². Come sottolinea Jaque, l'elemento più rilevante dell'insediamento era costituito dalla sua parte non visibile, ossia gli studi sotterranei Mediaset. Il complesso infatti era dotato di una rete di cablaggi che sostituivano, attraverso collegamenti sotterranei, la trasmissione radiotelevisiva via etere, al fine di eliminare il posizionamento antiestetico di antenne al di sopra degli edifici. Nel 1974, Giacomo Properzj e Alceo Moretti sfruttarono la rete di cablaggi per trasmettere i programmi amatoriali della neonata emittente televisiva TeleMilano. Nonostante la ristretta programmazione, che si costituiva perlopiù di film senza

Inserzione pubblicitaria di Edilnord per il nuovo complesso residenziale Milano 2, pubblicata sul Corriere della Sera il 22 agosto 1973

⁶¹ Ibidem.

⁶² Così recita il *dépliant* promozionale del quartiere di Milano Due.



Riprese all'interno dello studio televisivo di TeleMilano, presso il Palazzo dei Cigni all'interno del complesso di Milano Due, Segrate.

licenza e *happenings* amatoriali la rete ottenne un enorme successo, nei confronti del colosso RAI che allora gestiva il monopolio della programmazione televisiva. A seguito del successo il comitato consultivo si ampliò accogliendo diversi residenti del quartiere di Segrate. In breve tempo la programmazione si indirizzò verso le richieste di quello che era la sua audience principale: maschi adulti riuniti in «una fascia oraria ben definita e con una programmazione altrettanto settorializzata, nonché marcatamente sessista»⁶³. In breve tempo TeleMilano contribuì a plasmare abitudini e desideri della classe dei giovani *executives* prima milanesi e poi di tutta Italia con il passaggio alla trasmissione via etere e l'allargamento dello studio di Tele Milano che a partire dal 1975, dopo l'acquisto da parte del gruppo Fininvest divenne prima Tele Milano 58 e successivamente Canale 5. La diffusione su scala nazionale settorializzò ulteriormente l'audience e in breve tempo «questi uomini divennero un gruppo sempre più definito dal loro uso del tempo, dai loro *media* e dalle loro *performances* di genere»⁶⁴. Nel caso di Milano Due l'operazione urbanistica non si limita a coinvolgere solo l'area del quartiere di Segrate, nella quale interviene

⁶³ Jaque, *Mies e la gatta Niebla*, p. 164.

⁶⁴ Ivi, p. 165.

attraverso modifiche del territorio e costruzioni, ma si allarga a tutto il paese creando spazi virtuali collettivi e segregazioni sociali attraverso l'interazione coi *media*. Come sottolinea Jaque:

Se l'urbanistica televisiva del secondo dopoguerra, diretta alla nazione produceva spazio collettivo e organizzava la società in *targets* di consumo specifici. Attraverso la definizione e la classificazione per abitudini di consumo; attraverso il conseguente utilizzo di canali, programmi televisivi e orari diversificati; attraverso la descrizione e il rafforzamento di soggettività, modelli di consumo e comportamenti esemplari specifici per ciascun settore della popolazione, la televisione produsse una sorta di "arcipelago" di differenze urbane⁶⁵.

Lo spazio costruito di Milano Due e il suo omologo mediatico, ovvero la programmazione della rete televisiva che poi si affermerà col nome di Canale 5 prima e Mediaset poi, hanno concorso tra gli anni Settanta e Ottanta a promuovere un modello di vita a cui la classe degli *executives* ha gradualmente aderito, e allo stesso tempo ne ha plasmato abitudini e desideri. Vi è in questo processo, una forte componente performativa, dove «[gli atti, i gesti e il desiderio delle pratiche discorsive dominanti] sono *performativi* nel senso che l'essenza o l'identità che altrimenti intendono esprimere sono *montature* fabbricate e mantenute attraverso segni del corpo e altri strumenti discorsivi»⁶⁶ attraverso «una ripetizione e un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita»⁶⁷. La chiave dell'analisi di Jaque sta proprio nell'associazione tra questo tipo di processi e lo spazio costruito, e talvolta più nello specifico, nello spazio domestico e la sua mediatizzazione, infatti «Mediaset proponeva un

⁶⁵ Ivi, p. 167.

⁶⁶ Butler, *Questione di genere*, p. 193.

⁶⁷ Ivi, p. XIV.



Veduta del lago e delle residenze di Milano 2 in un'immagine promozionale Edilnord degli anni '70, concepita per illustrare l'ambiente naturale e la qualità abitativa del nuovo insediamento.



Modello in scala del complesso di Milano due di Segrate.

interno architettonico trans-televisivo e spettacolare: un interno prodotto dall'interazione permanente tra gli appartamenti fittizi dei contenuti televisivi, disegnati appositamente per promuovere e controllare le vendite»⁶⁸. L'analisi portata avanti da Jaque sul caso Milano Due, apre le porte per comprendere l'influenza dello spazio domestico sulla produzione di soggettività, un tema che trova ampio riscontro nel racconto di Paul Preciado dei cambiamenti sociali innescati negli Stati Uniti – e non solo - dall'universo mediatico di Playboy⁶⁹. In sostanza, ciò emerge dal discorso di Wiston Churchill, dall'operazione condotta dai missionari salesiani sul villaggio Bororo e dalla costruzione del complesso di Milano Due, mostra che la forma degli spazi costruiti non è mai neutrale: essa ordina relazioni, orienta comportamenti, ma soprattutto incorpora e trasmette valori. Vi è un'ulteriore analisi architettonica condotta da Jaque all'interno dei suoi studi sugli spazi collettivi che restituisce una lettura chiara delle componenti performative all'interno delle architetture comunitarie. Andrés Jaque, infatti, nel riprogettare gli spazi comuni per la casa sacerdotale diocesana di Plasencia osserva come vi sia un riverbero delle questioni analizzate da Foucault negli studi condotti sui meccanismi di controllo del *Panopticon* di Bentham⁷⁰. L'edificio seminariale presentava le seguenti caratteristiche:

I dormitori dei seminaristi erano infatti organizzati a spina di pesce, con una partizione centrale alla quale si appoggiavano da entrambi i lati dei cubicoli aperti su un corridoio perimetrale. Questo corridoio aveva lo scopo di consentire ai sacerdoti più anziani di organizzare ronde notturne finalizzate alla soppressione dei comportamenti non allineati con l'ideologia della Chiesa cattolica. La

68 Jaque, *Mies e la gatta Niebla*, p. 168.

69 Riguardo le analisi di Preciado raccolte nel testo *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, si veda il paragrafo 2.4.3 L'Abitazione come laboratorio performativo: corollario della *Playboy Architecture*, pp. 58-74.

70 Si veda a riguardo il paragrafo 1.3 Spazio e soggettività. Analisi delle relazioni, pp. 23-29.

configurazione delle partizioni e dei cubicoli non operava in solitudine, non aveva una *agency* assoluta, ma piuttosto collaborava con le ronde dei sacerdoti, con i documenti e gli spazi di discussione in cui si fissavano i criteri repressivi, con le forme di sovversione che i sacerdoti e i seminaristi (e lo stesso edificio: senza dubbio esistevano spazi esclusi dal controllo dei sacerdoti) introducevano nel processo, in una distribuzione di *agency* diffusa in una costellazione non consensuale di partecipazioni. Un altro esempio: il giardino presentava una serie di piattaforme orizzontali su diversi livelli, affinché fosse possibile che grandi gruppi di seminaristi praticassero in modo sincronizzato esercizi, finalizzati all'omogeneizzazione dei corpi dei giovani seminaristi, che dovevano approssimarsi al modello di riferimento atletico. Tutti questi elementi di progettazione facevano parte della catena di cose che mettevano in gioco un contesto politico pensato in modo che la differenza non potesse emergere.⁷¹

L'esperienza progettuale di Jaque e dell'*Office for Political Innovation* all'interno dello spazio seminariale di Plasencia permette tanto di leggere i caratteri performativi di uno spazio, che, insieme alle pratiche di sorveglianza, concorrono alla produzione di soggettività dei giovani seminaristi, tanto di comprendere come questi sistemi possano essere scardinati grazie alla progettazione di ulteriori dispositivi. La riprogettazione degli orti, mediante sistemi di condivisione degli spazi per la coltivazione, rappresenta un espediente per attivare meccanismi di negoziazione e contrattazione sugli utilizzi dello spazio. Come spiega lo studio, il giardino mirava a definire: «un ambiente in cui vivere implica rendere pubbliche le tue preferenze e discuterle con gli altri»⁷² così, attraverso la progettazione di dettagli specifici per lo studio diviene possibile insediare l'emergenza di pratiche di negoziazione del quotidiano, queste rappresentano

71 Ivi, pp. 24-25.

72 Ivi, p. 26.



Intervento di trasformazione del vecchio seminario abbandonato di Plasencia in una residenza per ex sacerdoti e studenti firmato dallo studio Andrés Jaque Arquitectos, foto del progetto



Intervento di trasformazione del vecchio seminario abbandonato di Plasencia in una residenza per ex sacerdoti e studenti firmato dallo studio Andrés Jaque Arquitectos, foto del progetto



Intervento di trasformazione del vecchio seminario abbandonato di Plasencia in una residenza per ex sacerdoti e studenti firmato dallo studio Andrés Jaque Arquitectos, foto del giardino comune



Intervento di trasformazione del vecchio seminario abbandonato di Plasencia in una residenza per ex sacerdoti e studenti firmato dallo studio Andrés Jaque Arquitectos, foto degli spazi esterni delle camere

un'opportunità per garantire rappresentanza a tutti gli agenti che fanno parte del contesto. Tuttavia, se il parlamento e il villaggio possono essere letti come spazi collettivi nei quali la configurazione architettonica struttura l'agire e il sentire, tanto politico quanto comunitario, nei casi di Milano Due e dell'edificio seminariale di Plasencia emerge una componente aggiuntiva, ovvero la capacità di agire anche su uno spazio intimo, ovvero quello domestico. Nel racconto di Jaque infatti, la performatività si manifesta nella capacità dell'architettura e dei media di entrare nella vita quotidiana e di modellare i gesti, i ruoli e le aspettative dei suoi abitanti. L'interno domestico, lungi dall'essere un rifugio neutro o privato, si fa dispositivo di produzione di soggettività, un luogo dove abitudini, desideri e identità vengono continuamente costruiti attraverso pratiche ripetute e mediate. In questa prospettiva, interrogare la performatività dello spazio domestico significa riconoscere la sua centralità come scena politica e culturale, in cui si gioca la negoziazione tra progetto, mediazione e forme di vita.

2.4

Lo spazio domestico come performativo

Lo spazio domestico, analogamente agli esempi sopracitati, attraverso la sua materialità, le sue *affordance*, cessa di essere un semplice spazio neutro, un rifugio dall'esterno, ma si configura come un agente ontologico, capace di “disegnare” i corpi, le relazioni e le possibilità di vita. La riflessione proposta, riguardo allo spazio come produttore di effetti, può essere declinata all'interno dello spazio domestico per guardare ad esso come una macchina sociale che attraverso spazi e oggetti contribuisce a definire la soggettività di chi lo abita. Individuare le caratteristiche performative della casa vuol dire comprendere come questo dispositivo è capace di ordinare e disciplinare i rapporti sociali al suo interno. In questa logica la casa borghese tra Ottocento e Novecento, rivela attraverso la distribuzione delle stanze, dei percorsi e delle soglie una grammatica spaziale che traduce e consolida rapporti di potere, gerarchie familiari e distinzioni di classe. All'interno della tripartizione degli ambienti (tra spazi di rappresentanza, di intimità e di servizio) si celano e si ripetono meccanismi di invisibilizzazione della servitù. Gli spazi domestici diventano così strumenti attraverso cui si riproducono rituali quotidiani che consolidano la gerarchia familiare. La riflessione sul domestico come dispositivo performativo permette di interpretare la casa come una macchina sociale che, attraverso i suoi spazi e oggetti – dalle scale di servizio alle porte, dai corridoi ai montacarichi – contribuisce a stabilire chi appartiene alla scena visibile e chi, invece, resta relegato nell'ombra, definendo così le condizioni materiali della vita privata e collettiva.

Allo stesso tempo, lo spazio domestico può essere inteso come un dispositivo di cura, in cui l'architettura interviene nel ridefinire abitudini e relazioni familiari.

In questo senso, la *White U House* di Toyo Ito costituisce un esempio emblematico: l'edificio riprende alcune intuizioni benthamiane e le traduce in una forma spaziale capace di permettere alla famiglia residente di riscrivere le proprie ritualità quotidiane semplicemente attraverso l'atto dell'abitare.

Interni della *White U House* di Toyo Ito (1976), residenza sperimentale a Tokyo, concepita come spazio introverso e continuo, emblema della ricerca dell'architetto su leggerezza, astrazione e vita domestica.



2.4.1

Il domestico come dispositivo di cura. Un caso applicativo

Nel 1976, Nobuko Goto, a seguito della recente scomparsa del marito, commissiona all'architetto Toyo Ito una casa per sé e per le sue due figlie a Nakano, nel centro di Tokyo. Alla base della richiesta vi era un preciso obiettivo: «la committente e le sue figlie avevano chiesto a Ito di progettare una casa vicina al suolo e protetta, adatta a vivere e assorbire il lutto»⁷³. Toyo Ito si muove lungo la richiesta assecondando la necessità di intimità e isolamento del nucleo familiare e disegna quello che sarà uno dei suoi progetti seminali, la *White U House*. Costruita a partire dal 1976, la casa unifamiliare si trova a poca distanza dal caotico quartiere di Shinjuku, in un'area della capitale giapponese molto trafficata. L'abitazione, a piano unico segue la tipologia della casa a corte e il complesso si sviluppa attraverso una forma a U. I margini dell'abitazione sono cinti da un muro continuo in calcestruzzo per rompere le relazioni con l'intorno e aprirsi verso il patio interno in terra battuta. Lo spazio tubolare dell'abitazione acquisisce in questo modo una dimensione astratta, l'eliminazione delle aperture sulla strada rafforza il suo valore introspettivo. La relazione col terreno è sempre presente, l'architetto, in merito alle osservazioni della critica che definiva l'abitazione come uno spazio sepolto nel sottosuolo rispose: «Se la montagna, ad esempio, simboleggia contemporaneamente il cielo, allora analogamente, se si considera il cono come positivo, lo spazio diventa la forma negativa. In questo modo l'idea di "oscurità" e di casa "sepolta" sottoterra diventa qualcosa con cui posso concordare pienamente»⁷⁴.

⁷³ Arianna Di Genova, "Il carattere effimero della casa privata", in *Il Manifesto.it*, 5 novembre 2016, <https://ilmanifesto.it/il-carattere-effimero-della-casa-giapponese> (ultimo accesso: ottobre 2025).

⁷⁴ «If the mountain, for example, simultaneously symbolizes the sky, then similarly, if you take the cone as the positive, the space



Foto delle coperture della White U House, Toyo Ito, Tokio, 1976

Nell'abitazione infatti la luce penetra morbida dalla porta scorrevole sul patio e dalle aperture in copertura, queste fenditure proiettano dei fasci di luce che attraversano le pareti dei corridoi durante la giornata. Le stanze private sono disposte lungo i lati rettilinei e sono unite dallo studio, mentre nella parte curva della casa è posizionato il grande soggiorno che, salvo per la presenza del tavolo da pranzo, è privo di arredi. L'assenza di attrezzature, e di colore unite alla matericità degli intonaci e ai fasci di luce proiettati sulle pareti nelle ore diurne donano a questo spazio una dimensione metafisica. Gli intonaci sulle giunzioni tra copertura e pareti eliminano i punti di riferimento accentuando il senso di immaterialità

becomes the negative form. In this way the idea of "darkness," and of the house as "buried" underground, becomes something with which I can wholeheartedly agree» [TdA] Jess Turnbull (a cura di), *Toyo Ito: Forces of Nature*, Princeton Architectural Press, New York 2012, p. 95

e persino di infinito⁷⁵. L'installazione di faretti nel pavimento riprende l'effetto dei lucernai, instaurando un dialogo interattivo tra tecnologia e natura attraverso giochi di proiezioni. Lo stesso architetto ha definito la casa come un «giardino di luci» e «uno spazio che scorre e fluttua»⁷⁶. Il gioco di luci, che proietta, amplificando, le ombre sulle pareti anima lo spazio domestico lasciando percepire anche a distanza la presenza dei suoi abitanti. L'effetto prodotto è quello di un luogo intimo ma vivace, in cui lo spazio, seppur privo di un eccesso di arredo e di colore, appare continuamente abitato. Restituire questa sensazione rappresentava l'obiettivo intorno al quale si muoveva il progetto, che allo stesso modo della postazione di controllo del *Panopticon* di Bentham⁷⁷, attraverso un espediente proiettivo, dà all'abitante la consapevolezza della presenza di terzi, infatti il progetto iniziale prevedeva una forma a L, ma una forma a U per l'architetto avrebbe accentuato sia gli effetti di luce sia le relazioni tra gli abitanti⁷⁸. La *White U House* in questo senso non è soltanto uno dei capisaldi della storia dell'architettura giapponese, che introduce un tipo di domesticità misurata e silenziosa, ma rappresenta un dispositivo di cura. Uno spazio per attraversare un momento difficile, quello della perdita di un caro, e attraverso la relazione con lo stesso ricostruire la propria identità e il proprio ruolo nella società. Come ogni dispositivo che diviene inutile una volta completata la propria funzione così la *White U House*, al termine del lasso di tempo necessario affinché la famiglia fosse pronta a riprendere il proprio posto all'interno della capitale nipponica, viene demolita. Nel 1997, circa ventuno anni dopo la sua costruzione, di



Scena domestica nella White U House: gli abitanti impegnati nelle loro attività quotidiane

⁷⁵ Pippo Ciorra e Florence Ostende, *The Japanese House Architecture and Life after 1945*, Marsilio Editori, Venezia 2017, p. 192.

⁷⁶ Irmtraud Schaarschmidt-Richter, "Toyo Ito: The lightness of floating", in *Architectural Monograph No. 41 Toyo Ito*, Academy Editions, Londra 1995, pag. 16.

⁷⁷ Si veda a riguardo il paragrafo 1.3 *Spazio e soggettività. Analisi delle relazioni*, pp. 23-29.

⁷⁸ Halldóra Arnardóttir, "The U-House in Tokyo, by Toyo Ito", in *Stories of houses*, <https://storiesofhouses.blogspot.com/2005/06/u-house-in-japan-by-toyo-ito.html> (ultimo accesso: ottobre 2025).



Toyo Ito, White U house, Tokio, 1976,
foto dalla raccolta di OfHouses

comune accordo l'architetto e la famiglia di Nobuko Goto comprendono che la funzione per la quale l'abitazione era stata concepita è stata assolta, e pertanto quello spazio necessita di essere rimosso. La demolizione diventa metafora di rinascita per la famiglia, segnando l'epilogo della *White U House* e completando la sua funzione materiale e simbolica. La vicenda della *White U House* mostra come lo spazio domestico possa assumere una valenza performativa, nel senso proposto da Judith Butler e ripreso da una vasta tradizione teorica: non come luogo statico e neutrale, ma come dispositivo capace di produrre soggettività attraverso pratiche, gesti e rituali quotidiani. La casa progettata da Toyo Ito non si limita a ospitare un nucleo familiare, ma agisce attivamente sulla loro condizione esistenziale, accompagnando l'esperienza del lutto e facilitando la rielaborazione di un'identità segnata dalla perdita. L'architettura, in questo caso, performa la cura: attraverso la luce, la chiusura verso l'esterno, la rarefazione materica, essa istituisce un ambiente in cui il vivere quotidiano diventa pratica trasformativa. La *White U House* dimostra dunque come il domestico non sia soltanto cornice, ma agente attivo nella costruzione della soggettività individuale e collettiva, capace di produrre effetti concreti sul modo in cui gli abitanti si percepiscono, interagiscono e si relazionano con il mondo. In tal senso, la demolizione dell'edificio non ne segna la fine, bensì il compimento: la funzione performativa della casa si esaurisce nel momento in cui il nucleo familiare ha ricostruito se stesso, confermando che lo spazio domestico, come un atto performativo, non descrive semplicemente una condizione, ma la realizza nel tempo del suo farsi. Il progetto di Toyo Ito, associato alle riflessioni avanzate da Butler, permette di avviare un campo di indagine sul domestico che guarda oltre le caratteristiche funzionali e formali, ma si concentra sul comprendere come questi spazi sono capaci di influire sull'identità degli abitanti.



Scena domestica nella White U House:
gli abitanti impegnati nelle loro attività
quotidiane



Toyo Ito, White U house, Tokio, 1976,
foto di Koji Taki

2.4.2

Architetture dell'Ordine: Gerarchie, Ruoli e Trasformazioni nello Spazio Domestico

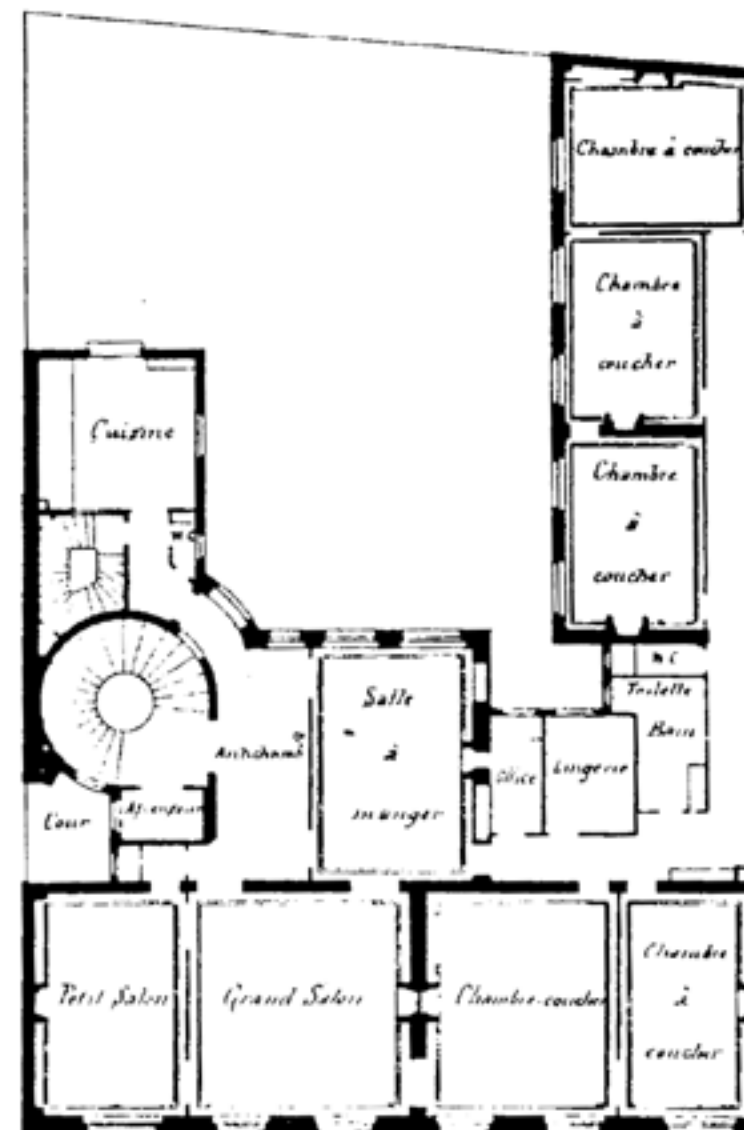
La *White U House*, dunque, offre un esempio paradigmatico di come lo spazio domestico possa agire come dispositivo di cura e trasformazione. Tuttavia, la dimensione performativa della casa non si esaurisce in esiti emancipatori: essa può anche contribuire a consolidare ruoli, gerarchie familiari e rapporti di potere. È proprio su questo versante critico che si interroga Daniel Fraga nel suo saggio *Ontological Design* chiedendosi «how has the historical development of modes of inhabitation led to what we know today as the modern, western, democratic, capitalist, free individual?»⁷⁹. Su questa incognita, l'autore riscontra negli studi della psicologa e sociologa francese Monique Eleb Vidal e dell'architetto Anne Debarre-Blanchard una possibile risposta. Nel testo - in due tomi - *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, 1880-1914* la coppia di ricercatrici osserva la correlazione tra il diffondersi della classe borghese durante la seconda rivoluzione industriale e il riassetto delle abitazioni private della nuova classe in ascesa. Con l'industrializzazione e la diffusione della borghesia, le residenze subirono una forte trasformazione: la famiglia nucleare divenne il modello abitativo dominante andando a sostituire il precedente delle comunità allargate. Come emerge dalla ricostruzione delle autrici, la residenza interviene come infrastruttura sociale, capace di riflettere i mutamenti delle mentalità e al tempo stesso di assecondarli e rafforzarli. La classe borghese, nella società francese di fine Ottocento dichiaravano il proprio ruolo come custode di valori morali, familiari e religiosi in contrapposizione all'aristocrazia e al proletariato urbano. Nelle abitazioni delle prime, la separazione tra ambienti “di rappresentanza” e ambienti “di servizio” traduceva in

⁷⁹ Fraga, *op. cit.*, p. 120.

forma architettonica la distinzione di genere e di classe e, questa, spesso si accompagnava all'intento di moralizzare e disciplinare i membri della propria famiglia attraverso l'utilizzo di spazi igienici, razionali e controllati. Con questa divisione le dimore borghesi diventano teatro di rituali sociali messi in scena attraverso ricevimenti, pranzi e feste familiari. Questi eventi plasmavano l'organizzazione degli ambienti e allo stesso tempo rafforzavano i ruoli familiari e le gerarchie. Monique Eleb Vidal e Anne Debarre-Blanchard analizzano il principio di tripartizione delle abitazioni secondo tre macro-ambiti: della ricezione, del servizio e dell'intimità, infatti: «La regola della tripartizione dello spazio, che da due secoli già si organizza in modo efficace negli hotel secondo i piani (con il servizio al seminterrato o nelle ali dell'edificio, la ricezione al piano nobile e l'abitazione — cioè le camere e le loro dipendenze — ai piani superiori), si applica ormai in maniera orizzontale agli appartamenti signorili. Gli architetti cercano, attraverso la dissociazione degli ambienti e la moltiplicazione delle porte, di proteggere tanto la vita privata quanto la vita sociale»⁸⁰. La regola della tripartizione prevede l'occultamento dei sistemi di circolazione e solo raramente — come nel caso della *Maison de rapport* sita in boulevard Saint-Germain (Parigi) progettata da Julien Guadet nel 1890 — è visibile un'ibridazione tra le aree di servizio e i sistemi di circolazione, segno di un tentativo di modificare la tradizione con i principi innovativi che si facevano avanti nella nuova classe industriale. La forte gerarchizzazione data dalla suddivisione degli spazi di circolazione della servitù diviene più debole e meno visibile a seconda del ceto dei proprietari, infatti all'interno delle abitazioni

80 «La règle de tripartition de l'espace qui se structure efficacement dans l'hôtel selon les étages (depuis deux siècles déjà): service au sous-sol ou dans les ailes du bâtiment, réception au bel étage et habitation (c'est-à-dire les chambres et leurs dépendances) au-dessus, s'applique désormais de façon horizontale aux appartements cossus. Les architectes tentent de protéger par la dissociation des pièces et la multiplication des portes, la vie privée mais aussi la vie sociale» [TdA]. Anne Debarre-Blanchard e Monique Eleb Vidal, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, 1880-1914*, École d'architecture de Paris-Villemin, Parigi 2018 p. 113.

PLAN DES ETAGES

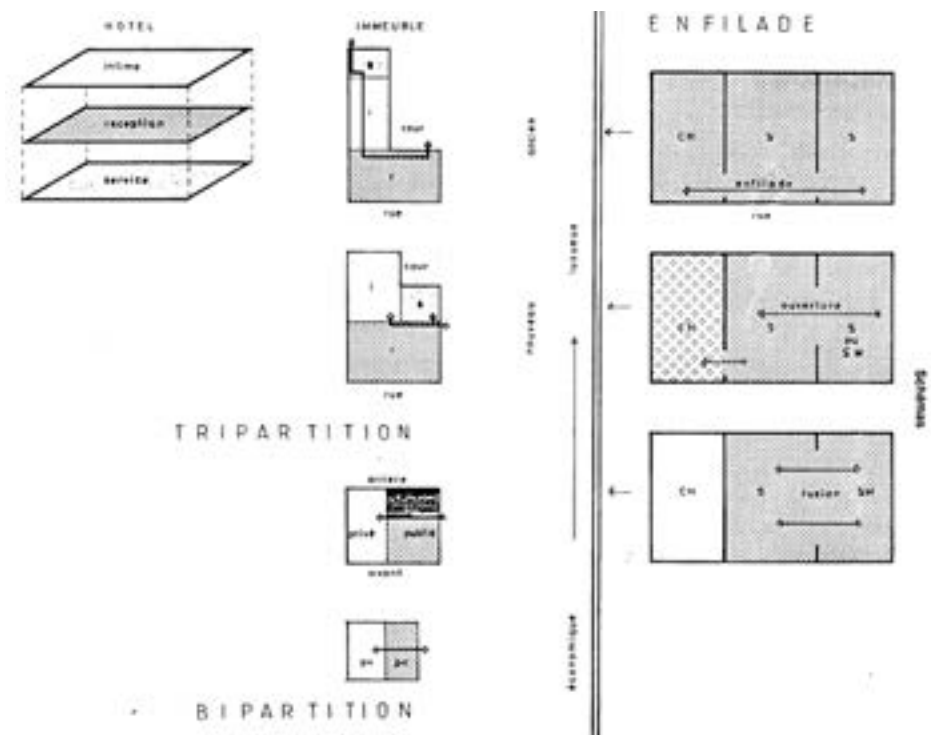


Pianta della *Maison de rapport* sita in boulevard Saint Germain, Parigi, progettata dall'architetto Julien Guadet, 1890

delle classi meno agiate, per ottimizzare l'economia degli spazi, si osserva una graduale riduzione di questi ambiti:

La tripartizione dello spazio dell'abitazione si legge, d'altra parte, attraverso due sistemi di gerarchizzazione: secondo le vedute esterne e secondo le circolazioni interne. Nella casa borghese, di regola, i locali principali di ricevimento si affacciano sulla strada, le camere da letto sulla corte e gli ambienti annessi su piccoli cortili. Questo schema è tuttavia un po' lineare ed è generalmente adattato al contesto e al sito dagli architetti, ma anche alle loro stesse concezioni di valore. Così, dipende dallo statuto che essi accordano ai vari ambienti: la sala da pranzo è destinata alla ricezione o alla famiglia? La camera da letto è principale, e dunque più pubblica, oppure strettamente privata? Negli appartamenti di lusso, i sistemi di circolazione si gerarchizzano e qualificano, in tal modo, i locali che essi servono. Le dimensioni decrescono progressivamente dalla galleria all'anticamera fino ai semplici corridoi di disimpegno, seguendo la transizione dagli ambienti più pubblici a quelli più privati. Le stanze di ostentazione dispongono di ampi spazi di distribuzione, quelle destinate all'abitare ne hanno di più modesti, mentre ai locali di servizio si accede tramite corridoi stretti e lunghi. Al contrario, nell'edilizia economica, corridoi e disimpegni tendono a sparire per guadagnare il più possibile in superficie utile.⁸¹

81 « La tripartition de l'espace de l'habitation se lit, d'autre part, à travers deux systèmes de hiérarchisation: selon les vues extérieures et selon les circulations intérieures. De façon courante dans l'habitation bourgeoise, les pièces principales de réception s'ouvrent sur la rue, les chambres sur la cour et les pièces annexes sur des courettes. Ce schéma est cependant un peu linéaire et il est en général adapté au contexte et au site par les architectes, mais aussi à leurs propres valeurs. Ainsi il dépend du statut que ceux-ci accordent aux pièces : la salle à manger est-elle réservée à la réception ou à la famille, la chambre est-elle principale c'est-à-dire plus publique, ou bien très privée...? Dans les appartements luxueux, les systèmes de circulation se hiérarchisent et qualifient de ce fait, les pièces qu'ils desservent. Les dimensions vont décroissantes de la galerie à l'antichambre jusqu'aux simples couloirs de dégagement, alors même que ces circulations sont liées aux pièces des plus publiques



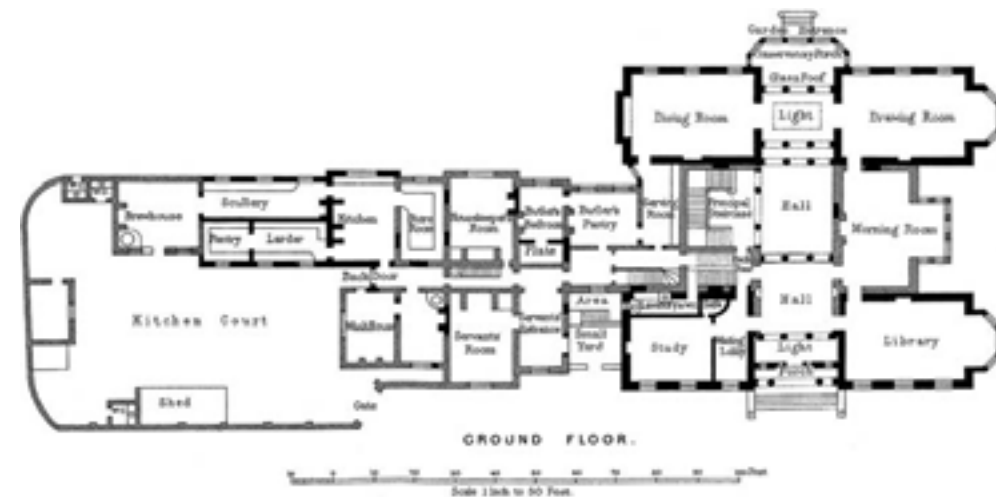
Secondo i principi dell'abitare borghese, l'organizzazione degli spazi destinati alla servitù non è mai casuale, ma segue una precisa logica basata sulla segregazione dove cucine, lavanderie e camere dei domestici vengono sistematicamente relegati ai piani alti o nei sotterranei, lontano dalle zone di rappresentanza. Questa distribuzione non è soltanto funzionale, ma rivela e consolida la persistenza di una società rigidamente gerarchica, che traduce materialmente nella distribuzione della casa le distinzioni di classe tra gli abitanti. La separazione dei percorsi – scale di servizio, corridoi nascosti, montacarichi – è concepita per garantire che la servitù rimanga invisibile, discreta e silenziosa, durante i rituali tanto pubblici quanto privati della vita borghese, assicurandone però al contempo il perfetto funzionamento. L'architettura, così, diventa

Schema comparativo dei principi di bipartizione e tripartizione negli edifici residenziali, con rappresentazione dei diversi livelli funzionali e dei sistemi di circolazione interna, organizzati in relazione al ceto degli abitanti, elaborazione di Monique Eleb Vidal e Anne Debarre-Blanchard

aux plus privées. Les pièces d'ostentation ont de larges dessertes, les pièces d'habitation en ont de moindres, tandis qu'on accède par d'étroits mais longs couloirs aux pièces de service. Au contraire dans l'habitat économique, les couloirs, dégagements, tendent à disparaître pour gagner le plus de surface» [TdA]. Ivi, p. 134.

un dispositivo di controllo e di esclusione: i domestici sono presenti ma occultati, indispensabili ma cancellati dallo sguardo. Questa invisibilità architettonica non solo assicura la fluidità della scena sociale, ma rafforza la distinzione tra chi partecipa alla scena sociale e chi deve agire dietro le quinte, ribadendo quotidianamente i rapporti di potere. L'abitazione stessa, dunque, si fa teatro della disuguaglianza: ciò che appare come ordine domestico è in realtà la traduzione spaziale di un ordine sociale, che definisce ruoli, destini e possibilità di esistenza. Sul tema della gerarchizzazione degli spazi si sofferma Markus Krajewski in *The Server. A media history from the present to the Baroque* che sottolinea come l'esercizio del potere sulla servitù passi attraverso la pretesa di una loro invisibilità: «una delle principali richieste imposte ai domestici è quella di rimanere invisibili nonostante la loro presenza fisica. In generale, la qualità di un domestico è quella di esercitare silenziosamente il controllo sullo sfondo»⁸². Nella sua ricostruzione degli aspetti storici della figura del domestico, Krajewski evidenzia la relazione tra architettura e servitù. Nella prima parte delle sue analisi si sofferma sulle architetture vittoriane dell'Inghilterra Ottocentesca, in particolare sulle dimore di campagna inglesi progettate da William Burn, Philip Webb e i loro contemporanei. In questi casi il dimensionamento delle residenze, e di conseguenza dell'ala riservata al personale di servizio, era basata esclusivamente sul numero di servitori a disposizione delle famiglie nobiliari e non su prezzi di manodopera e materiali. Anche se spesso le dimensioni delle aree di servizio superavano quelle della parte riservata al corpo principale (di rappresentanza), la lunghezza e le proporzioni dei corridoi della servitù rappresentavano un continuo monito del divario sociale che sussisteva tra le due classi: «implicitamente, la disposizione degli spazi è

82 «One of the main demands imposed on servants is to remain invisible despite their physical presence. Generally speaking, a servant's quality is to quietly exert control over the background» [TdA]. Krajewski, Markus, *The Server. A media history from the present to the Baroque*, Yale University Press, New Heaven e Londra, 2018, p. 63.



concepita per fungere da riflesso simbolico del divario tra i privilegiati e i loro dipendenti»⁸³. Al potere esercitato da questi spazi si sommava spesso il tipo di retorica usato nei confronti dell'utilizzo della residenza fatto dalla servitù: «la retorica ufficiale legittima la necessità di tenere i due gruppi sociali (o “famiglie”) il più lontano possibile l'uno dall'altro, facendo riferimento ai rumori fastidiosi provenienti dalla cucina e da altre aree adiacenti (lavanderia, locale caldaia, area della pompa dell'acqua, birreria e macelleria)»⁸⁴. Architettura, dialettica e rituali di servizio concorrevano nella definizione del ruolo dei domestici, che veniva in questo caso espropriato del proprio diritto di proprietà sia dello spazio che abitava sia delle azioni da poter compiere, tanto nello svolgimento delle proprie attività in pubblico quanto in privato: «per garantire il massimo livello di privacy ai proprietari, si arriva persino a tentare di proibire ai servitori di guardare fuori verso il giardino. Ma sia che si tratti del loro sguardo, sia semplicemente del loro luogo

Pianta del piano terra di una residenza inglese ottocentesca, tratta da un trattato di progettazione domestica riportata da Markus Krajewski

83 «Implicitly, the layout is designed to serve as a symbolic reflection of the gap between the privileged and their dependents » [TdA]. Ivi, p. 66.

84 «The official rhetoric legitimates the need to keep the two social groups (or 'families') as far away from each other as possible, referring to the irritating noises coming from the kitchen and other neighboring areas (laundry room, heating room, water pump area, brewery, and butcher's station)» [TdA]. Ivi, p. 67.

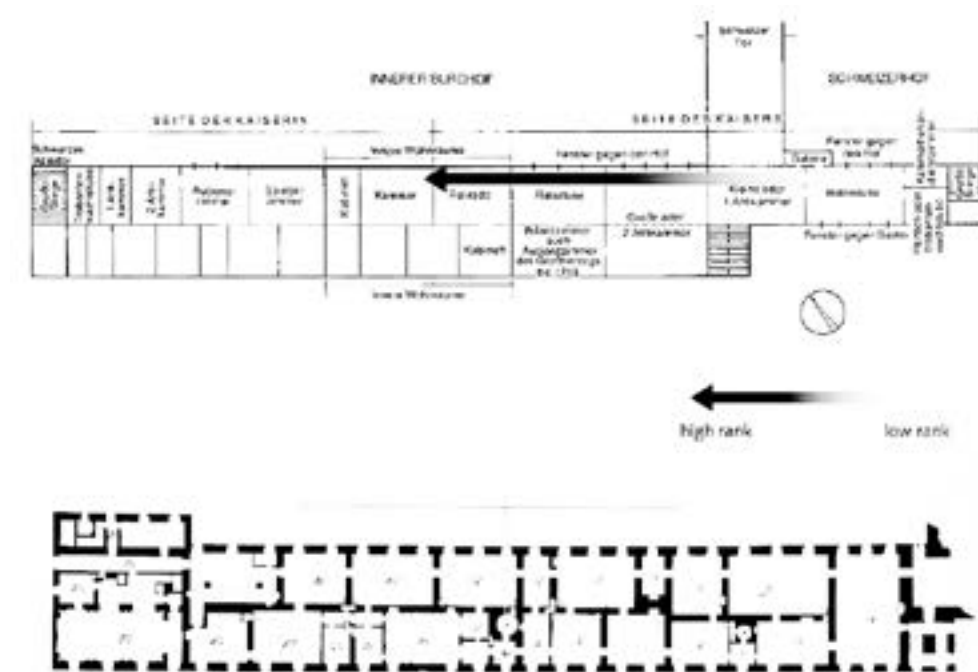
di lavoro a essere reso invisibile, l'effetto è ovviamente lo stesso: le attività quotidiane dei servitori, e persino la loro stessa esistenza, devono essere completamente sottratte agli occhi e alle orecchie dei padroni»⁸⁵. La particolare disposizione degli spazi e le loro proporzioni rendono le residenze di campagna vittoriane degli strumenti performativi in cui l'organizzazione dello spazio costruito diventa continuo monito del divario di classe che sussiste tra i residenti: «Il corridoio non solo organizza le “*vie di comunicazione*” all'interno e oltre l'ala di servizio. Più importante, esso diventa una sorta di specchio, riflettendo la divisione del potere sia a livello orizzontale

riscontro anche nella distinzione tra gli accessi che si somma al sistema di circolazione su corridoi e scale come mezzo per proteggere la *privacy* e aumentare il divario tra i due gruppi sociali contrapposti: «l'imperativo della *privacy* reciproca e la necessità implicita di accessi separati trovano espressione in due elementi costruttivi specifici dell'architettura di classe. Da un lato, vi è una porta di servizio separata, in uso sin dalla metà del Settecento, che si trova accanto o sotto l'ingresso principale, oppure sul lato o sul retro dell'edificio. Dall'altro lato, vi sono le scale di servizio che, nonostante la loro designazione modesta, costituiscono il principale canale di traffico verticale all'interno della casa»⁸⁷. In *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, 1880-1914*, viene riportata un intento analogo di separare quanto più possibile le vie d'accesso dei proprietari da quelle dei domestici e, ove non vi fosse la possibilità di inserire porte di servizio dedicate esclusivamente alla servitù all'interno delle sale da pranzo o dei salotti, si consigliava l'utilizzo di disimpegno al fine di limitare il più possibile il contatto con gli stessi:

La separazione delle circolazioni di servizio da quelle riservate alla famiglia e alla ricezione si ritrova nei trattati di *savoir-vivre* come criterio di scelta di un alloggio: 'Per il servizio, è molto utile avere delle porte di disimpegno, perché se i domestici devono attraversare tutto l'appartamento per arrivare fino a voi, i tappeti e i mobili possono risentire crudelmente di queste incessanti andate e venute.' La contessa de Bassanville non afferma chiaramente che occorra mantenere

within and beyond the service wing. More important, it becomes a mirror of sorts, reflecting the division of power, both on a horizontal as well as a vertical level» [TdA]. Ivi, p. 68.

87 «The mutual privacy imperative and the implicit need for separate means of access find their expression in two construction elements that are specific to classed architecture. On the one hand, there is a separate service door, in use since the mid-eighteenth century, which can be found either tucked next to or under the main entrance or else to the side or at the back of the building. On the other hand, there are back stairs, which, despite their modest designation, are the main channel for vertical traffic inside the house» [TdA]. Ivi, p. 69.



Schema di una pianta 'attiva' della residenza imperiale, che rende visibile la gerarchia spaziale attraverso sequenze di ambienti, passaggi di servizio e corridoi nascosti, dall'area di massima a quella di minima dignità, elaborata da Markus Krajewski

sia a livello verticale»⁸⁶. La separazione dei ruoli trova

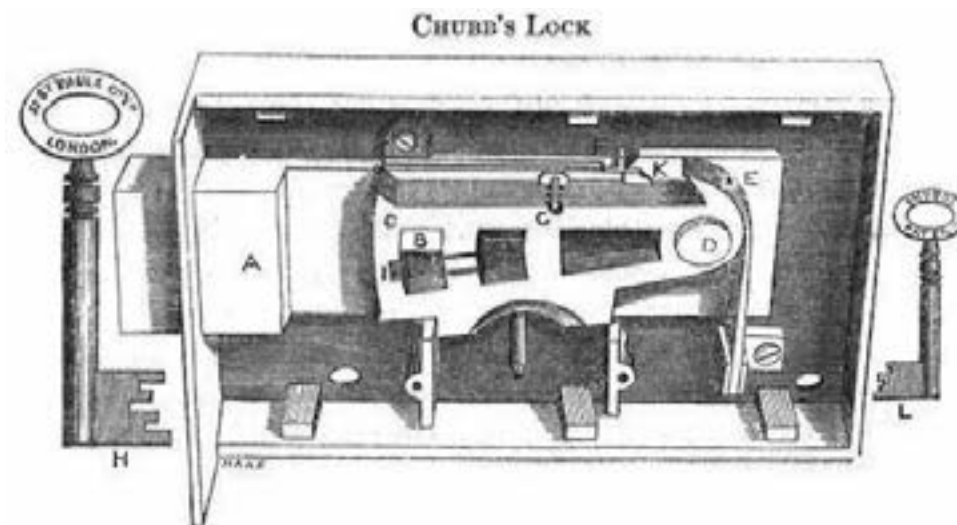
85 «In order to ensure the utmost level of privacy for the owners, there is even an attempt to ban servants from looking outside into the garden. But whether it is their gaze or simply their place of work that is made to disappear, the effect is obviously the same: the daily activities of servants and even their very existence are to be completely removed from their masters' eyes and ears» [TdA]. Ivi, p. 67.

86 «The corridor not only organizes the "routes of communication"

i domestici e "lo sporco" entro limiti ben controllati, ma questa sembra essere l'opinione dell'epoca. Così, nell'immobile di Louis Sorel, nell'appartamento che occupa tutto il piano, il servizio si trova nell'ala sinistra, insieme alle camere dei domestici. Due porte del corridoio isolano questa parte dalla zona di ricevimento, servita invece da una galleria molto ben illuminata. La parte privata è a destra, chiaramente distinta, con un'anticamera (che ritrova il suo significato originario) che dà accesso a sei camere. L'architetto sottolinea bene, attraverso il trattamento spaziale e le denominazioni, gli usi differenti di questi due spazi di transizione che sono la galleria e l'anticamera.⁸⁸

Il principio di igiene regola le scelte e la vita della classe borghese di fine Ottocento, facendosi criterio progettuale. L'utilizzo dei dispositivi volti a vincolare l'incontro - e la relazione - tra gli abitanti della casa, tanto tra proprietari e servitù quanto tra gli stessi membri della famiglia, diventa metafora di contenimento e igienicità. Il concetto di igiene attraversa trasversalmente società borghese e viene inteso non soltanto come ciò che è relativo alle attività di cucina e pulizia (odori, rumori, polvere) ma anche come igiene morale, ovvero qualsiasi attività possa minare al decoro della famiglia, come ad esempio il contatto con la servitù.

88 «La dissociation des circulations de service et de celles réservées à la famille et à la réception se retrouve dans les traits de savoir-vivre comme critère de choix d'un logement: "Pour le service, il est très bon aussi d'avoir des portes de dégagement, car si les domestiques doivent traverser tout l'appartement pour arriver jusqu'à vous, les tapis et les meubles peuvent se ressentir cruellement de ces incessantes promenades". La Comtesse de Bassanville ne dit pas clairement qu'il faut maintenir les domestiques et «le sale» dans des limites bien contrôlées, mais cela semble être l'opinion de l'époque. Ainsi dans l'immeuble de Louis Sorel, dans l'appartement qui occupe tout l'étage, le service prend place dans l'aile gauche, de même que les chambres de domestiques. Deux portes du couloir isolent cette partie de la réception qui est desservie par une galerie très bien éclairée. La partie privée est à droite, bien différenciée, avec une antichambre (qui retrouve son sens premier) qui donne accès à six chambres. L'architecte marque bien, par le traitement spatial et par les dénominations, les usages différents de ces deux espaces de transition que sont la galerie et l'antichambre» [TdA]. Iv, p. 134.



Porte divise per rango degli abitanti, disimpegno e sistemi di circolazione separati esercitano un doppio potere sugli abitanti, da un lato simboleggiano metaforicamente la distinzione di status dei proprietari facendo da monito continuo per la servitù sulla loro condizione, dall'altro agiscono in maniera performativa costruendo le identità dei membri della famiglia, ai quali impongono una gerarchia verticale e una forte distanza interpersonale nelle relazioni. Gianluca Burgio sottolinea l'intrinseco simbolismo all'interno dell'oggetto-porta, in materia di rappresentazione di potere: «stabilire un limite, un confine, significa definire una differenza tra ambiti che vengono separati. Ogni divisione è un fatto culturale, ma è anche un fatto di potere»⁸⁹. La porta infatti pone un limite verso l'alterità e diviene non solo manifestazione fisica ma anche condizione stessa di possibilità di una differenza di posizione. Nei casi descritti si tratta di posizione sociale e questa agisce come una «linea di separazione tra chi e cosa merita di essere dentro o un certo spazio e chi e cosa viene lasciato fuori, chi e cosa merita di essere visto e chi e cosa deve invece rimanere invisibile, chi si può ascoltare e chi non ha voce»⁹⁰. Nella

Lucchetto Chubb, tipologia di serratura antiscasso brevettata in Inghilterra nel 1818 dai fratelli Charles e Jeremiah Chubb

89 Gianluca Burgio, *Della porta: Indagine su un oggetto ordinario*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2023, p. 75.

90 Ramon Rispoli, "Porte, ripostigli, soffitte e scantinati. L'architettura e la partizione del sensibile" in *E/C.*, No. 38, (2023), p. 198.

sua materialità la porta trasporta nello spazio fisico una differenza immateriale, normativa, e trasferisce la norma sul corpo degli abitanti in maniera performativa: «agire sullo spazio, in definitiva, vuol dire agire sul corpo e le porte sono strumento e figura di questa azione»⁹¹. Così le abitazioni della classe borghese materializzano attraverso i propri dispositivi architettonici le gerarchie familiari e le differenze sociali. Inoltre, questi, contribuiscono ad amplificare il divario tra i ruoli maschili e femminili. Le differenze di genere sono amplificate dal moltiplicarsi degli spazi a disposizione del padrone di casa (sia per se stesso che per accogliere gli ospiti) rispetto allo spazio riservato alla padrona:

La distinzione rigorosa dei ruoli maschili e femminili si manifesta anche attraverso la collocazione dei locali, mediante la ricerca di prossimità e di contiguità precise tra gli ambienti. Così, il ruolo femminile, associato a quello materno, comporta un legame privilegiato tra la camera della donna, che può essere condivisa, e la camera del bambino. Il ruolo maschile, invece, implica il lavoro, e un *cabinet* è molto spesso collegato alla camera dell'uomo. Questo modello, molto pregnante nelle classi privilegiate, viene sempre imitato dalle altre quando i loro mezzi lo consentono. La sala da biliardo, che ogni casa borghese deve possedere, segna la predominanza del ruolo maschile per quanto riguarda la sociabilità e il rapporto con l'esterno.⁹²

⁹¹ Burgio, *op. cit.*, p. 76.

⁹² «La distinction stricte des rôles masculins et féminins se marque aussi par la place des pièces, par la recherche de proximités, de contiguité précises entre pièces. Ainsi le rôle féminin associé au rôle maternel, entraîne une liaison privilégiée entre chambre de la femme, qui peut être partagée, et chambre de l'enfant. Le rôle masculin implique le travail et un «cabinet» est très couramment lié à la chambre de l'homme. Ce modèle, très prégnant dans les classes privilégiées est toujours imité par les autres quand leurs moyens le leur permettent. Le billard, que toute maison bourgeoise se doit de posséder, signe la prédominance du rôle masculin en ce qui concerne la sociabilité et le rapport avec l'extérieur» [TdA]. Debarre-Blanchard e Vidal, *op. cit.*, p. 176.



Se l'uomo ha a disposizione di spazi con differenti funzioni per svolgere le sue attività di lavoro e ricevimento, la donna, al contrario, non necessita di spazi per sé, in quanto il suo lavoro si identifica con la cura della casa e della famiglia: «[...] l'uomo è trattato molto meglio della donna, che dispone solo molto raramente di spazi propriamente dedicati»⁹³. L'abitazione borghese, in particolare nelle fasce dell'alta borghesia, trasporta nello spazio quelle che sono le differenze sociali che sussistono tra i due generi – uomo e donna – all'interno del matrimonio e della famiglia, e attraverso l'architettura dello spazio domestico rafforza performativamente i loro ruoli. Per la figura maschile le stanze dedicate all'accoglienza degli ospiti e/o dei clienti vengono collocate più vicino possibile agli accessi dall'esterno, col doppio fine di evitare l'accesso in casa di estranei ed evidenziare la vocazione alla vita pubblica del proprietario. Le donne non dispongono di *cabinet* propri, soltanto in alcune abitazioni di famiglie più altolocate si riscontra la presenza di salotti da tè, altrimenti può usufruire del salone principale. Il salone inoltre concorre alla costruzione del rituale sociale nel quale la padrona di casa riceve le proprie ospiti, assistita dalla figlia maggiore se ne ha una, mentre i membri maschili della famiglia non sono tenuti a partecipare. Ospitare presso la propria abitazione le donne dello stesso rango, spesso per mostrare i propri acquisti, rappresenta per la borghesia un rituale - femminile - volto a mantenere la coesione all'interno del gruppo sociale, e ad assicurarsi costantemente la propria appartenenza al medesimo ambiente. Il salone pertanto deve avere proporzioni superiori rispetto alle altre stanze, essere ricco di decori e contenere il maggior numero possibile di sedie, al fine di assecondare lo svolgimento di questi incontri e permettere alle abitanti di mantenere il proprio status. La sua architettura e le attività che si svolgono al suo interno performano il ruolo della padrona di casa nel suo gruppo sociale.

93 «[...] L'homme est beaucoup mieux traité que la femme qui ne dispose que très rarement d'espaces spécifiques» [TdA]. Ivi, p. 157.



La partita di bésigue, Gustave Caillebotte, 1881

Questo tipo di relazioni devono però essere ridotte al minimo, infatti, sia i doveri all'interno della casa e della famiglia che le condotte vengono regolamentate dai trattati di *savoir-vivre* che impongono alle donne di ridurre il più possibile la mondanità per dedicarsi alla cura della casa, dei figli e alla gestione delle spese. Nella visione familiare la donna è identificata con la sua stessa abitazione o al focolare domestico (allora cuore della casa) e deve tenerne cura come obbligo morale: «il dovere femminile è definito: consiste nell'occuparsi della propria casa, termine inteso sia nel senso diretto che in quello metaforico. La donna si identifica con la sua casa, con il suo focolare. Il dibattito sull'influenza nefasta di un'educazione troppo spinta per le ragazze [...] è affrontato nei trattati di *savoir-vivre* e il modello anglosassone è molto presente»⁹⁴. Un processo analogo

94 «Le devoir féminin est défini, il consiste à s'occuper de sa maison, terme pris à la fois en son sens direct et métaphorique. La femme s'identifie à sa maison, à son foyer. Le débat sur l'influence

MANIFESTO della Donna futurista

Risposta a F. T. MARINETTI

«Noi vogliamo glorificare la guerra,
sola igiene del mondo, il militarismo,
il patriottismo, il gusto distruttore
dei libertari, le belle idee per cui si
muore e il disprezzo della donna.»

(Primo Manifesto del Futurismo)

L'Umanità è mediocre. La maggioranza delle donne non è superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Esse sono uguali. Tutte e due meritano lo stesso disprezzo.

Il complesso dell'umanità non fu mai altro che il terreno di coltura dal quale balzarono i geni e gli eroi del due sessi. Ma, nell'umanità come nella natura, vi sono momenti più propizi alla fioritura. Nelle estati dell'umanità, quando il terreno è arso di sole, i geni e gli eroi abbondano. Noi siamo all'inizio di una primavera: ci manca ancora una profusione di sole, cioè molto sangue sparso.

Le donne, come gli uomini, non sono responsabili dell'arenamento di cui soffrono gli esseri veramente giovani, ricchi di linfa e di sangue.

È assurdo dividere l'umanità in donne e uomini; essa è composta soltanto di femminilità e di mascolinità.

Ogni superuomo, ogni eroe, per quanto sia epico, ogni genio per quanto sia possente, è l'espressione prodigiosa di una razza e di un'epoca solo perché è composto, ad un tempo, di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e di mascolinità: cioè un essere completo.

Un individuo esclusivamente virile non è altro che un bruto; un individuo esclusivamente femminile non è altro che una femmina.

Avviene delle collettività e dei momenti dell'umanità come degli individui. I periodi fecondi, in cui dal terreno di coltura in ebullizione balzano fuori in maggior numero geni ed eroi, sono periodi ricchi di mascolinità e di femminilità.

I periodi che ebbero solo delle guerre poco feconde d'eroi rappresentativi, perché il soffio epico li livellò, furono periodi esclusivamente virili: quelli che rinnegarono l'istinto eroico, e che, rivolti verso il passato, s'annientarono in sogni di pace, furono periodi in cui dominò la femminilità.

si verifica in Italia nella prima parte del Novecento. Katrin Cosseta, in *Ragione e Sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, ricostruisce l'evoluzione della relazione tra ruolo femminile e spazio domestico negli anni a cavallo delle due guerre. In opposizione al *Manifesto Futurista* firmato

néfaste d'une éducation trop poussée chez les filles est abordé dans les traites de savoir-vivre et le modèle anglo-saxon est très présent» [TdA]. Ivi, p. 146.

Noi viviamo alla fine di uno di questi periodi. Ciò che manca di più alle donne come agli uomini è la virilità.

Ecco perché il Futurismo, con tutte le sue esagerazioni, ha ragione.

Per ridare una certa virilità alle nostre razze intorpidite nella femminilità, bisogna trascinarle alla virilità, fino alla brutalità.

Ma bisogna imporre a tutti, agli uomini e alle donne ugualmente deboli, un dogma nuovo di energia, per arrivare ad un periodo di umanità superiore.

Ogni donna deve possedere non soltanto delle virtù femminili, ma delle qualità virili; altrimenti è una femmina. E l'uomo che ha soltanto la forza maschia, senza l'intuizione, non è che un bruto.

Ma, nel periodo di femminilità in cui viviamo, solo l'esagerazione contraria è salutare. Ed è il bruto che si deve proporre a modello.

Non più donne di cui i soldati debbano temere « le braccia in fiore che s'intrecciano alle ginocchia il mattino della partenza »: donne infermiere che perpetuino le debolezze e le vecchiezze, addomesticando gli uomini per i loro piaceri personali o per i loro bisogni materiali! Non più donne che facciano figli solo per sé stesse, riparandoli da ogni pericolo, da ogni avventura, cioè da ogni gioia; che disputano la loro figliuola all'amore e il loro figliuolo alla guerra! Non più donne, piovre dei focolari, dai tentacoli che esauriscono il sangue degli uomini e anemizzano i fanciulli; donne bestialmente amorose, che distruggono nel Desiderio anche la sua forza di rinnovamento!

Le donne sono le Erinni, le Amazzoni; le Semiramide, le Giovanna d'Arco, le Giovanna Hachette; le Giuditta e le Carlotta Corday; le Cleopatra e le Messalina, le guerriere che combattono più ferocemente dei maschi, le amanti che incitano, le distruggitrici che spezzando i più fragili contribuiscono alla selezione, mediante l'orgoglio o la disperazione, « la disperazione che dà al cuore tutto il suo rendimento ».

Che le prossime guerre suscitino delle eroine simili a quella magnifica Caterina Sforza che, mentre sosteneva l'assedio della sua città, vedendo dall'alto delle mura il nemico minacciare la vita di suo figlio per obbligarla ad arrendersi, mostrando eroicamente il proprio sesso, gridò: « Ammazzatelo pure! Mi rimane lo stampo per farne degli altri! »

Sì, « il mondo è fradicio di saggezza », ma, per istinto, la donna non è saggia, non è pacifista, non è buona.

Perché ella manca totalmente di misura, ella diventa, in un periodo sonnolento della umanità, troppo saggia, troppo pacifista, troppo buona.

Il suo intuito, la sua immaginazione, sono ad un tempo la sua forza e la sua debolezza.

Ella è l'individualità della folla: fa corteo agli eroi, o, se questi mancano, sostiene gli imbecilli.

Secondo l'apostolo, incitatore spirituale, la donna, incitatrice carnale, immola o cura, fa scorrere il sangue o lo terge, è guerriera o infermiera.

La stessa donna, in una stessa epoca, a seconda delle idee ambientali, raggruppate intorno all'avvenimento del giorno, si stende sulle rotaie per impedire ai soldati di partire per la guerra, o si getta al collo del campione sportivo vittorioso.

Ecco perché nessuna rivoluzione deve rimanerle estranea: ecco perché invece di disprezzare la donna, bisogna rivolgersi a lei.

da filippo Tommaso Marinetti nel 1909 che disprezza la figura femminile in quanto *intrisa di sentimentalismo*⁹⁵, segue in risposta il *Manifesto Futurista delle Donne* del 1912 di Valentine de Saint Point, nipote di Lamartine. Il testo infatti non sposta il ruolo femminile dall'interno della casa alla società ma ne capovolge la relazione da

95 Cosseta, Katerin, *Ragione e sentimento dell'abitare, La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, FrancoAngeli Editore, Milano 2000, p. 19.

Manifesto della Donna futurista, Valentine de Saint-Point, risposta a F.T. Marinetti, volantino edito dalla Direzione del Movimento Futurista, 1912

È la conquista più feconda che si possa fare: è la più entusiasta, che, alla sua volta, moltiplicherà le reclute.

Ma si lasci da canto il Femminismo. Il Femminismo è un errore politico. Il Femminismo è un errore cerebrale della donna, un errore che il suo istinto riconoscerà.

Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamati dal Femminismo. L'accorder loro questi diritti non produrrebbe alcuno dei disordini suggeriti dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso d'ordine.

L'attribuire dei doveri alla donna equivale a farle perdere tutta la sua potenza feconda. I ragionamenti e le deduzioni del Femminismo non distruggeranno la sua fatalità primordiale; non possono far altro che falsarla e costringerla a manifestarsi attraverso deviazioni che conducono ai peggiori errori.

Già da secoli si cozza contro l'istinto della donna, null'altro si pregia di lei che la grazia e la tenerezza. L'uomo anemico, avaro del proprio sangue, non le domanda più che di essere un'infermiera. Essa si è lasciata domare. Ma gridatele una parola nuova, lanciate un grido di guerra, e con gioia, cavalcando di nuovo il suo istinto, essa vi precederà verso conquiste insperate.

Quando le vostre armi dovranno servire, la donna le forbirà. Essa contribuirà, di nuovo, alla selezione.

Infatti se non sa ben discernere il genio, perchè ne giudica dalla rinomanza passeggera, la donna sa sempre premiare il più forte, il vincitore, colui che trionfa pel propri muscoli e pel proprio coraggio. Essa non può sbagliare, su questa superiorità che s'impone brutalmente.

Riacquisti la donna la sua crudeltà e la sua violenza che fanno ch'ella si accanisce sui vinti, perchè sono vinti, fino a mutilarli. Cessate di predicarle la giustizia spirituale che invano s'è sforzata d'acquistare.

Donne, ridiventate sublimemente ingiuste, come tutte le forze della natura!

Liberate da ogni controllo, ritrovato il vostro istinto, voi riprenderete posto fra gli Elementi, opponendo la fatalità alla cosciente volontà dell'uomo.

Siate la madre egoista e feroce, che custodisce gelosamente i suoi piccoli avendo su loro ciò che si chiama i diritti e i doveri, **finchè essi abbiano fisicamente bisogno della sua protezione.**

Che l'uomo, liberato dalla famiglia, viva la propria vita d'audacia e di conquista, non appena ne abbia la forza fisica, e quantunque sia figlio, e quantunque sia padre.

L'uomo che semina non si ferma sul primo solco che feconda.

Nei miei *Poèmes d'Orgueil*, come nel *La Soif et les Mirages*, io ho rinnegato il sentimentalismo come una debolezza sporgevole, perchè lega delle forze e le immobilizza.

La lussuria è una forza, perchè distrugge i deboli, eccita i forti a spendere energie, dunque al loro rinnovamento. Ogni popolo eroico è sensuale: la donna è per esso il più esaltante trofeo.

La donna deve essere madre o amante. Le vere madri saranno sempre amanti mediocri, e le amanti saranno madri insufficienti per eccesso. Uguali di fronte alla vita, queste due donne si completano. La madre che riceve il figlio fa, con del passato, dell'avvenire. L'amante dispensa il desiderio che trasporta verso il futuro.

CONCLUDIAMO:

La donna, che colle sue lagrime e il suo sentimentalismo ritiene l'uomo ai suoi piedi, è inferiore alla prostituta che spinge il suo maschio per vanagloria a conservare col revolver in pugno la sua spavalda dominazione sui bassifondi della città. Questa femmina coltiva almeno una energia che potrebbe servire migliori cause.

Donne, per troppo tempo avviate fra le morali e i pregiudizi, ritornate al vostro istinto sublime: alla violenza e alla crudeltà.

Per la fatale decima del sangue, mentre gli uomini guerreggiano e lottano, fate dei figli, e, tra essi, in olocausto all'Eroismo, fate la parte del Destino.

Non li allevate per voi, cioè per la loro diminuzione, bensì in una larga libertà, per uno sviluppo completo.

Invece di ridurre l'uomo alla servitù degli esecrabili bisogni sentimentali, spingete i vostri figliuoli e i vostri uomini a superarsi.

Siete voi che li fate. Voi avete su loro ogni potere.

All'umanità voi dovrete degli eroi. Dateglieli!

Valentine de Saint-Point.

PARIGI, 23 Marzo 1912

AVENUE DE TOURVILLE, 19

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Nota. — Questo Manifesto fu letto dalla Signora Valentine de Saint-Point, nella Galerie Giroux di Bruxelles, in occasione dell'Esposizione ivi tenuta dai Pittori futuristi, e più tardi nella Salle Gaveau, a Parigi, davanti a tutta l'élite intellettuale parigina.

La Signora Valentine de Saint-Point, nipote di Lamartine, è annoverata fra le più illustri poetesse di Francia per le sue opere: Poèmes d'Orgueil; Poèmes de la Mer et du Soleil; Un amour; Un inceste; Une mort; Une Femme et le Désir; L'Orbe pâle; La Soif et les Mirages, ecc.

Manifesto della Donna futurista, Valentine de Saint-Point, risposta a F.T. Marinetti, volantino edito dalla Direzione del Movimento Futurista, 1912

donna infermiera e piovra del focolaio⁹⁶ a donna eroica. Il modello di donna futurista negli anni che precedono la Prima guerra mondiale non è monolitico o statico⁹⁷, ma «con l'evoluzione del movimento muta anche il modo delle donne di esprimere la propria natura. A metà degli anni Dieci la donna ideale è associata alla figura dell'Amazzone. Tra gli anni Venti e Trenta a quello

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ivi, 21.

dell'Ardita e Temeraria»⁹⁸ fino a un ritorno ai valori familiari registrato negli anni 40. Il *poema dello spazio* di Maria Giananni del 1919 avvia una nuova fase in cui si invoca una visione del femminile come anima stessa della casa e, la sua fisicità, come parte di essa: «si perde in pratica la qualità lineare della comunicazione narrativa tra il soggetto-donna e l'oggetto-casa, che ora viene trasposta in uno schema spiraliforme dove il soggetto è al

⁹⁸ Ibidem.

Manifesto della Donna futurista, Valentine de Saint-Point, risposta a F.T. Marinetti, volantino edito dalla Direzione del Movimento Futurista, 1912

contempo oggetto»⁹⁹. La crescita intellettuale della donna è associata alla riprogettazione dello spazio domestico, attraverso le modifiche spaziali anche la sua anima viene addomesticata, è proprio questo «continuo processo di cura e riprogettazione [della propria casa] che dà senso e spazio alla crescita spirituale, emotiva e intellettuale della donna»¹⁰⁰. In questi anni di profondi cambiamenti politici e crisi economiche, dovuti alle conseguenze del primo conflitto bellico, i mutamenti nel ruolo femminile all'interno della società sono direttamente connessi alla sua relazione con la domesticità, più la figura femminile viene associata alla casa più essa la rappresenta, così questo spazio partecipa attivamente – o meglio, performativamente – alla ridefinizione del ruolo femminile nella casa, nella famiglia e nella società.

Alle modifiche nel ruolo femminile si somma inoltre, nei primi anni del Novecento, una rinnovata attenzione verso l'educazione dei bambini e una maggiore attenzione all'infanzia:

L'organizzazione degli ambienti, nella casa degli anni Trenta, rispecchia l'importante evoluzione della cultura sociale del paese: l'accresciuta considerazione riservata all'infanzia. Il bambino nel secolo scorso era pressoché assimilato a un adulto, e pertanto non si dedicava una cura particolare nell'allestire un ambiente domestico che ne stimolasse il gioco e la fantasia. È grazie anche al movimento futurista, con i suoi studi sull'espressività e sul linguaggio infantili, tradotti in chiave artistica, che il bambino inizia ad essere considerato come un effettivo abitante della casa, dotato di complesse esigenze fisiche e psicologiche¹⁰¹

La rappresentazione dell'infanzia nella società incide sulla configurazione degli ambienti a essa destinati, i quali assumono un ruolo attivo nei processi educativi dell'infante e nella costruzione della sua identità. Tali

spazi ottengono un riconoscimento simbolico proprio nel momento in cui cambia la posizione del bambino all'interno del contesto sociale: è in questa dinamica che luogo e soggetto concorrono insieme alla trasformazione dello sguardo collettivo sull'infante, sulla sua formazione e sul suo ruolo come futuro cittadino. Dalle case borghesi agli alloggi popolari, lo spazio domestico è al centro di un processo di co-produzione tra società e architettura. I cambiamenti sociali trovano una traduzione materiale nella casa; ma è proprio la forma della casa, con i suoi rituali e i suoi dispositivi, a consolidare e diffondere tali trasformazioni. In questo senso, l'abitazione non è soltanto lo specchio di una società in mutamento: è il laboratorio in cui si forgia la nuova classe emergente. In questa prospettiva l'analisi di Ramon Rispoli in *Concealed behind Transparencies. A Closer Look at Architecture's Hidden Performativity* mette in luce la qualità plastica della stessa architettura nel modificarsi continuamente in base alle eterogenee agenzie socio-tecno-materiali che ne scandiscono il divenire in un processo performativo: «Da questo punto di vista, l'architettura può essere considerata come un "immobile mutevole", secondo la definizione del sociologo Michael Guggenheim: entità fisse nel luogo che cambiano nel tempo, prive di una forma essenziale o definitiva e in uno stato di permanente divenire. L'architettura può essere vista non tanto come un oggetto quanto un evento che si svolge nel tempo. Gli edifici sono performativi in tutto e per tutto, ma il loro divenire è spesso appena percettibile a causa della lentezza con cui avviene»¹⁰². Nel saggio viene *unblackboxed*¹⁰³ il

102 «From this perspective, architecture could be seen as a "mutable immobile", according to sociologist Michael Guggenheim's definition: entities fixed in place that change over time, devoid of any essential or definitive form and in a state of permanent becoming. Architecture can be seen less as an object than an event unfolding through time. Buildings are performative all the way down the line, yet their becoming is often barely perceptible because of how slowly it occurs» [TdA]. Ramon Rispoli, "Concealed behind Transparencies. A Closer Look at Architecture's Hidden Performativity", AA. VV. (a cura di), *Architectures of Hiding: Crafting Concealment, Omission, Deception, Erasure, Silence*, Routledge, Londra/New York 2024, p. 90.

103 Il termine, introdotto da Bruno Latour in *Science in Action* nel 1987, fa riferimento all'operazione attraverso cui si riapre una scatola

99 Ivi, p. 23.

100 Ivi, p. 24.

101 Ivi, p. 111.



Phantom. Mies as Rendered Society, di Andrés Jaque, intervento che rende visibili le infrastrutture tecniche e sociali normalmente occultate dietro l'architettura miesiana, evidenziando la dimensione politica dei suoi processi materiali e domestici.

Padiglione di Barcellona di Ludwig Mies van der Rohe e Lily Reich per disvelare i complessi meccanismi socio-tecnico-materiali in cui lo stesso è implicato, o meglio *intrecciato*¹⁰⁴. Se da un lato, come delineato dall'analisi, il padiglione di Barcellona emerge come un'entità statica, continuamente riproposta attraverso una vasta gamma di pratiche materiali che lo affermano come "monumento" nella cultura architettonica, dall'altro esso, è allo stesso tempo il prodotto di una serie di pratiche performative volte a mantenere la sua immagine immutata, le sue rappresentazioni agiscono come copioni normativi a cui gli edifici reali devono sempre sforzarsi di adeguarsi: da questa prospettiva, esse sono per l'architettura ciò che le identità di genere, secondo Butler, sono per i corpi¹⁰⁵.

nera: cioè si rende visibile e analizzabile la rete di attori, mediazioni, scelte e relazioni che sono state nascoste o naturalizzate in un oggetto, una tecnologia, un fatto scientifico o una pratica sociale.

104 Il termine fa riferimento al concetto di *Entanglement* e al suo utilizzo all'interno degli STS, e identifica l'intreccio costitutivo e inestricabile che sussiste tra umani, non-umani, tecnologie, oggetti e pratiche sociali. Ossia la rete di co-determinazione, che continuamente plasma gli stessi attraverso le interazioni reciproche.

105 Ivi, pp. 87-97.

Come suggerisce Krajewski, riferendosi ai percorsi di circolazione riservati alla servitù, la parte meno in vista di un'architettura rappresenta la sua unità più complessa e coinvolta nel funzionamento dell'edificio. Così avviene nel caso del sotterraneo del Padiglione di Barcellona, dove nell'installazione *PHANTOM. Mies as Rendered Society* del 2012-2013 ideata da Andrés Jaque, viene disvelato il contenuto del suo piano seminterrato¹⁰⁶. L'intervento, realizzato a seguito di una ricerca etnografica condotta sul padiglione nei due anni precedenti, mette in luce tutti gli elementi che sono implicati nella manutenzione dell'edificio (tanto gli attrezzi per la pulizia quanto marmi e tessuti danneggiati e poi sostituiti). Questo catalogo di elementi disvela tutte le componenti materiali e le operazioni continue necessarie a performare l'aspetto del padiglione come metafisico e senza tempo. Phantom racconta il seminterrato come se fosse «il ritratto di Dorian Grey del Padiglione»¹⁰⁷. Il seminterrato in questione, sebbene occultato alla vista dei visitatori rappresenta una parte necessaria al funzionamento del complesso, la stessa operazione è sviluppata in *Home is not a House*, progetto pubblicato all'interno della rivista *Art in America* nel 1965 da Reyner Banham, teorico e critico dell'architettura, insieme al fotografo François Dallegret. In *Home is not a House*, l'architetto immagina, provocatoriamente, che l'architettura possa essere ridotta a quell'ambiente artificiale minimo dato dalle apparecchiature tecniche che ne garantiscono il comfort interno. Questa critica ironica all'architettura convenzionale mostra come lo spazio domestico sia imprescindibile dal complesso di meccanismi tecnologici

106 Il piano seminterrato non era previsto nel progetto originale di Mies van der Rohe e Lily Reich ma fu interito durante la ricostruzione del 1980. Questo vano accessorio dalla superficie di 1050 mq e un'altezza di 2,5 m fu aggiunto per facilitare le operazioni di manutenzione, di sorveglianza e il montaggio delle installazioni. Al fine di non rendere accessibile al pubblico il locale, la scala che conduceva al piano fu realizzata con dimensioni non conformi alle norme.

107 «the Pavilion's portrait of Dorian Grey» [TdA]. Descrizione del progetto fornita Andrés Jaque e l'Office for Political Innovation, disponibile all'interno dell'archivio online dello studio.

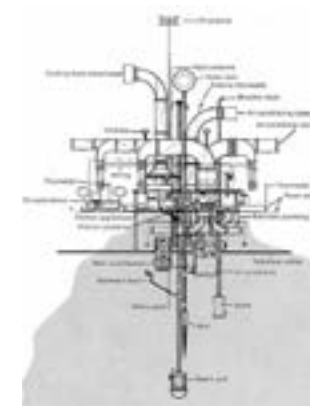


Illustrazione di Reyner Banham e François Dallegret per l'articolo *Home is not a House*, pubblicato all'interno della rivista *Art in America*, 1965

che la rendono fruibile, nonostante questi sfuggano dalla sua rappresentazione più comune.

La rappresentazione dell'architettura è di per sé un'operazione selettiva volta a mettere in scena determinate caratteristiche per costruire la sua immagine, e molto spesso, a questa operazione di divulgazione dell'immagine di un manufatto architettonico, seguono una serie di associazioni simboliche che alludono al tipo di vita da condurre al suo interno più che ai complessi meccanismi che si celano al suo interno.

Padiglione di Barcellona, sopra e sotto terra, foto e composizione di Andrés Jaqué, 2012



2.4.3

L'Abitazione come laboratorio performativo: corollario della Playboy Architecture

L'immaginario costruito intorno a un'architettura, o a una tipologia abitativa, partecipa alla costruzione dell'idea dell'utente tipo a cui la stessa è diretta. La narrazione intorno allo spazio concorre ad un processo performativo di costruzione degli abitanti sfruttando l'architettura come mezzo, in particolare l'architettura domestica. In questo senso le ricerche di Paul Preciado, rappresentano uno strumento utile a comprendere la maniera in cui lo spazio domestico opera come performativo, e quindi leggere le relazioni che sussistono tra spazi e soggettività degli abitanti e come questi si determinino vicendevolmente.

Paul Preciado, all'interno del suo testo più celebre: *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, illustra, attraverso il racconto di uno specifico caso storico, come lo spazio architettonico possa relazionarsi ai processi performativi di produzione di nuove soggettività. Il testo mette in evidenza «le intenzioni architettoniche di quello che a prima vista poteva apparire solo come un banale progetto di stampa a contenuto erotico»¹⁰⁸, ovvero l'influenza della rivista Playboy all'interno della definizione di un nuovo tipo di domesticità, o meglio, di *postdomesticità*¹⁰⁹. L'autore conduce un'indagine storica sui fattori socio-culturali che hanno contribuito al successo editoriale della rivista *Playboy*, lanciata da Hugh Hefner

¹⁰⁸ Paul Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango Libri, Roma 2011, p. 9.

¹⁰⁹ Termine approfondito da Michela Bassanelli in Bassanelli, Michela, *Abitare oltre la casa: Metamorfosi del domestico*. Roma: DeriveApprodi 2022 che sta a indicare un processo di cambiamento che sta attraversando la domesticità contemporanea (fortemente influenzato dalle restrizioni introdotte durante l'epidemia di Covid19) tale condizione vede gradualmente ibridarsi i rapporti dicotomici che caratterizzavano l'abitazione privata come pubblico/privato, interno/esterno ecc.

nel 1953, durante la Guerra Fredda. L'analisi di Preciado, però, non si limita a considerare elementi materiali implicati, ma si estende all'intero complesso mediatico che ruotava attorno alla *Playboy Mansion* e al *Playboy's Club*, contribuendo a costruire la cosiddetta *pornotopia*, ovvero: «una singolare eterotopia sessuale propria del tardocapitalismo della società di sovraconsumo della Guerra Fredda»¹¹⁰. Questa eterotopia, sviluppata attraverso la distribuzione della rivista, gli eventi legati alla Mansion, al Club e ai programmi televisivi prodotti dal marchio, diventa uno spazio, sia fisico che simbolico, in cui si sperimentano nuove forme di soggettività e piacere, ma allo stesso tempo si consolidano nuovi meccanismi di potere e controllo. Vi è una forte analogia con l'analisi dell'urbanistica transmediale di Milano Due, ciò che è interessante notare nel caso Playboy è la durata del fenomeno, la sua ampiezza e soprattutto la stretta relazione con l'architettura degli interni. Infatti l'indagine mette in particolare evidenza le influenze della

Vista aerea della *Playboy Mansion*, 1995, archivio Getty Images



110 Preciado, *op. cit.*, p. 112.

rivista sui cambiamenti socio-culturali, sulla percezione della famiglia e di conseguenza sull'immagine della domesticità.

Attraverso una ricerca archivistica e iconografica sui diversi numeri di *Playboy*, Preciado evidenzia come questa operazione editoriale abbia rifondato la relazione con la sessualità dei cittadini americani, sia maschile che femminile, fino ad arrivare, in modo involontario, a influenzare la seconda ondata del femminismo. Le strategie comunicative adottate dalla rivista ruotano intorno la strutturazione di un logo distintivo che sintetizzi il messaggio principale, una composizione fotografica che accenna al mondo dell'architettura (ad esempio presenza di progetti o modelli in prossimità degli attori fotografati) e un vocabolario specifico. In questo modo la rivista *Playboy* non ha adattato la sua comunicazione per venire incontro al suo pubblico, ma piuttosto lo ha plasmato secondo un ideale di soggetto aderente alla nuova *estetica del bachelor pad*¹¹¹.

Infatti, il contributo di quella che si autodefinisce una *rivista d'interni* al processo di liberazione sessuale della società americana, procede in parallelo all'affermarsi di un nuovo modo di concepire sia l'architettura, sia la figura stessa dell'architetto, destinato a confluire in ciò che Sigfried Giedion, nell'introduzione a *Spazio, tempo e architettura*, definisce «Architettura Playboy»¹¹². Le rappresentazioni delle nuove tipologie abitative proposte, le descrizioni di accompagnamento e i racconti presentati già nei primi numeri della rivista hanno infatti contribuito alla creazione di un immaginario che contrapponeva il modello dello *scapolo urbano*¹¹³ americano al paradigma

111 Bill Osgerby, "The Bachelor Pad as Cultural Icon: Masculinity, Consumption and Interior Design in American Men's Magazines, 1930-65" in *Journal of Design History* Vol. 18, No. 1, (Primavera 2005).

112 Sigfried Giedion, *Space time and Architecture, The growth of a new tradition*, Harvard University Press (XIV ed.), Cambridge MA 1963, p. XXVIII.

113 Il termine "scapolo urbano", introdotto dalla rivista *Playboy* nel numero di ottobre del 1956, il termine indica una figura sociale e culturale emersa con forza negli anni '50 e '60, in particolare negli Stati Uniti rappresentata da un uomo celibe (o divorziato), indipendente e ben inserito nella vita cittadina, che sceglie (o si trova) a vivere fuori



Illustrazioni dall'articolo *Playboy's Penthouse Apartment: A High Handsome Haven-preplanned and furnished for the Bachelor in Town*, pubblicato su *Playboy*, vol. 3, n. 10 p. 7, ottobre 1956, di James E. Tucker

della famiglia canonica, dall'impostazione patriarcale, rafforzatosi nel secondo dopoguerra.

A partire dall'articolo *Playboy's Penthouse Apartment: A High Handsome Haven-preplanned and furnished for the Bachelor in Town*, illustrato da James E. Tucker viene presentata la tipologia del *Penthouse Apartment*, questo spazio non rappresenta solo la proposta per una tipologia abitativa che si adegui allo stile di vita dello scapolo urbano, ma è un vero e proprio manifesto delle caratteristiche che dovrà possedere questa nuova figura sociale. Questo si pone in contrapposizione col modello abitativo tradizionale, la villetta monofamiliare, pensata per ospitare in nucleo familiare, arredato dalla mano femminile della proprietaria seguendo i dettami di riviste come *The American Home* o *House & Garden*. Il *Penthouse Apartment*, di contro, segue lo stile di vita del suo inquilino ideale, che alterna la vita lavorativa diurna alla ricerca di partner serali femminili o alla socialità. Di conseguenza l'appartamento si suddivide in una zona attiva composta dalla cucina, il salone e il *dining* dedicate alla socialità e una zona quieta, composta da bagno e camera da letto in cui l'uomo può dedicarsi alla cura di sé. Questo spazio è raccontato come territorio maschile, in cui l'uomo può esprimere se stesso attraverso il gusto dell'arredo, che segue i dettami della modernità: funzionalismo, tecnologia (comandi centralizzati, dispositivi hi-fi), materiali del linguaggio moderno e arredi di design (Eames, Saarinen, Noguchi, Knoll). Il bagno lussuoso, lo studio privato e la camera da letto iper-attrezzata non sono semplici ambienti funzionali, ma luoghi simbolici che incarnano i valori di autonomia, piacere e controllo, in cui lo scapolo può costruire la propria identità libero da mediazioni femminili attraverso un ambiente che arreda con la stessa padronanza con cui governa la propria vita sociale.

In questo senso, il *Playboy's Penthouse* diventa il corrispettivo architettonico dell'ideale maschile promosso dalla rivista: un habitat performativo, che esprime la fusione tra cultura dei consumi, modernismo

dal modello familiare tradizionale.



PLAYBOY'S PENTHOUSE APARTMENT

architettonico e nuova identità maschile. Non più la casa-famiglia borghese, ma viene raccontato come «il suo posto, che si adatti ai suoi stati d'animo, soddisfi le sue esigenze, rifletta la sua personalità»¹¹⁴ ovvero la casa-immagine dello scapolo cosmopolita.

Il *topos* del *bachelor pad* è rappresentato dalla *Playboy Mansion* e dal suo sistema di arredo, in particolare il tecnologico letto girevole di Hugh Hefner dotato di un sistema di comunicazione integrato. Questo macro-arredo ha avuto un ruolo cruciale nel definire il particolare regime di biopolitica legata a Hefner, rafforzandola e amplificandone l'impatto. La *Playboy Mansion*, il *Playboy's Club* e l'intero processo mediatico costruito intorno alle stesse costituiva un regime di *pornotopia*, ovvero: «una singolare eterotopia sessuale propria del tardocapitalismo della società di sovraconsumo della

Illustrazione dall'articolo *Playboy's Penthouse Apartment: A High Handsome Haven-preplanned and furnished for the Bachelor in Town*, pubblicato su *Playboy*, vol. 3, n. 10 p. 7, ottobre 1956, di James E. Tucker

¹¹⁴ «His place, to fit his moods, suit his needs, reflect his personality» [Tda]. "Playboy's Penthouse Apartment: A High Handsome Haven-preplanned and furnished for the Bachelor in Town", in *Playboy*, vol. 3, n. 10 (ottobre 1956), p. 70.



Il fondatore della rivista Playboy Hugh Hefner, qui ritratto al lavoro sul suo celebre letto circolare, 1966, archivio Burt Glinn/Magnum Photos

Guerra Fredda»¹¹⁵. L'eterotopia, sviluppatasi attraverso la distribuzione della rivista, agli eventi legati alla Mansion, al Club e ai programmi televisivi prodotti dal marchio, costituisce uno spazio, sia fisico che simbolico, in cui si sperimentano nuove forme di soggettività e piacere, ma allo stesso tempo si consolidano nuovi meccanismi di potere e controllo.

Questo sistema svolge una funzione analoga a quella descritta all'interno della teoria della *performatività di genere* definita da Judith Butler. Nel pensiero di Butler, infatti, il corpo – e per estensione il genere – non è pre-discorsivo, ma è costantemente prodotto attraverso l'interazione con norme sociali e culturali. Il corpo è pertanto identificabile come una superficie su cui poteri e norme si inscrivono, e in cui soggettività emerge come risultato di una continua performatività di tali norme. Di conseguenza l'identità di genere non è una qualità innata, ma piuttosto un prodotto di rituali, discorsi e pratiche sociali reiterate nel tempo. In Preciado, allo stesso modo, tanto l'immagine di una nuova domesticità, quanto le sue

componenti tecnologiche, concorrono alla produzione del desiderio del lettore: media erotici e spazi come la *Playboy's Mansion* trasformano il corpo in un sito di produzione tecnologica¹¹⁶.

In definitiva, il percorso che conduce dalla *White U House* di Toyo Ito al *Playboy's Penthouse* di Hugh Hefner, passando per le dimore borghesi ottocentesche e per le sperimentazioni moderniste, mostra come lo spazio domestico non sia mai un semplice contenitore neutrale della vita quotidiana, bensì un dispositivo capace di orientare pratiche, rituali e forme di soggettività. La casa emerge come campo di tensione tra intimità e controllo, cura e potere, emancipazione e disciplinamento: essa può accompagnare il lutto e la ricostruzione identitaria, come nel caso della *White U House*, oppure rafforzare ruoli e gerarchie sociali e di genere, come nelle residenze borghesi. Con Playboy, infine, lo spazio domestico diventa terreno di sperimentazione post-domestica, laboratorio mediatico in cui si intrecciano consumo, piacere e nuove forme di maschilità, ma anche nuove modalità di governo dei corpi. Questi casi, pur lontani nel tempo e nello spazio, convergono nell'evidenziare la dimensione performativa dell'architettura domestica: lungi dall'essere sfondo passivo, essa agisce come un vero e proprio medium politico e culturale, in grado di produrre soggetti e di ridefinire costantemente le relazioni tra individuo, collettività e società.

¹¹⁶ Le tecnologie sessuali descritte da Preciado rendono visibile come i corpi siano formati attraverso l'interazione con i discorsi mediatici e architettonici.

¹¹⁵ Preciado, *op. cit.*, p. 112.

3 Domesticità Performative

3.1

Prototipare, stabilizzare, rompere. Atlas dei casi studio

In un contesto di transizione in cui le dinamiche abitative si aprono alla mediazione per riflettere su nuovi sistemi di relazione – che siano essi sociali o interspecie – la casa contemporanea, come osserva Viviana Saitto in *La casa ideale*, si configura come «un dispositivo architettonico che va oltre la tipologia e la costruzione, e che guarda, prima della forma, alle prestazioni spaziali e sociali per rispondere a una realtà complessa, frammentata e caratterizzata da una moltitudine di esseri viventi che coabitano tra loro»¹. Se da un lato l'architettura dei luoghi domestici propone ambienti in cui le soluzioni formali proposte sono mediate dalle esigenze del mercato, dall'altro lato, l'allestimento è in grado di sfidare la produzione architettonica del tempo per proporre nuove spazialità. In questo contesto, al fine di rintracciare i caratteri e le componenti performative dello spazio domestico si sono analizzate quelle che Gianni Ottolini, in *Architettura degli Allestimenti*, definisce Case-Manifesto, ovvero: «opere-manifesto di architettura presentata in scala al vero, generalmente singoli ambienti ma a volte anche intere abitazioni, che vengono poi distrutte al termine della mostra»². La pratica dell'allestimento infatti, è caratterizzata da un'intrinseca ambiguità: pur presentando un carattere effimero, dovuto alla temporaneità della sua durata e alla sua rimozione senza lasciare tracce materiali, essa è al tempo stesso capace di incidere nella memoria collettiva e di influenzare la progettazione architettonica permanente. Questa pratica presenta inoltre un doppio valore: coniuga

Foto degli interni della *Casa Telematica*, Ugo La Pietra, XVII Triennale di Milano, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, Milano, 1983

¹ Viviana Saitto, *La Casa Ideale. Progetti domestici per «Domus» dal 1928 al 1945*, LetteraVentidue, Siracusa 2023, p. 119.

² Gianni Ottolini e Roberto Rizzi (a cura di), *Architettura degli Allestimenti*, Altralinea Edizioni, Firenze 2017, p. 30.

i criteri fondanti della progettazione architettonici come l'attenzione alla composizione dello spazio, ai materiali e alla luce a una particolare attenzione rivolta alle dinamiche percettive dello spazio e alla sua funzione comunicativa. L'allestimento è quindi strettamente legato al racconto dell'oggetto messo in scena e, nel caso di esposizioni di spazi domestici, al tipo di vita che questi suggeriscono. Pertanto il progetto allestito, che spesso è caratterizzato da una marcata sperimentazione di nuovi formalismi e l'utilizzo di nuovi materiali, rappresenta un espediente per raccontare nuovi contesti di vita e modi di abitare, infatti «queste opere presentano lo spazio e i suoi arredi, focalizzandoli secondo lo scopo dimostrativo di un possibile modo di vivere la vita quotidiana e non solo della fruizione estetica dell'arte nuova»³.

Come osserva Gianni Ottolini: «[...] questi luoghi non sono solo cornice o supporti funzionali ai gesti quotidiani della vita personale e collettiva [...]; sono modi di essere al mondo, in cui è possibile ritrovarsi simbolicamente, ovvero riconoscere sé stessi o almeno una potenzialità, anche sorprendente e impreveduta, del sé. Per questo essi possono anche segnare una svolta nel nostro stesso modo di essere al mondo»⁴. Emergono specifici casi in cui queste Case-Manifesto superano il semplice obiettivo di rappresentare un'idea di domesticità attuale o futuribile, e propongono un racconto – materiale – di nuove figure di abitanti e di nuovi modi di vita. Infatti, queste Case-Manifesto prefigurano, per lo spazio che propongono, soggetti nuovi o emergenti nel panorama sociale, delineandone i tratti, le abitudini e i desideri attraverso l'ambiente stesso. Gli stessi contesti in cui questi progetti sono messi in scena permettono ai progettisti di avanzare ipotesi per nuove condizioni spaziali in grado di rompere con la precedente tradizione abitativa, infatti le esposizioni al pubblico favoriscono, per il loro carattere narrativo e l'apertura verso la sperimentazione, delle soluzioni che si scontrano, spesso radicalmente, con la pratica in essere. Lo spazio

³ Ibidem.

⁴ Ivi, p. 8.

allestito, in tal senso, non si limita solo ad accogliere ma contribuisce a definire e legittimare le caratteristiche di una nuova classe di individui, anticipandone l'ingresso nella realtà sociale. Questi dispositivi, progettati per promuovere nuove spazialità e nuovi modi di abitare, possiedono una componente performativa data dalla capacità di favorire determinati comportamenti, stili di vita e abitudini, questi riescono pertanto a incidere sulla soggettività dell'utente che li abita, e talvolta a plasmarla. La prefigurazione dell'utente è operata attraverso l'architettura che, nella sua morfologia e i nei suoi dispositivi, materializza un programma sociale a cui l'utente aderisce.

Una concreta e ampia raccolta di sperimentazioni progettuali in materia di abitare domestico è rappresentato dai contenuti di *Italy: The New Domestic Landscape*. Questa mostra, curata da Emilio Ambasz al MoMA nel 1972, raccoglie una serie di riflessioni radicali intorno allo spazio domestico e come questi possano rappresentare un campo di sperimentazione critica. Al suo interno sono stati proposti tanto degli *ambienti* quanto degli *oggetti-concetto* capaci di sintetizzare le trasformazioni dei comportamenti abitativi nella società tardo-industriale. Le riflessioni presentate all'interno della mostra si sviluppano intorno a riflessioni di stampo formale, e operano come una sorta di esperimento situato, ovvero una simulazione – critica – della vita quotidiana. Sebbene in catalogo della mostra rappresenti una raccolta tanto vasta quanto influente sulla produzione successiva, si procederà concentrando su casi differenti, in cui le riflessioni si articolano intorno la figura dell'utente-tipo (o degli utenti-tipo). Nei casi proposti infatti i progettisti agiscono sullo spazio a partire dalla costruzione dei rituali del quotidiano del possibile utente. I dispositivi, progettati per ogni ambiente raccontato servono infatti a rafforzare determinate abitudini o a introdurre di nuove, in modo da plasmare, attraverso la relazione tra corpo e spazio, nuove classi di abitanti.

Pertanto sono presentate, in questo capitolo, tre sezioni suddivise secondo lo specifico modo in cui

si abita all'interno. La prima sezione si caratterizza per un distacco dalla tradizione, operata attraverso il linguaggio del tempo ma diretta a una classe di utenza in fase di formazione. La seconda, seppur spinta in una ricerca formale e materica, rafforza le dinamiche abitative tradizionali e stabilizzate, riportandole in un futuro prossimo. La terza sezione presenta dei progetti sperimentali esito di ricerche, questi esiti sovvertono i tradizionali modi di abitare stabilizzatisi nel Novecento. All'interno della prima sezione sono raggruppati tre allestimenti in cui gli autori, rispettivamente Margarete Schütte-Lihotzky, Lilly Reich e Franco Albini, immaginano uno spazio abitativo destinato a un unico abitante, queste abitazioni-tipo sono caratterizzate per una forte spinta innovatrice che cerca di immaginare uno spazio che posso ospitare un tipo di abitante emancipato rispetto alla società del tempo. Gli architetti, cercano, attraverso lo spazio, di raccontare la quotidianità di coloro che abitano questo spazio e, attraverso l'introduzione di determinate attrezzature o dispositivi progettati *ad hoc*, di assecondare o conformare abitudini e stili di vita dell'abitante-tipo. La seconda sezione si caratterizza per immaginari di domesticità futuribili, questi prototipi abitativi, sintetizzati nei progetti del gruppo di ricerca del MIT, Alison & Peter Smithson e di Ugo La Pietra, sono il risultato di un tentativo di proiettare in avanti nel tempo lo spazio domestico. Attraverso la lettura di questi casi studio è possibile comprendere che tipo di quotidianità i progettisti ipotizzano per un futuro prossimo e come questa sarà determinata dallo spazio e dagli oggetti della casa. Allo stesso tempo questi spazi rendono leggibili quelli che sono gli elementi di permanenza nello spazio domestico, ovvero come, sebbene gli spazi domestici siano trasformati nelle forme e nei materiali. Dimostrano come questi mantengano un'organizzazione spaziale che restituisce un'immagine immutata della struttura familiare, nei suoi ruoli e nelle sue relazioni, rispetto al tempo in cui sono state prodotte. Infine la terza sezione restituisce tre casi studio, due di Andrés Jaque e l'Office for Political Innovation e uno

firmato dallo studio spagnolo MAIO, che rappresentano delle sperimentazioni progettuali intorno a nuove forme di abitare collettivo. Spazi che sfruttano il linguaggio della domesticità per inserire nello spazio preesistente dei frammenti di *pubbliche intimità* ovvero «luoghi di quiete, sicuri, in cui co-abitare, in cui sentirsi allo stesso tempo protetti e al centro del mondo»⁵. In questi progetti emerge una componente fortemente performativa data dalla capacità di queste azioni progettuali di trasformare il contesto nel quale intervengono, promuovendo nuovi tipo di soggettività, nuove relazioni e nuove quotidianità.

5 Viviana Saitto, "Pubbliche intimità", in Jacopo Leveratto, Viviana Saitto e Valeria Sansoni (a cura di), *INTERNI, Nuove geografie della ricerca*, Maggioli, Milano 2021, p. 208.

3.2 Sezione I Individuo



01.

Margarete Schütte-Lihotzky

APPARTAMENTO DELLA DONNA LAVORATRICE

[Wohnung der berufstätigen Frau]

Essen, 1927;
Haus und Technik,
Theresienhöhe,
Monaco, 1928

I progetti per la serie di *Wohnungen der berufstätigen Frau*⁶ a firma di Margarete Schütte-Lihotzky furono presentati per la prima volta presso l'Assemblea Generale dei Club femminili di Essen (1927) e ottennero, poi, visibilità con l'esposizione *Haus und Technik, Die kleine Wohnung* di Monaco del 1928, quando fu realizzata in scala 1:1 la tipologia abitativa III. I progetti presentati prevedevano una serie di variazioni sul tema del *Einliegerwohnung*⁷ declinate in quattro versioni di appartamenti monolocali a basso costo e accessibili grazie a un affitto regolamentato. Le soluzioni proposte rispondevano all'esigenza sociale di molte lavoratrici senza famiglia, di trovare una soluzione abitativa che garantisse indipendenza, dignità e sicurezza, in un'epoca in cui, a seguito delle perdite dovute al primo conflitto bellico, molte donne impiegate rimanevano sole e prive di una famiglia. Versando in situazioni economiche incerte queste donne erano spesso costrette ad approcciarsi a soluzioni abitative a basso costo, come ostelli o alloggi collettivi. Attraverso il suo progetto, Schütte-Lihotzky mirava ad aprire il mercato immobiliare alla classe delle impiegate, evitandogli di ripiegare su soluzioni che le obbligassero alla condivisione dello spazio quotidiano,

Morning Sun (Sole di mattina), Edward Hopper, 1952 (dettaglio)

⁶ Appartamento della donna lavoratrice

⁷ Tipo di appartamento dalle dimensioni ridotte, spesso con ingresso indipendente, che è solitamente una parte di un'unità abitativa più grande.

e favorire l'accesso ai condomini convenzionalmente destinati alle famiglie. Come dichiarato dalla stessa progettista: «l'amministrazione comunale di Francoforte inizialmente voleva costruire delle *Ledigenheime* (case per donne non sposate). Mi sono opposta con forza a questa idea, perché trovo terribile che le donne siano costrette a vivere ammassate in una sola casa. Ho suggerito che le donne e le famiglie si trasferissero nelle stesse case, in modo che le donne non fossero isolate»⁸. Il *Wohnung der berufstätigen Frau*, di conseguenza, era costituito da un modulo che poteva essere inserito all'interno dei complessi residenziali canonici, in concomitanza alle tipologie esistenti. Questa unità auspicava, oltre a uno stile di vita più dignitoso per le abitanti, anche una maggiore mescolanza tra gruppi di residenti con strutture familiari e sociali differenti, favorendo l'integrazione e le relazioni tra gli stessi. La bozza iniziale di progetto, poi modificata, presentava una minore intimità e una più marcata condivisione degli ambienti. Le unità monofamiliari proposte, di dimensioni diverse tra loro, avevano come riferimento le abitazioni standardizzate secondo i principi dell'*Existenzminimum*⁹ a cui la progettista si era avvicinata nei primi anni della sua pratica professionale.

Nella prima tipologia sviluppata, il piano del complesso residenziale che ospitava gli appartamenti era occupato da otto stanze singole dotate di letto e scrivania

8 «The city administration in Frankfurt at first wanted to build *Ledigenheime* (homes for unmarried women). I argued strongly against that, because I find it terrible when women are cramped together by themselves in one house. I suggested that women and families should move into the same houses, so that the women would not be isolated» [TdA]. Charles S. Chiu, *Women in the shadows: Mileva Einstein-Marić, Margarete Jeane Trakl, Lise Meitner, Milena Jesenská, and Margarete Schütte-Lihotzky*, Peter Lang Pub Inc, New York NY 2008, p. 138.

9 L'*Existenzminimum* è un concetto sviluppato nel dibattito architettonico e urbanistico dalla fine degli anni Dieci del Novecento dai maestri del Movimento Moderno aderenti ai principi socialisti e progressisti. I criteri di edificazioni sono volti a definire una soglia minima abitativa dotata di quanto necessario per assicurare condizioni di vita dignitose, seguendo i principi dell'ergonomia e dell'economia di spazio. Le abitazioni minime erano concepite per essere riprodotte su larga scala al fine di garantire un accesso democratico ad un abitare di qualità.



mentre al centro erano posti gli ambienti condivisi con soggiorno, cucina, lavanderia e servizi igienici. Per il secondo tipo, Schütte-Lihotzky progettò sei stanze singole leggermente più grandi, che a loro volta erano integrate da soggiorno, cucina e servizi igienici condivisi. Gli ultimi due progetti si caratterizzavano invece per la totale indipendenza delle unità, non presentando servizi collettivi, ma appartamenti autonomi di varie dimensioni: la terza tipologia prevedeva cinque appartamenti per piano mentre la quarta due appartamenti di ampiezza

Pianta del *Wohnung der berufstätigen Frau* (appartamento della donna lavoratrice), esposto a Monaco all'interno della *Haus und Technik, Die kleine Wohnung*, nel 1928, Margarete Schütte-Lihotzky

maggiore.¹⁰ In tutte le sperimentazioni, Schütte-Lihotzky valutò attentamente la relazione tra reddito medio femminile e affitto, sottolineando l'importanza dell'accessibilità economica come prerequisito minimo per l'efficacia sociale dell'intervento. All'interno della mostra *Haus und Technik, Die kleine Wohnung* del 1928 a Monaco viene presentato un modello al vero dell'appartamento III, l'abitazione si organizzava attorno una stanza centrale di tre metri per lato, sui margini della stanza erano posizionati: una nicchia per dormire che fungeva anche da alcova-salotto, un armadio multifunzionale con piano ribaltabile per il lavoro domestico e superfici facili da pulire grazie alla finitura laccata. Le zone di servizio erano disposte razionalmente: da un lato la cucina e lo spazio per il lavaggio, dall'altro l'ingresso e la nicchia per dormire. La cucina dell'appartamento riprende i principi della *Frankfurter Küche* sviluppata nel 1926 per Ernst May per il programma di edilizia sociale. Il finanziamento e la costruzione della cucina avvenivano durante la costruzione dei complessi residenziali e il suo costo era recuperato grazie agli affitti.

La *Frankfurter Küche* era progettata utilizzando come riferimento culturale le cucine presenti sulle navi e nelle carrozze ferroviarie della compagna Mitropa ed era costruita nell'ottica dell'ottimizzazione del lavoro domestico attraverso la riduzione al minimo dei movimenti e dei tempi. La disposizione in linea degli arredi, la presenza di ante e cassetti e la collocazione degli utensili in prossimità del piano di utilizzo agevolavano le operazioni di cucina. Oltre a ai miglioramenti in termini di illuminazione e ventilazione la cucina era costituita da piani laccati che permettevano di velocizzare le operazioni di pulizia. Questo progetto e le sue ricadute all'interno del *Wohnung der berufstätigen Frau* apportarono dei miglioramenti sia allo stile di vita delle lavoratrici femminili, garantendo sicurezza e dignità nell'abitare, sia

Interni della *Wohnung der berufstätigen Frau* (appartamento della donna lavoratrice), esposto a Monaco all'interno della *Haus und Technik, Die kleine Wohnung*, nel 1928, Margarete Schütte-Lihotzky

10 Susan R. Henderson, "Housing the Single Woman: The Frankfurt Experiment" in *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 68, No. 3 (settembre 2009), pp. 358-377.





Foto di una Cucina di Francoforte del 1926, archivio Victoria & Albert Museum



Pianta della Cucina di Francoforte, 1926

promuovendo l'emancipazione della figura femminile. Come sottolinea Imma Forino in *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*:

[...] la «Cucina di Francoforte» rappresenta un modello innovativo, nel tentativo di venire incontro alle esigenze di una società che sta mutando con un modello efficiente e formalmente gradevole, sebbene complesso nella definizione. La specializzazione del luogo della preparazione dei pasti rifugge inoltre le condizioni igieniche promiscue della tradizionale *Wohnküche* – una camera usata da tutta la famiglia per cucinare, mangiare, lavarsi e dormire, perché spesso unica fonte di calore – e incide sul progetto della casa proporzionandone gli spazi, ancorché di dimensione limitata: per Schütte-Lihotzky «la cucina è “centrale” in quanto luogo da cui dipende la risoluzione tipologica di un alloggio, non è “centrale” in quanto luogo simbolico della vita domestica e della famiglia»¹¹. L'aver ridotto la cucina a cellula operativa (*Arbeitsküche*), separata dal resto della casa, riduce cioè «in frantumi [la] concezione spaziale dell'abitazione che intende il “focolare” quale luogo simbolico dell'unità di quel nucleo – la famiglia»¹²: sia che registri l'inizio di un cambiamento sociale, che guarda ai componenti del nucleo familiare soprattutto come lavoratori, sia che preconizzi quella mutazione, la *Frankfurt Küche* rappresenta una faglia nella visione domestica degli architetti e, d'ora in poi, un inevitabile confronto.¹³

Emerge quindi una componente performativa nell'opera di Schütte-Lihotzky in cui l'architettura si unisce a un fervente impegno politico e a un rigoroso razionalismo. La ricerca di uno spazio domestico ottimizzato è motivato dall'obiettivo di ridurre al minimo il tempo impiegato per la cura della casa. Per la

¹¹ Clara Fiorillo, *Discorso sulla donna e l'architettura*, Ulisse & Calipso, Napoli 1990, p. 126.

¹² Ivi, p. 123.

¹³ Imma Forino, *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*, Giulio Einaudi editore, Torino 2019, p. 155-156.

progettista, l'efficienza rappresentava uno strumento per una vita migliore, soprattutto per le donne, poiché più velocemente riuscivano a liberarsi dalle loro faccende domestiche, più tempo avrebbero avuto per arricchire la propria mente¹⁴. La *Frankfurter Küche* e il *Wohnung der berufstätigen* di Monaco rappresentano un esempio di domesticità performative, in cui attraverso la disposizione dello spazio e la modifica dei modelli abitativi si concorre al percorso di emancipazione femminile dal ruolo che alle donne era riconosciuto dalla società fino a quel momento.

Interni della *Wohnung der berufstätigen Frau* (appartamento della donna lavoratrice), esposto a Monaco all'interno della *Haus und Technik, Die kleine Wohnung*, nel 1928, Margarete Schütte-Lihotzky



¹⁴ Chiu, *op. cit.*



Margarete Schütte-Lihotzky all'interno del *Wohnung der berufstätigen Frau* (appartamento della donna lavoratrice), esposto a Monaco all'interno della *Haus und Technik, Die kleine Wohnung*, nel 1928

02.

Lilly Reich

APPARTAMENTO PER UNA SOLA PERSONA

[Wohnung für eine alleinstehende Person]

Die Wohnung unserer Zeit,
Deutsche Bauausstellung,
Berlino, 1931

La *Wohnung für eine alleinstehende Person* (Appartamento per una sola persona) è stato presentato da Lilly Reich presso la Deutsche Bauausstellung di Berlino nel 1931 all'interno della mostra *Die Wohnung unserer Zeit* (Abitare nel nostro tempo), diretta da Ludwig Mies van der Rohe, allora presidente del *Deutscher Werkbund*¹⁵. La mostra in questione rifletteva sul tema dell'abitazione in un contesto, quello della Repubblica di Weimar, in cui la crisi abitativa aveva orientato la ricerca architettonica verso la standardizzazione e la produzione di modelli abitativi che minimizzassero le superfici. Il dibattito architettonico era infatti concertato sullo sviluppo dei criteri dell'*Existenzminimum*¹⁶ in risposta alla forte crescita demografica della popolazione urbana. All'interno della mostra Lilly Reich propone una risposta alla questione esplorando due segmenti

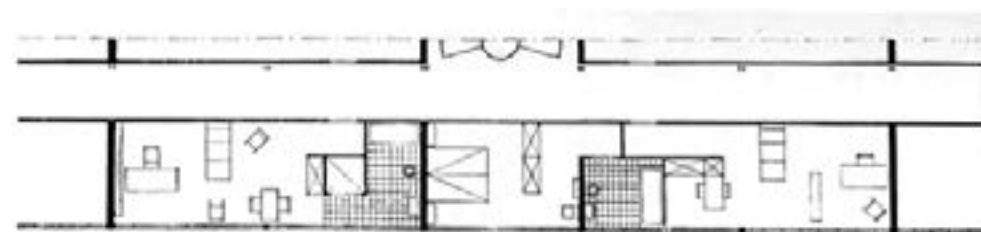
¹⁵ Il *Deutscher Werkbund* (Associazione Tedesca degli Artisti Artigiani) è un'associazione fondata a Monaco nel 1907 da un gruppo di architetti, artisti e industriali. Il gruppo era accomunato dall'obiettivo di promuovere la collaborazione tra arte, industria e artigianato. Tra i suoi membri fondatori erano presenti Hermann Muthesius, Peter Behrens e Henry van de Veld, il lavoro del *Deutscher Werkbund* segnò un ruolo fondamentale nello sviluppo del design moderno e dell'architettura del XX secolo ponendo i presupposti che portarono alla fondazione del *Bauhaus* (e al suo contributo alla produzione industriale e all'architettura moderna).

¹⁶ In merito alla definizione di *Existenzminimum* si veda il caso studio 01. Appartamento della Donna Lavoratrice, Margarete Schütte-Lihotzky, Monaco, 1928, p. 64-66.

Foto interna del *Wohnung für eine alleinstehende Person* (appartamento per una sola persona), *Die Wohnung unserer Zeit*, Deutsche Bauausstellung, Berlino, 1931, Lilly Reich

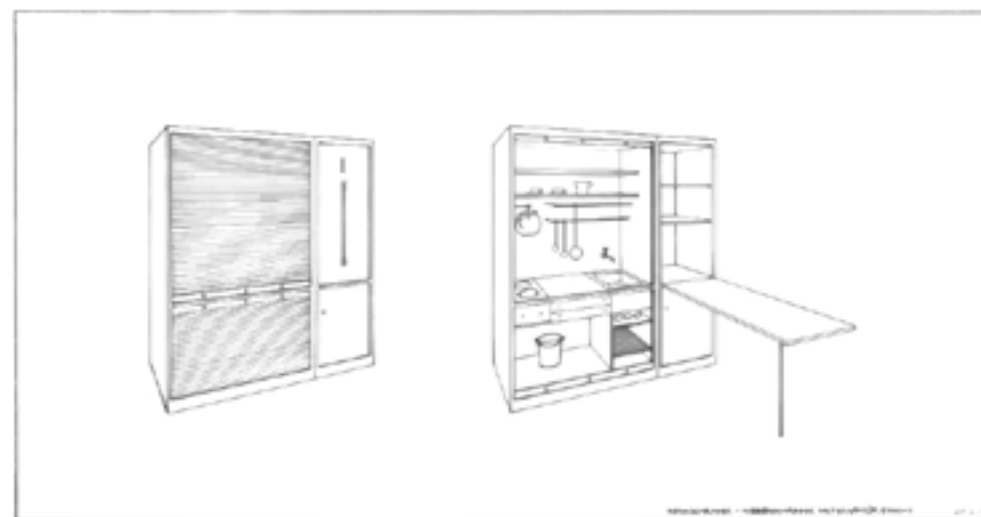


sociali: la famiglia e l'individuo urbano autosufficiente, procedendo sì in continuità con le sperimentazioni moderniste ma attraverso una prospettiva che unisse la qualità dell'abitare all'ottimizzazione delle pratiche del quotidiano. I due appartamenti tipo erano collocati all'interno del piano ammezzato della Sala II della *Deutsche Bauausstellung*, posti in continuità tramite una parete divisoria, e presentavano la stessa tipologia di arredo. Le abitazioni tipo erano arredate con una serie di elementi progettati esclusivamente per la mostra, che permettevano una lettura d'insieme dello spazio abitato: «Il fatto che le finiture e l'arredamento fossero inclusi nei progetti suggeriva che non funzionassero in modo isolato. Wilhelm Lotz della rivista del *Werkbund*, *Die Form*, concordò con questa interpretazione affermando: "I direttori del Padiglione II capirono che i mobili da soli non bastavano a creare un'abitazione. Al contrario, considerarono l'appartamento come un'unità di spazio e arredamento e videro questo insieme nel suo posto



all'interno di un edificio e in relazione al contesto naturale che lo circondava»¹⁷. Gli arredi presentavano superfici materiche e colori accesi che lavoravano in contrasto con le tinte neutre (principalmente bianco nero e grigio) delle pareti e dei pavimenti. Nella logica adottata dalla progettista i sistemi d'arredo articolano lo spazio della pianta, che rimane in secondo piano rispetto all'allestimento: «Lilly Reich, invece di comporre un ambiente in cui vengono successivamente collocati gli articoli da esporre, compone gli arredi stessi, lasciando lo

Pianta del *Wohnung für eine alleinstehende Person* (appartamento per una sola persona), *Die Wohnung unserer Zeit*, Deutsche Bauausstellung, Berlino, 1931, Lilly Reich



17 «The fact that the finishes and furnishing were included in the plans suggested that they did not function in isolation. Wilhelm Lotz of the *Werkbund* journal, *Die Form*, agreed with this interpretation, when he said: "The directors of Hall II understood that furniture alone did not create a dwelling. Instead, they saw the apartment as a unity of space and equipment and viewed this whole in its place within a building and relative to the natural context around it"» [TdA] Wallis Miller, "The Dwelling of Our Time: Surface, Space, and German Identity" in *Atti di 86th ACSA Annual Meeting and Technology Conference*, Association of Collegiate Schools of Architecture, Washington DC 1998, p. 349.

Assonometria degli arredi del *Wohnung für eine alleinstehende Person* (appartamento per una sola persona), *Die Wohnung unserer Zeit*, Deutsche Bauausstellung, Berlino, 1931, Lilly Reich



Dettagli degli arredi del *Wohnung für eine alleinstehende Person* (appartamento per una sola persona), *Die Wohnung unserer Zeit*, Deutsche Bauausstellung, Berlino, 1931, Lilly Reich

sfondo il più semplice possibile. L'effetto evita la nudità perché, nel caso di oggetti piccoli, ne vengono utilizzati molti, mentre nel caso di vetro o stoffe, ne vengono mostrate grandi quantità»¹⁸. Entrambi gli appartamenti furono infatti organizzati senza elementi divisorii come tramezzi o porte, in modo che le diverse funzioni si compenetrassero. Lo spazio è suddiviso grazie a pareti in grado di schermare solo in parte gli spazi, oppure attrezzature. Il contributo dell'autrice nell'esposizione è duplice: lo spazio proposto offre nuove prospettive sull'abitare, e gli espedienti utilizzati nella messa in scena hanno una centralità nella definizione dello spazio: «Reich ha avuto un ruolo fondamentale nell'elevazione del design espositivo moderno come forma d'arte e come disciplina, determinata non solo da prodotti

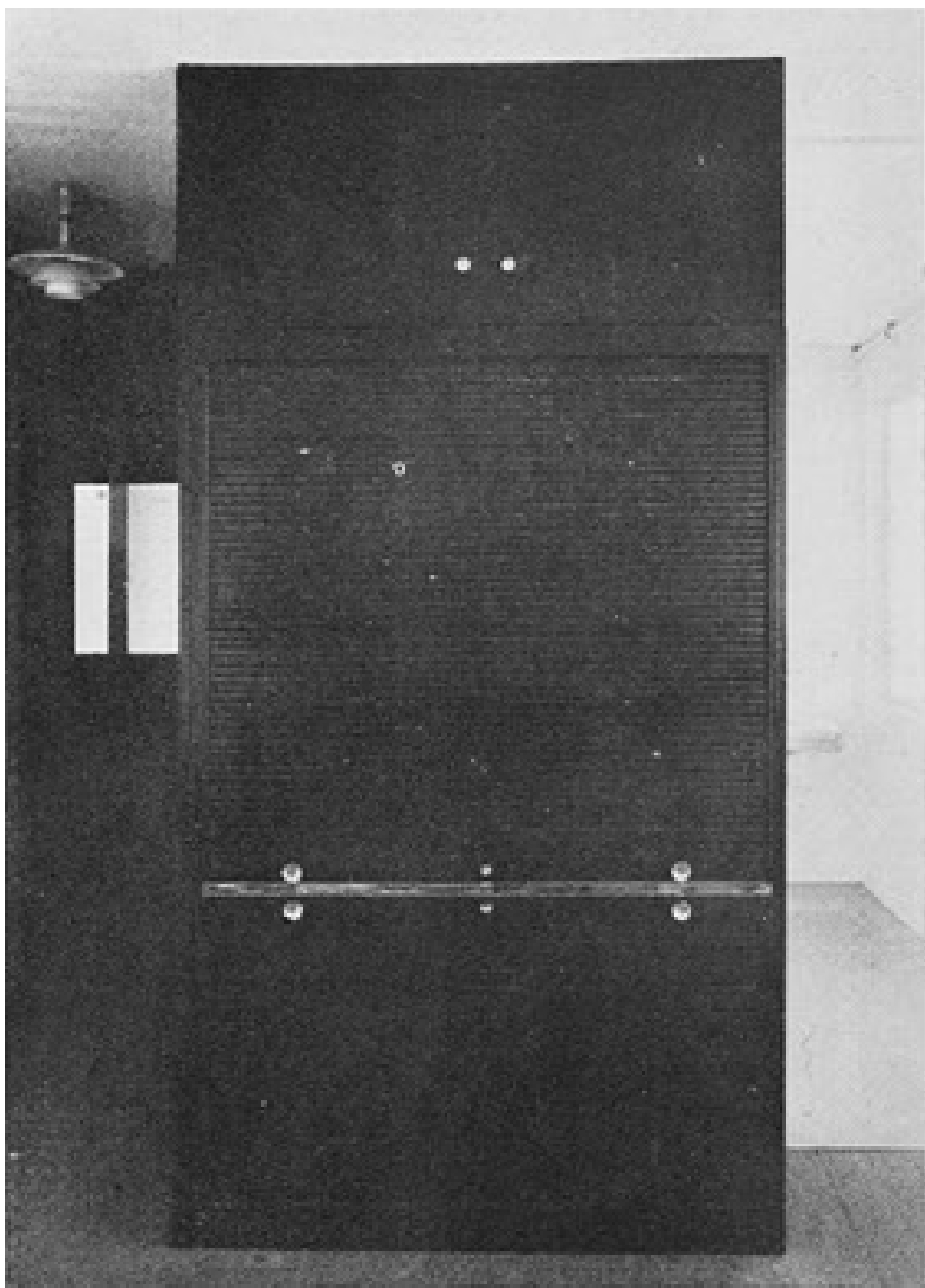
18 «Lilly Reich, instead of composing a setting in which the articles of display are later placed, makes up the composition of the articles themselves, leaving the background as simple as possible. The effect avoids bareness because in the case of small objects, many are used, and in the case of glass or stuffs, large amounts are shown» [TdA]. Philip Johnson, "Mies: The Berlin Building Exposition" in *Oppositions*, No. 2, (1974): pp. 86–91. Ristampato in *Drawing Matter*, 17 novembre 2019.



Foto degli interni del *Wohnung für eine alleinstehende Person* (appartamento per una sola persona), *Die Wohnung unserer Zeit*, Deutsche Bauausstellung, Berlino, 1931, Lilly Reich

che esemplificavano uno standard di design superiore, ma soprattutto dalla mostra stessa, che utilizzava solo gli elementi essenziali della presentazione. Nelle sue esposizioni più eloquenti, ha permesso ai materiali e ai contenuti di fungere da elemento progettato primario e da soggetto della mostra stessa»¹⁹. La spazialità degli appartamenti, inoltre, era amplificata dalle forme esili ed essenziali degli arredi, realizzati con tubolari in acciaio posti al centro della stanza e non addossati alle pareti bianche circostanti in modo da organizzare lo spazio. L'allestimento dell'*Appartamento per una sola persona* era costituito da un monolocale con pianta rettangolare di 32 mq. L'ambiente principale era suddiviso dagli arredi in aree differenti: una chaise longue, utilizzabile

19 «Reich was crucial to the elevation of modern exhibition design as an art and as a discipline, which was determined not only by products that exemplified a superior standard of design but most dramatically by the exhibition itself using only the essential elements of presentation. In her most eloquent displays, she allowed the materials and contents to act as the primary design feature as well as the subject of the exhibition itself» [TdA]. Matilda McQuaid, *Lilly Reich: Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York 1996, p. 9.



come letto singolo nelle ore notturne e come divano nelle diurne, era posta al centro della stanza e separa l'ambito dedicato allo studio, dotata di scrivania e sedia, e quello dedicato al pranzo, attrezzato con un elemento unico che conteneva e nascondeva le attrezzature della cucina. Dalla stanza principale era possibile accedere al bagno, entrambi gli ambienti presentavano la stessa esposizione. Gli arredi erano essenziali e riproducibili in serie, per ridurne il costo e renderli facilmente accessibili a un'ampia fascia di popolazione, inoltre, erano pensati per la massima versatilità ed efficienza al fine di minimizzare il tempo da impiegare per la cura della casa. Come sottolinea Zaida Muxí, lo spazio si configura come «[...] un unico ambiente, articolato attraverso l'uso del mobilio, che consente di svolgere tutte le attività domestiche risultando al contempo compatibile con l'impiego come spazio di lavoro. In questo contesto, la cucina si configura come un ulteriore elemento d'arredo, capace di soddisfare le esigenze minime entro lo spazio di un armadio, richiudibile mediante una serranda scorrevole che la occulta alla vista dall'area destinata al soggiorno o al lavoro. L'insieme delle sue opere si caratterizza per la costante ricerca della massima semplicità, efficienza e riduzione delle necessità di manutenzione quotidiana, aspetti che scaturiscono tanto dalla conoscenza diretta del lavoro domestico quanto dal desiderio di emanciparsi dal tempo da esso assorbito»²⁰. L'armadiatura contenente la cucina rappresenta l'elemento più interessante della composizione, come sottolinea Matilda McQuaid: «L'appartamento per una persona singola è stato pubblicato più spesso di quello per

Foto dell'armadio contenente la cucina del *Wohnung für eine alleinstehende Person* (appartamento per una sola persona), *Die Wohnung unserer Zeit*, Deutsche Bauausstellung, Berlino, 1931, Lilly Reich

20 «[...] un único ambiente dividido con muebles que permite realizar todas las actividades de la casa a la vez que fuera compatible con su utilización como lugar de trabajo. En este caso la cocina es un mueble más que resuelve las necesidades mínimas en el espacio de un armario, que se cierra con persiana deslizante quedando oculta de la vista del espacio del salón o trabajo. Todos sus trabajos responden a la búsqueda de la máxima simplicidad, eficiencia y mínimo cuidado diario, aportes que derivan del conocimiento del trabajo doméstico y de su deseo de liberarse del tiempo que insumen» [TdA]. Zaida Muxí, "Lilly Reich (1885-1947)" in *Un día una arquitecta*, 2 aprile 2015, <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/lilly-reich-1885-1947/> (ultimo accesso: ottobre 2025)

la coppia sposata, probabilmente per la sua compattezza generale. Sebbene l'arredamento fosse molto simile in entrambi, un mobile da cucina, progettato da Reich per l'esposizione e prodotto da Otto Kahn, distingueva questo appartamento. Quando era chiuso, sembrava un normale armadio o guardaroba, ma una volta aperto rivelava un lavello, ripiani, due fornelli, cassetti, un piano di lavoro e un gancio su cui appendere un bollitore»²¹. Il progetto dell'*Appartamento per una sola persona* non rappresenta soltanto una sperimentazione tipologica, ma il tentativo di mettere in discussione la centralità del modello familiare tradizionale acquisendo individui non inseriti nei nuclei domestici canonici. Lo spazio proposto dalla progettista offre all'abitante uno spazio autonomo e indipendente, in contrasto con le soluzioni presenti sul mercato. Questo spazio si caratterizza come strumento che anticipare – performativamente – i cambiamenti in atto nella società tedesca degli anni Trenta, attraverso la costruzione dello spazio domestico.

21 «The Apartment for a Single Person was published more often than that for the married couple, probably because of its general compactness. Although the furniture was very similar in each, a cooking cabinet, designed by Reich for the exposition and manufactured by Otto Kahn, distinguished this apartment. When closed, it appeared to be an ordinary closet or wardrobe, but when opened, it revealed a sink, shelves, two burners, drawers, counter space, and a hook on which to hang a tea kettle» [TdA]. McQuaid, *op. cit.*, p. 29.

03.

Franco Albini

STANZA PER UN UOMO

Comunità e Continuità,
VI Triennale di Milano,
Milano 1936

Franco Albini progetta la *Stanza per un uomo* nel 1936 come proposta per la VI Triennale di Milano dal tema *Comunità e Continuità*. La Triennale rappresenta per Albini, e altri architetti della stessa generazione, un'occasione per osteggiare, attraverso il pensiero progettuale, la retorica monumentale del regime fascista. La *Stanza per un uomo* diviene l'espedito per una sperimentazione formale e materica che influenzerà i successivi progetti dell'architetto. Il progetto dell'allestimento prevedeva un prototipo abitativo per un singolo individuo di 27 metri quadri. Nonostante la ristretta superficie, il prototipo presentava una ricchezza funzionale integrata all'interno del sistema costruttivo. I principi alla base dell'ideazione di questo ambiente vengono dichiarati all'interno del pannello di presentazione del progetto che accompagna l'allestimento: una semplificazione dell'articolazione in pianta, uno sviluppo verticale dello spazio e i concetti di igiene e esercizio fisico come principio compositivo dal quale si sviluppa l'opera.

La superficie calpestabile della stanza viene moltiplicata attraverso il posizionamento del letto a circa due metri d'altezza. Una leggera struttura metallica lo sorregge e all'interno della sua intelaiatura è integrata la scala che ne permette il raggiungimento. Facilitano la discesa dalla zona notte dei piani metallici scorrevoli



Pianta (alto dx) prospetto (basso dx) e sezioni della *Stanza per un Uomo*, Franco Albini, VI Triennale di Milano, Milano, 1936

contenuti nell'armadio, anch'esso parte integrante della struttura principale. Lo spazio sottostante è quindi utilizzato come palestra grazie all'installazione di un vogatore. Nella stessa area si trovano i servizi: il lavabo a installazione libera, posto a vista come anche la doccia, che è delimitata da dei pannelli di cristallo, lasciando intravedere le tubature cromate. Alle spalle del parallelepipedo di cristallo che cinge la doccia, nascosta da dei tendaggi vi è la zona del wc.

La zona che comprende il letto, lo spazio per l'esercizio fisico e per l'igiene personale è posta sul fondo, ed è separata dall'area destinata allo studio e all'accoglienza mediante un pannello, anch'esso parte della struttura del letto e dell'armadio.

Nel progetto, oltre alla complessità spaziale, che sfrutta la verticalità per ottimizzare l'utilizzo dello spazio, come riflessione sugli alloggi minimi disponibili a basso costo in quegli anni, vi è un ulteriore elemento innovativo: l'uso pionieristico della Gommapiuma Pirelli. Questo materiale, allora in fase sperimentale, è impiegato da Albini sui prototipi di poltroncine, in sostituzione delle imbottiture a molle allora in commercio, esso conferisce elasticità e comfort alle sedute senza dover ricorrere a tali

Foto degli interni della *Stanza per un Uomo*, Franco Albini, VI Triennale di Milano, Milano, 1936



sistemi. L'utilizzo di materiali industriali in un linguaggio sobrio e funzionale caratterizza l'allestimento di Albini segnando un progetto che guarda alla modernità non soltanto per le sue componenti materiali ma anche per lo stile di vita che propone.

Nel prototipo della *Stanza per un uomo* Franco Albini rappresenta uno spazio sperimentale, manifesto di uno stile di vita moderno. Il monolocale, infatti, si allontana radicalmente dal modello tradizionale di abitazione familiare e, nel farlo, delinea il profilo del suo abitante: un uomo solo, emancipato e sportivo, come risposta ironica al mito fascista dell'uomo atletico. Come è evidente dall'analisi di Chiara Lecce sull'allestimento, vi è un vero e proprio protocollo che definisce le caratteristiche dell'abitante che, nel 1936, si afferma come figura controversa in contrapposizione alle figure maschili canoniche:

Il progetto risulta sorprendente per molteplici aspetti:

la tipologia, l'idea di concepire un ambiente dedicato a un singolo uomo, rompeva già di per sé il tradizionale modello familiare composto da padre, madre, figli;

la configurazione dello spazio, si potrebbe dire un contemporaneo monolocale super attrezzato e razionalmente concepito per soddisfare tutti i bisogni primari dell'uomo (fatta eccezione per il cibo), costruito a partire da tre pareti perimetrali, esclusivamente da arredi;

infine la perizia dei dettagli e degli oggetti inventati per l'occasione, maniacalmente progettati, disegnati e realizzati²².

La *Stanza per un uomo* è, quindi, una vera e propria "palestra" per rafforzare la figura dell'uomo moderno, attraverso l'abitare dinamico e fluido che questa permette.

Albini opera una decostruzione della stanza

²² Chiara Lecce, "Franco Albini e il progetto dell'effimero (1936-1958): le fonti d'archivio come tracce dell'evoluzione di un metodo." In *AIS/Design Storia e Ricerche* Vol 5, No 10 (2017), p. 123.



Foto degli interni della *Stanza per un Uomo*, Franco Albini, VI Triennale di Milano, Milano, 1936

da bagno isolando e separando le funzioni dei diversi elementi, sia il lavabo che la doccia sono lasciati a vista a differenza dei sanitari che sono nascosti dalla tenda di gomma. Questa disposizione racconta di un tipo di abitante disinvolto, capace talvolta di sfidare i canoni morali tradizionali. Inoltre, l'assenza di porte e tramezzi promuove un modo di abitare trasparente ed emancipato. La *Stanza per un uomo* è manifesto di una condizione esistenziale emergente: il single, che abita uno spazio dotato di autonomia e votato all'efficienza funzionale, e, questo, attraverso i suoi dispositivi promuove e rafforza le caratteristiche del suo abitante.



Foto degli interni della *Stanza per un Uomo*, Franco Albini, VI Triennale di Milano, Milano, 1936

3.3 Sezione II Nucleo

04.

Marvin Goody, Albert Dietz, Richard Hamilton
MONSANTO HOUSE OF THE FUTURE

Tomorrowland,
Dinseyland,
Anaheim CA, 1957-67.

Il progetto per la *Monsanto House of the Future* è avviato a partire dal 1955, quando la *Monsanto Chemical Company* decide di ampliare la propria produzione e spingersi nel mercato immobiliare. L'azienda aveva giocato un ruolo chiave tra il 1941 e il 1943 nello sviluppo tecnologico dei materiali plastici in fibra di vetro (GRP), impiegati principalmente in aviazione. La produzione su larga scala permise all'azienda una vasta sperimentazione tecnologica e l'implementazione dei propri macchinari. Al termine del conflitto, interrogandosi sui possibili usi dei materiali plastici, l'allora vicepresidente della *Plastic Division*, Robert K. Mueller, decise di intraprendere un progetto pionieristico che avrebbe potenzialmente aperto nuove possibilità di mercato all'azienda. In un primo momento l'azienda si spostò verso la produzione di articoli per la casa: «attraverso le ricerche condotte sotto la direzione di Ralph Hansen, del *Market Development Department* della *Plastics Division* della Monsanto, l'azienda identificò aree specifiche dell'economia domestica che offrivano prospettive promettenti per le plastiche. Hansen orientò l'attenzione della Monsanto verso il potenziale mercato rappresentato dalle abitazioni esistenti con oltre vent'anni di età, rivolgendosi sia ai clienti del “fai-da-te” sia a quelli del “fallo-per-me”»²³. Presente

Room in New York (Stanza a New York),
Edward Hopper, 1952 (dettaglio)

²³ «Through research conducted under Director Ralph Hansen of Monsanto's Market Development Department in the Plastics Division, the company identified specific areas within the domestic



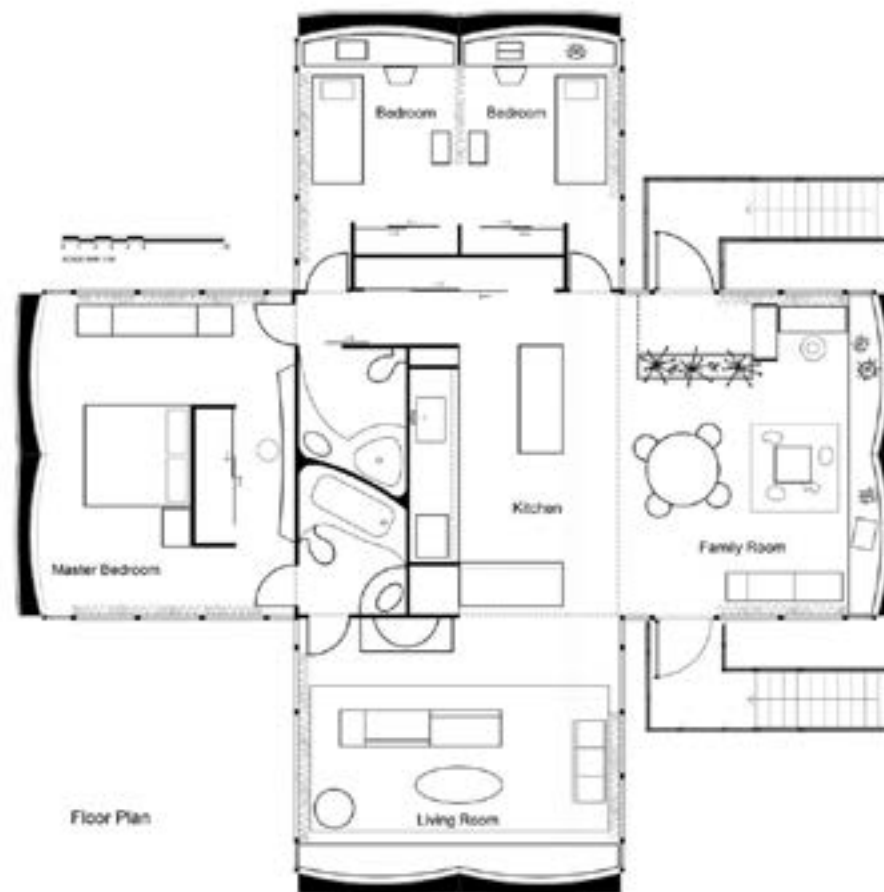
Inserto pubblicitario degli imballaggi di plastica prodotti dalla divisione Monsanto Plastics della Monsanto Company, 1939



Immagine di un reparto neonatale negli anni '50, con infermiere al lavoro e visitatori osservanti dalla vetrata: una rappresentazione paradigmatica del boom delle nascite negli Stati Uniti negli anni centrali del Novecento

soprattutto all'interno delle stanze da bagno e delle cucine, la plastica trova impiego nella produzione di Formica, polietilene e nei rivestimenti in melamina per il mobilio e in vinile per le pavimentazioni. Ricerche di mercato condotte dall'azienda a partire dal 1947 delineeranno la possibilità per un'apertura verso il mercato immobiliare. Negli anni tra il 1946 e il 1964 gli Stati Uniti assistono al cosiddetto *baby boom*, un aumento demografico senza precedenti (furono infatti registrate circa 76 milioni di nascite in venti anni), che prospettava la possibilità di un incremento degli acquisti degli immobili a partire dagli anni Sessanta. Con l'obiettivo di avvantaggiarsi, la *Monsanto Company* avviò nel 1955 il pionieristico progetto di introdursi nel mercato immobiliare attraverso la vendita di abitazioni prefabbricate in gusci di plastica autoportante in contrapposizione alle tecnologie più diffuse a telaio. Il progetto per la *Monsanto House of the Future* fu quindi commissionato al gruppo di ricerca e sviluppo del MIT che avviò la progettazione della struttura portante in plastica ospitante la Casa del futuro. Superate le iniziali difficoltà relative alla realizzazione della curvatura del materiale plastico, il team di ricerca cercò di garantire all'abitazione una più agevole ed economica riproducibilità in serie al fine di rendere la casa un prodotto per il consumo di massa. La scelta per la sede del prototipo dimostrativo ricadde sul parco divertimenti tematico di Disneyland, nella sede di Anaheim, in California. La scelta fu determinata sia dal forte legame di collaborazione tra le aziende Disney e Monsanto, sia dalla possibilità che offriva il parco divertimenti di attrarre un ampio bacino di potenziali interessati. Il progetto finale era composto da quattro ali in materiale plastico giuntate su un plinto di calcestruzzo assemblati in sito. Questi quattro elementi a sbalzo presentavano un nucleo centrale

economy that held promise for plastics. Hansen steered Monsanto's attention to the potential market in existing homes over twenty years old for the "do-it-yourself" and "please-do-it-for-me" customers» [TdA]. Stephen J. Phillips, "Plastics: Monsanto House of the Future" in AnnMarie Brennan, Jeannie Kim e Beatriz Colomina, *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*, Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 102.



che comprendeva le funzioni di servizio quali cucina e bagno, integrati alla struttura portante. Jean Thilmany offre un'interessante analisi intorno a questo elemento centrale: «la cucina fungeva da fulcro culturale della casa. «La casalinga del futuro poteva comandare la casa dalla cucina attraverso controlli elettronici» disse Van Zante²⁴. «Le tende potevano muoversi e le porte potevano aprirsi e bloccarsi grazie a questi controlli.» Il centro di comando anticipava le attuali applicazioni mobili e gli apparecchi

Pianta della *Monsanto House Of The Future*, Marvin Goody, Albert G. H. Dietz, Richard Hamilton, *Tomorrowland*, Anaheim (Disneyland), CA, 1957-67

24 L'autore fa riferimento all'intervento dal titolo *Back to the Future: A 1950s House of the Future*, tenuto da Gary Van Zante, curatore della sezione Architettura del MIT Museum, durante il *Cambridge Science Festival*. Nella stessa occasione furono esposti disegni e fotografie d'archivio della *Monsanto House of the Future*.



Vista aerea della *Monsanto House Of The Future*, all'interno della sezione *Tomorrowland* del parco divertimenti Disneyland di Anaheim CA, 1957-67

domestici che consentono un controllo di questo tipo»²⁵. La casa infatti era integrata con elementi tecnologici di ultima generazione che permettevano la completa automazione di tutti gli elementi. La cucina era dotata di tre frigoriferi, un fornello e attrezzature per il bucato. Gli elettrodomestici erano collocati in appositi vani integrati nelle pareti fisse, da cui potevano scorrere per essere estratti dai piani di lavoro o abbassati dal soffitto. La cucina monolitica era progettata per mascherare il proprio aspetto, essendo posizionata a vista in un ambiente unico che ospitava anche la sala da pranzo. Tutti i complementi d'arredo e gli oggetti presenti all'interno della casa (tessili, mobili, accessori hi-fi e giocattoli) erano realizzati in materiale plastico. Allo stesso tempo l'abitazione offriva il conforto di possedere, per il possibile acquirente, uno spazio domestico trasportabile e pronto all'uso durante l'incertezza della Guerra Fredda: «racchiuso nei comfort di una casa moderna, il progetto offriva un senso di sicurezza capace di placare le paure latenti in una società della Guerra Fredda. Esposta accanto al castello della Bella Addormentata, questa casa proiettava l'immagine fantastica di un modulo spaziale o di un rifugio antiatomico mobile. La casa garantiva la dimensione domestica all'interno di un kit di parti (teoricamente) trasportabile, modellato su uno stile di vita futuro fatto di velocità ed efficienza a pulsante»²⁶. Dall'analisi di

25 «The kitchen acted as the cultural hub of the home. "The housewife of the future could command the house from the kitchen through electronic controls," Van Zante said. "The window shades could move and doors could open and be locked with these controls." The command center anticipated today's mobile applications and household electronics that allow for much the same kind of control. The Internet of Things promises to link household Phillips, Stephen J, "Plastics: Monsanto House of the Future appliances and much more to the Internet, giving them the capability to be programmed and controlled at the touch of a button» [TdA]. Jean Thilmany, "What the House of Tomorrow Can Teach Us Today" in *Mechanical Engineering*, No 136 (dicembre 2014), p. 36.

26 «Encased in the comforts of a modern home, the project provided a sense of security that might pacify latent fears in a Cold War society. Exhibited next to the castle of Sleeping Beauty, this house projected the fantasy image of a space lander or mobile bomb shelter. The house provided for domesticity within a (theoretically) transportable kit of parts, tailored to a future lifestyle of speed and



Stephen J. Phillips, in *Plastics: Monsanto House of the Future*, emerge un'ulteriore caratteristica che questo spazio possedeva:

Esterni della *Monsanto House Of The Future*, all'interno della sezione *Tomorrowland* del parco divertimenti Disneyland di Anaheim CA, 1957-67

Tuttavia, a volte l'immagine è tutto ciò che conta e, in ultima analisi, la casa si rivelò capace di soddisfare le fantasie "spaziali" del futuro. Un cronista del *New York Times*, in un articolo intitolato "*Wings Flow from a Central Axis in All-Plastic 'House of Tomorrow'*", osservò che, a causa delle sue pareti bianche e curve, la casa "con le tende tirate [dava] la sensazione di trovarsi nella cabina di un razzo diretto su Marte." A causa delle sue dimensioni ridotte, il giornalista considerava la MHOF piuttosto "claustrofobica" per l'uomo di casa, ma, per la donna, era ritenuta un sogno che si avverava. Tutto poteva essere controllato da un centro di comando centrale: "In questa disposizione, il lavello della cucina diventa praticamente una torre di controllo, da cui lei può sorvegliare tre delle quattro stanze della casa. Premendo una serie di pulsanti può regolare praticamente tutto tranne il marito." In questa nuova capsula

push-button efficacy»
[TdA]. Phillips, *op. cit.*, p. 118.

spaziale era persino presente un pulsante per controllare l'aria, con profumazioni diverse per ciascuna stanza a seconda dei fattori ambientali mutevoli. La MHOF possedeva tutti i congegni di una fantastica esposizione scientifica.²⁷

Sussiste una componente performativa implicita nella MHOF e nelle immagini che la ritraggono. Infatti, nei diversi servizi fotografici venivano mostrare donne ben vestite che utilizzavano gli strumenti di domotica delle case sorridendo, evidenziando quanto avrebbe potuto essere piacevole e comodo occuparsi della casa e della famiglia nel futuro. Sebbene la configurazione dello spazio presentasse caratteristiche innovative e avanguardistiche, la struttura familiare e con essa i ruoli di genere degli abitanti della MHOF, restavano immutati²⁸.

La *smart home* è un luogo in cui si concentrano tecnologie indossabili e ambientali, incorporate nei materiali e negli oggetti della quotidianità, diventando sempre più pervasive e difficili da percepire. Queste tecnologie perpetuano una forma di potere connotata dal genere, che regola la produttività e la riproduttività dei corpi femminili,

27 «Nevertheless, image is sometimes all that matters, and, ultimately, the house proved to satisfy "space age" fantasies of the future. A reporter for *The New York Times*, in an article titled "Wings Flow from a Central Axis in All-Plastic 'House of Tomorrow,'" noted that, due to its curved white walls, the house "with the drapes drawn [gave] one a feeling of being in the cabin of a rocket ship headed for Mars." Due to its small size, the reporter considered MHOF somewhat "claustrophobic" for the man of the house, but for the woman, it was considered a dream come true. Everything could be operated from a central command center: "The kitchen sink in this arrangement becomes practically a control tower, where she can maintain surveillance over three of the four rooms in the house. By pushing an array of buttons she can regulate practically everything but her husband." There was even a button in this new space capsule equipped to control the air, with different scents for each room depending on changing environmental factors. MHOF had all the gadgets of a fantastic science exhibit» [TdA]. Ivi, pp. 117-118.

28 Ramon Rispoli e Viviana Saitto, "A Woman always know her place: el espacio como cuestión de género" in Elisa Marcela García Casillas e Alejandro Jiménez Vaca (a cura di), *Arquitectura y vida cotidiana en México como dimensión cultural*, Ediciones Navarra, Ciudad de México, 2024, p. 137.



assicurando che siano sempre ottimizzati. La *smart home* isola le donne, confinandole nuovamente in cucina, intesa come officina. Circondate dal vetro – il nuovo materiale orientato al consumo dell'epoca – i corpi femminili diventano sempre più trasparenti, esposti allo sguardo altrui e all'autosorveglianza attraverso specchi, finestre, pareti e schermi. È qui che possiamo trovarci mancanti e tendere alla perfezione. È qui che incontriamo il nostro riflesso e la nostra potenziale sostituzione da parte di un materiale ambiguo, intelligente e mutevole, che si sforza ancora più di noi.²⁹

La *Monsanto House of the Future* si configura come un dispositivo culturale oltre che architettonico, in cui la sperimentazione tecnologica fa sì da manifesto per l'innovazione postbellica ma resta connesso con la messa in scena di un preciso modello sociale. La dimensione performativa del progetto risiede non solo nella materialità della casa, ma soprattutto nella narrazione che l'accompagna. Sebbene prospetti ai suoi abitanti un quotidiano futuribile, tecnologico e confortevole, in cui le apparecchiature hi-fi riducono al minimo il lavoro domestico, la donna, elegantemente vestita e sorridente, continua ad essere impegnata nella cura dello spazio domestico. Questa rappresentazione non neutralizza, ma piuttosto riafferma, i ruoli di genere, inscrivendo l'innovazione tecnologica all'interno di un orizzonte di continuità patriarcale. La MHOF, quindi non solo

29 «The smart home is a *locus* for wearable and environmental technologies, embedded in everyday materials and objects, becoming increasingly pervasive and harder to perceive. These technologies perpetuate a gendered form of power that regulates the productivity and reproductivity of women's bodies, ensuring that they are optimised at all times. The smart home isolates women, confining them, once more, to the kitchen as workshop. Surrounded by glass, as the new consumer-oriented material of the day, women's bodies are increasingly transparent, open to scrutiny and self-scrutiny in mirrors, windows, walls and screens. Here we may find ourselves wanting and strive for perfection. Here, we encounter our reflection and our potential substitution by an ambiguous, intelligent, shape-shifter material that is striving even harder than we are» [TdA]. Sarah Kember, "Sexing the smart home", in *Home Futures: Living in Yesterday's Tomorrow*, Eszter Steierhoffer, Justin McGuirk (a cura di), Design Museum, Londra 2018, pp. 281-282.



Immagini pubblicitarie della *Monsanto House Of The Future*, 1957-67

anticipa l'estetica della *smart home* contemporanea, ma ne prefigura anche l'implicita dimensione biopolitica: un ambiente domestico che ottimizza, regola e sorveglia la vita, isolando e rendendo trasparente il corpo femminile, al fine di garantirne la produttività e la riproducibilità.

05.

Alison & Peter Smithson HOUSE OF THE FUTURE

Daily Mail Ideal Home Exhibition,
Olympia Exhibition Hall,
Londra, 1956

Il progetto per la *House of the Future* fu realizzato da Alison e Peter Smithson in occasione del *Daily Mail Ideal Home Exhibition* del 1956 a Londra. La realizzazione di un prototipo di casa del futuro fu commissionata dal *Daily Mail* alla coppia di architetti e fu presentata attraverso un modello abitativo in scala al vero messo in scena all'interno di un apposito padiglione all'interno dell'Olympia Exhibition Hall della capitale inglese. L'esito rappresenta tanto un manifesto teorico e progettuale di come l'abitare sarebbe cambiato nell'arco di venti anni, quanto un'anomalia nel percorso professionale dei due architetti. Il progetto per l'HotF consisteva in un'abitazione di 9,6 per 7,75 metri delimitata da un guscio in plastica a sezione variabile che avrebbe delimitato i diversi ambienti e ospitato i vari elementi tecnologici di cui la casa era dotata. Questo spazio, che ospitava un'ipotetica coppia del futuro, presentava una permeabilità verso l'esterno solo in corrispondenza della sala pranzo e della camera da letto, mentre le altre stanze affacciavano verso un patio interno vetrato con giardino. Il prototipo, installato a scopo dimostrativo, simulava la resa del materiale finale, ma era in realtà costituito da pannelli in compensato intonacati e dipinti per simulare le fughe dei pannelli plastici stampati, mentre gli unici elementi di arredo fisso ad essere realizzati in materiali fedele al progetto, furono sanitari e sedie. Analogamente

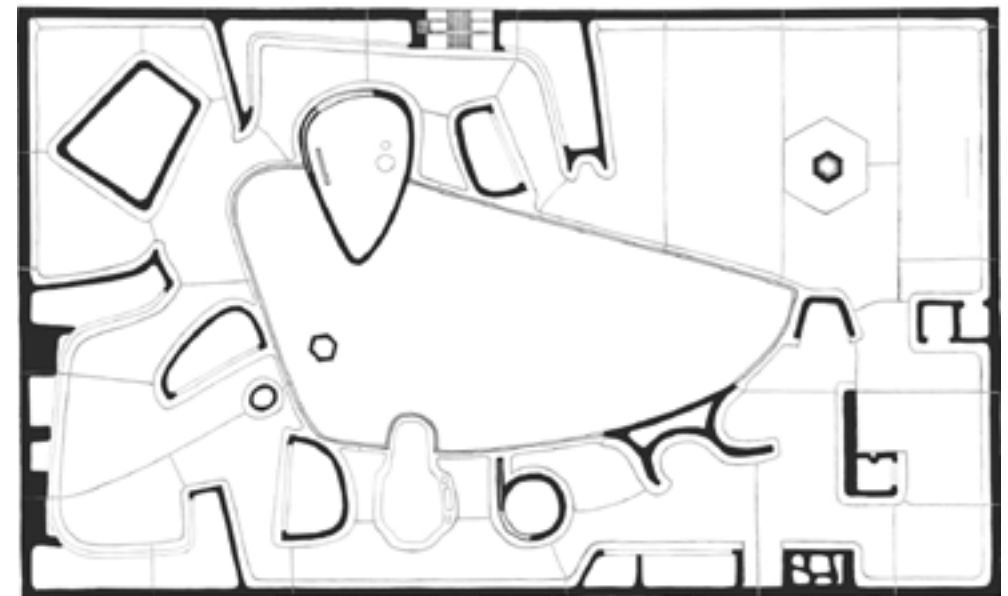
«la vetrata che avrebbe dovuto coprire il patio divenne soltanto una suggestione, affidata a cavi cromati che simulavano i profili metallici»³⁰. A differenza dei prototipi di case del futuro contemporanee, come ad esempio la *Monsanto House of the Future*³¹, la sperimentazione delle tecniche costruttive per i materiali strutturali non risultava rilevante alla messa in scena del prodotto finale, l'obiettivo degli architetti era raccontare un *modus vivendi* futuribile attraverso la sperimentazione formale e l'integrazione con elementi d'arredo tecnologici. Come sottolinea a riguardo Antonio Lavarello in *House of the Future, o del futuro alle porte*, riportando le parole degli Smithson: «La mancata realizzazione in plastica resta un fatto secondario se – per dichiarazione dello stesso Peter Smithson – la concezione della HotF aveva soprattutto a che fare con questioni di carattere tipologico, ovvero la messa a punto di un tipo residenziale completamente introverso, e morfologico-distributivo, vale a dire la sperimentazione riguardo a spazi interni fluidamente interconnessi ma non privati della reciproca *privacy*»³². I numerosi complementi d'arredo integrati nell'appartamento sono invece realizzati in materiale plastico (sedie, mobili, tessili ecc) e, insieme al gioco di fughe sui pannelli e al loro rivestimento lucido, completano la composizione restituendo un immaginario completamente sintetico al visitatore. Il risultato finale è «un edificio fatto di plastica e riempito di oggetti di plastica»³³. Gli oggetti e i dispositivi tecnologici, indipendenti dall'involucro centrale sono ospitati da una serie di gusci autoportanti realizzati in maniera analoga alla struttura principale, l'introduzione di questi

30 Antonio Lavarello, "House of the Future, o del futuro alle porte" in Alessandro Canevari e Davide Servente (a cura di), *Abitare nel tempo. Venti ville del Novecento*, Sagep editori, Genova 2020, p. 101.

31 Si veda a riguardo il caso studio 04. Monsanto House of the Future di Marvin Goody, Albert G. H. Dietz, Richard Hamilton, pp. 90-94.

32 Ivi, p. 102.

33 «The building was all plastic and filled with plastic objects» [TdA]. Beatriz Colomina, "Unbreathed Air, 1956: Alison and Peter Smithson's House of the Future", in *Grey Room*, No 15 (estate 2004): p. 30.



elementi permette agli architetti di liberare lo spazio domestico dalle suppellettili e restituire l'immagine dello spazio come una cornice vuota, inoltre «la strategia dei muri-contenitori [rappresenta] una soluzione al proliferare di oggetti, utensili ed elettrodomestici che caratterizza la della società dei consumi»³⁴ proponendo ai possibili acquirenti una domesticità – prodotta in serie e trasportabile – istantaneamente disponibile capace di contenere tutti i prodotti di consumo che avrebbero desiderato. L'abitazione infatti prometteva al pubblico inglese l'accesso all'affascinante stile di vita consumistico tipico dell'economia capitalista che si stava diffondendo negli Stati Uniti: «in netto contrasto con gli Stati Uniti, che si ripresero rapidamente dalla guerra, la Gran Bretagna fu lenta a riprendersi. [...] Il boom economico americano e la creazione della cultura del consumo negli Stati Uniti affascinavano coloro che osservavano questi fenomeni dall'esterno»³⁵. La cucina dell'abitazione,

Pianta della *House of the Future*, Alison & Peter Smithson, *Daily Mail Ideal Home Exhibition*, Olympia Exhibition Hall, Londra, 1956

34 Lavarello, *op. cit.*, p. 106.

35 «In sharp contrast to the United States, which rebounded quickly from the war, Britain was slow to recover [...] The booming American economy and the creation of the consumer culture in the u.s. were fascinating to those who were observing these phenomena from the outside» [TdA]. Gwendolyn Owens, "Alison and Peter Smithson's

decorata con dei pannelli in pino dalle forme irregolari e con gli angoli smussati, rappresentava il centro d'interesse della casa, nella quale si raccoglieva una moltitudine di elementi tecnologici avanguardistici. Beatriz Colomina offre una descrizione dettagliata delle componentistiche della cucina nel suo *Unbreathed Air, 1956: Alison and Peter Smithson's House of the Future*:

Il lavello sul retro era realizzato in plastica rinforzata con fibra di vetro e dotato di rubinetto con un regolatore termostatico azionabile tramite una leva sul pavimento. Lo scarico era dotato di un sistema di smaltimento dei rifiuti. Il frigorifero, situato a sinistra del lavello, era all'altezza degli occhi, poco profondo e largo; i forni [...] erano di fronte al frigorifero ed erano uno con girarrosto e un altro con un "forno a super alta frequenza in grado di cuocere il cibo in pochi minuti". Sotto il forno era possibile riporre il carrello di servizio con il suo scomparto per cibi caldi, il tostapane incorporato, il grill a infrarossi e il distributore automatico di piastre riscaldanti. Erano previste innovazioni nel confezionamento degli alimenti, in modo che carne cruda, latte, burro e pesce potessero essere conservati nella dispensa, poiché tutti sarebbero stati "bombardati con raggi gamma per uccidere i batteri" e le provviste potevano essere acquistate solo una volta alla settimana. Ciò che la cucina del futuro non poteva dimostrare era il sapore del cibo ingegnosamente conservato e preparato.³⁶

1956 "House of the Future", in *Gastronomica: The Journal of Food and Culture* Vol. 1, No 1 (inverno 2001), pp. 19-20.

36 «The sink at the back was made of glass-reinforced plastic with thermostatically controlled tap water which could be adjusted by a lever on the floor. The drain included a waste disposal system. The refrigerator, located at the left of the sink, was at eye level and shallow and wide; the ovens [...] faced the refrigerator and included one with a rotary spit and another with a "super high-frequency oven so that it could cook food in minutes." Under the oven, the service trolley with its warmed-food compartment, built-in toaster, infrared grill, and automatic hot plate dispenser could be stored. Innovations in food packaging were projected so that raw meat, milk, butter, and fish could be kept in the pantry since all would have been "bombed with gamma rays, to kill the bacteria," and supplies could

Cucina della *House of the Future*, Alison & Peter Smithson, *Daily Mail Ideal Home Exhibition*, Olympia Exhibition Hall, Londra, 1956





Interni della *House of the Future*, Alison & Peter Smithson, *Daily Mail Ideal Home Exhibition*, Olympia Exhibition Hall, Londra, 1956

L'utilizzo delle radiazioni per "bombardare" gli alimenti, la divisione degli stessi in pacchi monoporzione (le uova, per esempio erano rimosse dai gusci e inserite in appositi sacchetti, uno per i tuorli, uno per gli albumi), i sacchetti di plastica posti intorno agli alimenti, al fine di evitare il contatto tra gli stessi, e il piano della cucina contribuivano a restituire l'immagine di un ambiente sterile e igienico, scrive Colomina: «Il cibo nella casa era stato irradiato e confezionato in contenitori ermetici per una conservazione a lungo termine, come se gli occupanti dovessero sopravvivere per un lungo periodo di tempo in isolamento. Anche lo stilista aveva previsto il futuro dell'abbigliamento in termini di programma spaziale»³⁷.

be bought only once a week. What the kitchen of the future could not demonstrate was how the food ingeniously stored and prepared would taste» [TdA]. Colomina, "Unbreathed Air, 1956: Alison and Peter Smithson's House of the Future", p. 48.

37 «The food in the house was radiated and packaged in airtight containers for long-term storage as if occupants had to survive an extended period of time in isolation. Even the clothes designer forecasted the future of dressing in terms of the space program» [TdA], lvi, p. 41.

Risuonano all'interno delle scelte gli echi della Guerra Fredda, in cui la minaccia atomica condizionava le scelte e deformava l'immagine del possibile futuro che si sarebbe prospettato di lì a vent'anni. Ne emerge la rappresentazione di una domesticità introversa, in cui non vi erano relazioni con l'esterno, l'aria che circolava nell'appartamento era trattata, l'accesso con l'esterno era filtrato da un sistema di igienizzazione degli ospiti «l'aria, quindi, ancor più che la plastica, è il vero materiale della casa. Aria non respirata racchiusa da una parete di vetro, che a sua volta è racchiusa da una parete cieca, che a sua volta è racchiusa da un'altra parete e poi da una sala espositiva e poi da una città»³⁸. La HotF è uno spazio sospeso in cui sono persino assenti dei riferimenti alla vita condotta dagli abitanti al di fuori del nucleo domestico, come se questi fossero bloccati in un tempo futuro e costretti a mettere in scena la loro quotidianità continuamente. Una quotidianità che non è interrotta nemmeno dai visitatori, che non hanno accesso diretto alla casa, la fruizione, infatti, avviene attraverso un sistema di circolazione che circonda le pareti perimetrali e una passerella sospesa sull'abitazione che, di conseguenza, è esposta senza copertura. Il percorso di visita prevedeva che gli osservatori circolassero intorno alla casa scrutando gli interni da alcune piccole aperture posizionate strategicamente sul perimetro della casa. Terminata la visita del primo livello, è possibile percorrere la passerella superiore dalla quale avere completa visione sugli interni. Posizionati nelle diverse stanze, coppie di attori, che indossavano abiti disegnati *ad hoc*, simulavano una vita domestica di coppia. Il meccanismo di fruizione fa della HotF una «macchina per comunicare»³⁹, un apparato *voyeuristico* che attraeva lo sguardo del visitatore e suscitava la sua curiosità. Come un programma televisivo o l'interno di una rivista «la casa era concepita con interni iper-esposti, uno spazio destinato a essere



Attori all'interno della *House of the Future*, che indossando abiti futuristici simulano azioni del quotidiano

38 «Air, then, rather than plastic, is the real material of the house. Unbreathed air with a glass wall wrapped around it, which in turn is wrapped by a blank wall, which in turn is wrapped by another wall and then by an exhibition hall and then by a city» [TdA]. lvi, p. 54.

39 Lavarello, *op. cit.*, p. 100.

osservato e a rivelare i suoi seducenti segreti»⁴⁰ rendendosi «[...] sia una casa esibita sia una casa esibizionista»⁴¹. La casa era quindi un set in cui il contenitore plastico rivelava gradualmente una messa in scena accattivante che catturava il visitatore passo dopo passo, disvelandosi come fosse una casa per le bambole. La vita domestica era condotta da una coppia adulta senza figli, l'impressione era che «non vi fossero bambini nella casa perché gli stessi adulti in quello spazio erano diventati bambini»⁴². Spariscono da questo spazio quasi tutti i simboli della domesticità, il tavolo e letto sono concepiti come elementi dinamici che possono essere incassati all'interno della pavimentazione e i cubicoli delle pareti richiusi per occultare tutte le attrezzature, le componenti cromatiche sono calde e intense con toni rossi, arancio e gialli, la HotF è uno spazio che, attraverso le sue fattezze stimola i sensi, sia per le forme sinuose delle pareti e dei divisori sia per le cromie. La *House of the Future* è dunque un dispositivo performativo. Non proponeva un modello abitativo realmente costruibile, bensì un esperimento che metteva in scena le ansie e le speranze di un'epoca. Il suo valore risiede proprio nella capacità di proiettare un immaginario: quello di una società in trasformazione, alla ricerca di nuove forme di comfort, controllo e identità domestica, e rafforzate dalle sue componenti materiali. In questo senso, il progetto degli Smithsonian supera il ruolo di curiosità fieristica e si afferma come un momento chiave nella riflessione architettonica del dopoguerra, in bilico tra utopia e critica, tra spettacolo e ricerca disciplinare.

40 «The house is understood to have a hyper-exposed interior, a space that is meant to be looked into and to reveal its seductive secrets» [TdA]. Colomina, "Unbreathed Air, 1956: Alison and Peter Smithson's House of the Future", p. 46.

41 «[...] both a house on exhibit and an exhibitionist house» [TdA]. Ivi, p. 41.

42 «There are no children in this house, because the adults themselves have become children» [TdA]. Ivi, p. 43.

06.

Ugo La Pietra

CASA TELEMATICA

Le città del mondo e il futuro delle metropoli,
XVII Triennale di Milano,
Milano, 1983

Il progetto della *Casa Telematica* di Ugo La Pietra, presentato alla XVII Triennale di Milano nel 1983, rappresenta il punto di arrivo di una riflessione avviata dall'autore con *The living cell / Telematic House* un'installazione sviluppata per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York nel 1972. I due progetti, sebbene si collochino lungo la stessa linea di pensiero, volta a riflettere sui possibili esiti della mediatizzazione dello spazio domestico, hanno condotto a risultati formali diametralmente opposti. Mentre il primo rivela un vivido ottimismo sulle possibili trasformazioni che l'avvento delle tecnologie di comunicazione avrebbero portato nello spazio domestico, l'allestimento del 1983 mette in mostra un'organizzazione dello spazio domestico deformato dall'utilizzo di tecnologie, segno di una forte disillusione del progettista verso queste.

Il progetto *The living cell / Telematic House*, del 1972 propone, oltre a un nuovo sistema di casa, delle attrezzature comunicative che avrebbero favorito l'avvento di un nuovo tipo di domesticità. L'autore introduce due strumenti comunicativi concettuali: il *Cicerone elettronico* e il *Videocomunicatore*. Mentre il primo era in grado di trasportare informazioni audio dallo spazio urbano all'interno della casa, attraverso dei ricettori disposti nella città, il secondo che prevedeva l'interazione con l'abitante, permetteva a questo uno scambio di informazioni tra lo

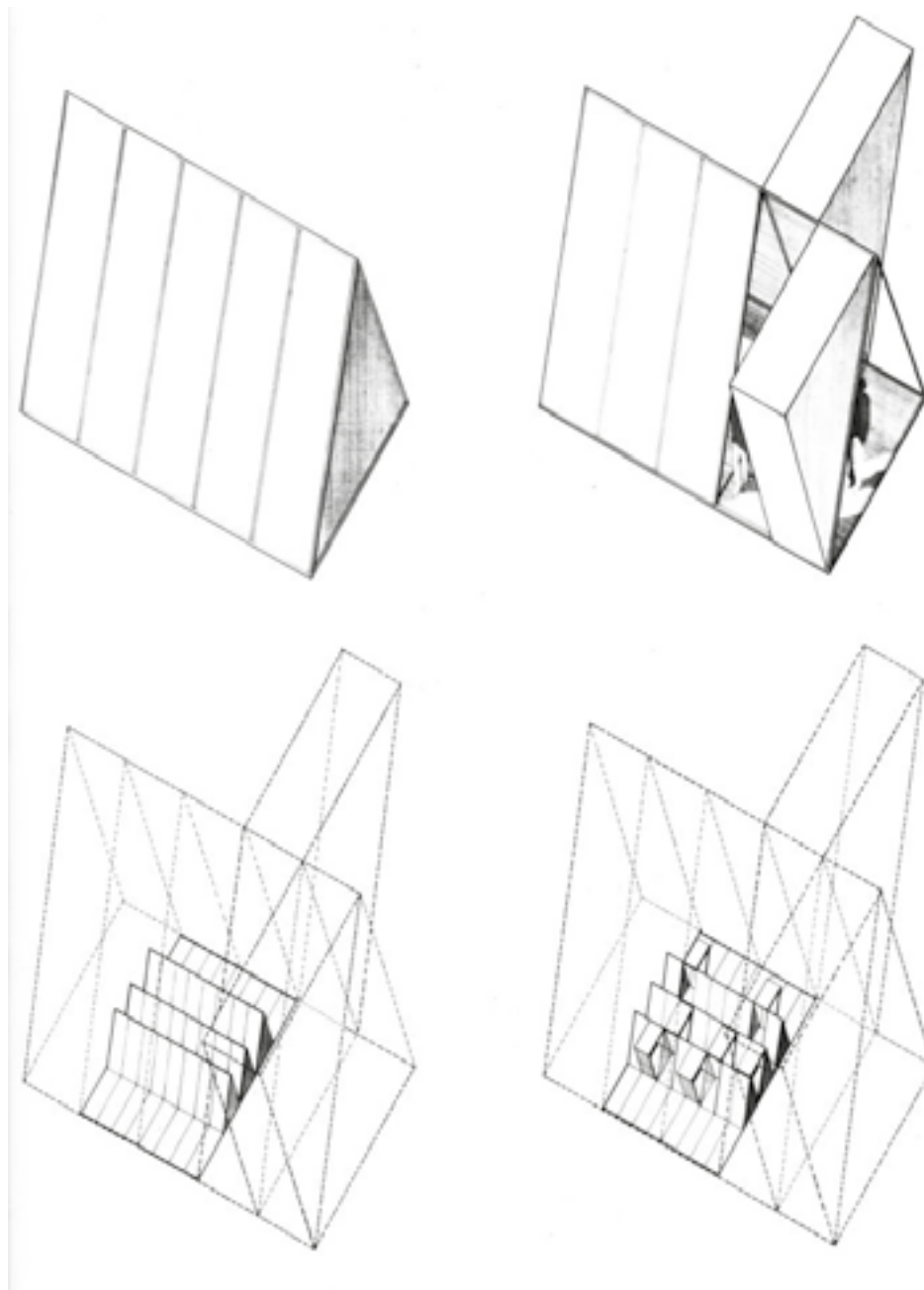


Immagini concettuali realizzate da Ugo La Pietra per la *Casa Telematica* presentata alla mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York nel 1972

spazio pubblico e lo spazio privato, grazie a un sistema di schermi distribuiti nella città e gestibili dai singoli utenti. La prima versione di spazio domestico progettata da La Pietra, è determinata dalla presenza di questi dispositivi, è costituita da uno spazio prismatico astratto in cui scompare ogni riferimento all'abitare tradizionale: «l'ambiente domestico è un prisma triangolare costituito da un unico ambiente difficile da identificare come una casa perché limitato in tutte le sue funzioni domestiche. Il programma tradizionale e la gerarchizzazione degli spazi non esistono. Gli oggetti e gli arredi sono scomparsi, tuttavia è illimitato per quanto riguarda i collegamenti con l'esterno»⁴³. L'eliminazione dei sistemi di arredo tradizionali e la rottura tipologica dello spazio sono una conseguenza dell'apertura tra domestico e città, dato dall'avvento di sistemi comunicativi fluidi e comunitari. Attraverso questi infatti è possibile capovolgere i principi formali che sono alla base del disegno dello spazio domestico: «Nella vasta casistica degli "oggetti" che si accumulano nel paesaggio domestico, ritengo che debbano avere priorità, come soggetti di analisi e di nuove proposte d'uso (gradi di libertà), gli oggetti audiovisivi destinati all'informazione e alla comunicazione. In questo momento storico, credo che proprio nell'uso di questi strumenti-oggetto si trovino gli elementi più caratteristici per la trasformazione e il completo sovvertimento di tutti i principi formali, delle tipologie acquisite e dei rituali sviluppatasi all'interno del paesaggio domestico»⁴⁴.

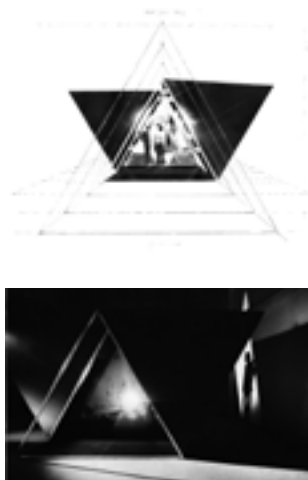
43 «El ambiente doméstico es un prisma triangular de un único ambiente difícil de identificar con una casa porque es limitado en todo lo que son las funciones domésticas. El programa tradicional y la jerarquización de los espacios no existen. Han desaparecido objetos y mobiliario, sin embargo, es ilimitado con respecto a las conexiones con el exterior» [TdA]. Barbara Pierpaoli, "La Célula Habitacional y la Casa Telemática: Dos propuestas de resignificación del espacio doméstico", in *Constelaciones*, No. 11, (giugno 2023), p. 175.

44 «In the extensive case-history of 'objects' that are accumulated in the domestic landscape, the ones that I maintain should have priority as the subject for analysis and new proposals for use (degrees of freedom) are the audio-visual objects for information and communication. At this particular moment in time, I believe that the most characteristic elements for the transformation and complete overturning of all formal principles, acquired typologies, and rites developed within the domestic landscape are to be found precisely



Viste isometriche realizzate da Ugo La Pietra per la *Casa Telematica* presentata alla mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York nel 1972

La proposta per *Italy: The New Domestic Landscape* si caratterizza per un forte ottimismo verso la tecnologia e verso il ruolo dello spazio domestico nello spazio urbano. Questo infatti rappresenta la struttura elementare del sistema comunicativo della società urbana: «la cellula abitativa assume un ruolo ulteriore: diventa centro di raccolta, elaborazione e trasmissione delle informazioni; una microstruttura capace di intervenire nel sistema informativo ampliando e moltiplicando gli scambi tra le persone, con la partecipazione di tutti alla dinamica comunicativa»⁴⁵. Questo nuovo sistema relazionale sovverte completamente la dicotomia pubblico/privato, rilegge il domestico come un luogo pubblico e la città al contrario si popola di micro trasmissioni domestiche, anticipando quello che sarà il concetto di *estimità*⁴⁶. In questo modo lo spazio domestico si contrae, trasformandosi in «uno spazio minimo che si espande verso la città, un ambiente progettato per la circolazione delle informazioni, per un individuo che vive allo stesso modo la sfera pubblica e quella privata»⁴⁷. La casa non è più un rifugio dalla città ma un'interfaccia che vi dialoga. Il domestico si fa permeabile e si comprime per far spazio alle relazioni virtuali, in questo senso la casa si trasforma in un dispositivo performativo che permette ad un nuovo tipo di abitante sempre interconnesso, di prendere parte



Immagini della *Casa Telematica* presentata da Ugo La Pietra alla mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York nel 1972.

in the use of these instrument-objects» [TdA]. Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, New York Graphic Society, Greenwich (CONN) 1972, p. 227.

45 «The domicile nucleus thus assumes a further role; it becomes a center for gathering, processing, and communicating information; a microstructure that can intervene in the information system by enlarging and multiplying exchanges among people, with everyone participating in the dynamics of communication» [TdA]. Ivi, p. 228.

46 Introdotto da Jaque Lacan e sviluppato da Serge Tisseron, fa riferimento alle pratiche della società di rendere pubbliche, attraversi forme di esposizione mediatica, la sfera privata, emotive o intime.

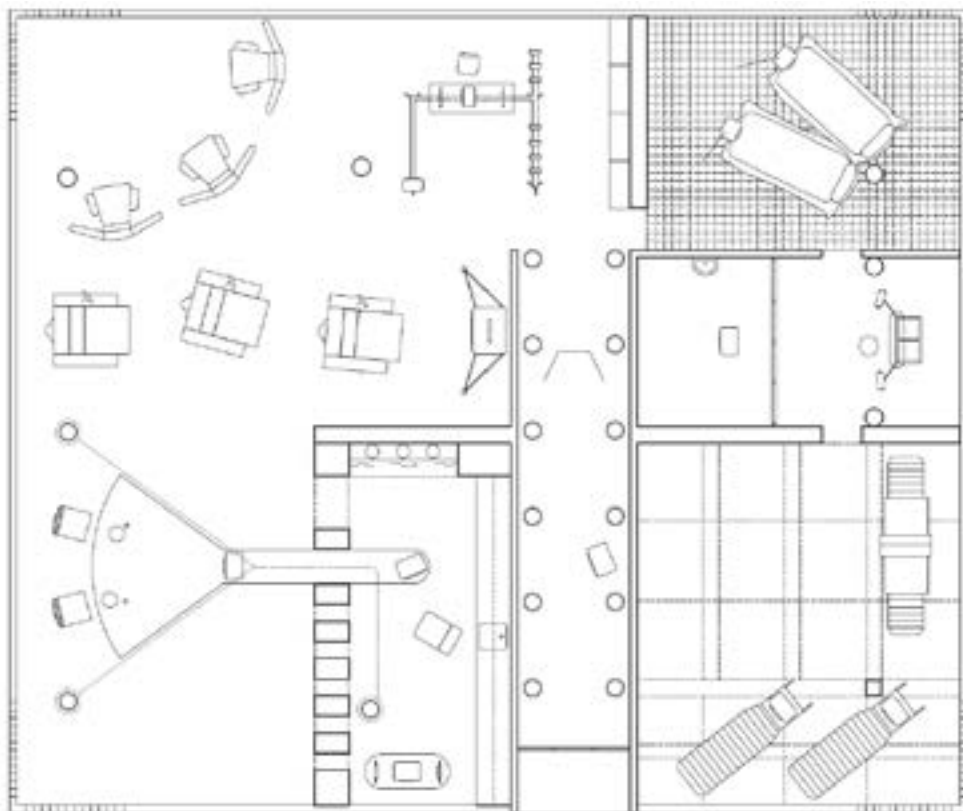
47 «La Célula Habitacional es un espacio mínimo, que se expande hacia la ciudad, un ambiente diseñado para la circulación de la información, para un individuo que habita de la misma manera lo público y lo privado. Con su sistema de comunicación gestionado por los mismos usuarios adelanta el ecosistema de las redes sociales, una comunicación horizontal hecha entre ciudadanos, donde cada uno dice lo que piensa» [TdA]. Pierpaoli, *op. cit.*, p. 175.

ad un nuovo tipo di società.

Il prototipo per la *Casa Telematica* presentato da Ugo La Pietra alla XVII Triennale di Milano dal tema *Le città del mondo e il futuro delle metropoli* del 1983, presenta un esito formale completamente opposto. Nel suo progetto «l'architetto si sofferma sulla contaminazione tra lo spazio domestico e la crescente informatizzazione, mostrando i nuovi rituali dell'abitare e osservando il passaggio da una concezione dello spazio tridimensionale a bidimensionale»⁴⁸. Lo spazio progettato, a differenza della proposta del 1972, ritorna ai caratteri tipologici tradizionali dell'a casa, la pianta infatti presenta una distribuzione canonica degli ambienti, è dotata di una cucina, un soggiorno con zona pranzo, una camera, un bagno, e una palestra, distinte e organizzate secondo gli standard. Come sottolinea Hans Teerds, a differenza della precedente proposta «in questa disposizione, l'aspetto avanguardista italiano ha lasciato spazio a un linguaggio postmoderno: forme primarie, luci al neon e colori vivaci. Proprio scegliendo una disposizione tradizionale della casa, La Pietra è riuscita a mettere in discussione vari rituali domestici»⁴⁹. Questo spazio, sebbene presenti un'organizzazione convenzionale, apre al dibattito su quelle che possono essere le conseguenze sulle relazioni quotidiane di una eccessiva mediatizzazione dello spazio domestico. Sono presenti infatti innumerevoli dispositivi di telecomunicazione (monitor, console, videocitofoni, computer, videotelefonni ecc) presenti sul mercato in quel momento, collocati in ogni ambito in misura eccessiva. Nel disporre questi dispositivi nello spazio (o talvolta, negli stessi oggetti d'arredo, come i monitor Zanotta e Bionvega integrati agli schienali delle poltrone del soggiorno) Ugo La Pietra sovverte le logiche

48 Bassanelli, Michela, *Abitare oltre la casa: Metamorfosi del domestico*. DeriveApprodi, Roma 2022, p. 34.

49 «In this arrangement, the Italian avant-gardist appearance made room for a postmodern idiom: primary shapes, neon lights and bold colours. Precisely by choosing a traditional layout of the house, La Pietra was able to question various domestic rituals» [TdA]. Hans Teerds, «La Casa Telematica Milan: Ugo La Pietra», in *DASH | Delft Architectural Studies on Housing* Vol. 7, No. 11 (giugno 2018), p. 137.



Pianta della Casa Telematica, Ugo La Pietra, XVII Triennale di Milano, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, Milano, 1983

che convenzionalmente orientano gli oggetti nello spazio. Sedie, poltrone, letti e divani non sono più orientate per favorire la conversazione e il dialogo ma sono tutte direzionate verso uno schermo col quale l'abitante, salvo per il caso del tavolo da pranzo triangolare, fruisce con un rapporto uno a uno. L'illuminazione della casa concorre a sottolineare che quello spazio domestico è concepito unicamente per la fruizione mediatica: «Dalla luce diffusa "azzurrina", tipica dei locali dove si vede la TV, ai decori delle antine della cucina, alle poltrone non più collocate in modo radiocentrico per la conversazione intorno al tavolino da tè, ma messe in fila una dietro l'altra per poter osservare il monitor collocato nello schienale di ciascuna: la conversazione era ormai tra l'individuo e lo strumento!»⁵⁰. Il progettista estremizza l'entusiasmo

50 La Pietra, Ugo, "Dalla Casa Telematica al nuovo spazio domestico", in *AIS/Design Storia e Ricerche* Vol 11, No 21 (2024), p. 29.

verso la tecnologia che caratterizzava quegli anni per dar vita a uno scenario quasi distopico in cui le tecnologie di telecomunicazione ridisegnano i rituali domestici e le relazioni tra abitanti e dove «[...] azioni comportamentali come mangiare, dormire, lavarsi, ecc. sono costantemente intervallate da tutte le altre che riguardano l'informazione, la comunicazione, l'intrattenimento»⁵¹. L'allestimento, pur legato al linguaggio e ai dispositivi del suo tempo, mantiene un valore paradigmatico: non tanto per le soluzioni tecniche, quanto per la capacità di far emergere le implicazioni sociali e culturali dell'abitare tecnologico. Nella composizione lo spazio domestico mediatizzato si deforma a partire dalle tecnologie che la occupano: «Il modo in cui la casa occupa i media è direttamente correlato al modo in cui i media occupano la casa. Ad un certo livello, l'architettura viene trasformata dai media in cui viene esposta»⁵². La televisione sostituisce nella sua funzione la finestra, così rappresenta un elemento «attraverso la quale è possibile osservare lo spettacolo della città in uno stato di distrazione»⁵³.

In una rilettura contemporanea, questo progetto appare anticipatore dei cambiamenti avvenuti nella casa e nelle pratiche abitative quotidiane: «la rilettura contemporanea dei progetti dimostra non solo la lungimiranza di La Pietra, ma anche l'attualità delle sue proposte in questi tempi di ridefinizione del concetto di domesticità»⁵⁴. In merito alla capacità anticipatrice del

51 «[...] acciones comportamentales como comer, dormir, asearse, etc. Están constantemente interpuestas por todas las otras que conciernen a la información, la comunicación, el entretenimiento» [TdA]. Pierpaoli, *op.cit.*, p. 175.

52 «The way the house occupies the media is directly related to the way the media occupies the house. At one level, the architecture is transformed by the media in which it is exhibited» [TdA]. Beatriz Colomina, "The Media House" in *Assemblage, Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse*, No. 27 (agosto 1995), p. 63

53 «The television is a window through which the spectacle of the city can be seen in a state of distraction» [TdA]. Ivi, p. 63

54 «La revisión contemporánea de los proyectos muestra, no solo la perspicacia de La Pietra, sino también la actualidad de sus propuestas en estos tiempos de resignificación de lo doméstico» [TdA]. Pierpaoli, *op.cit.*, p. 174.



progetto, Davide Tommaso Ferrando sottolinea come: «i suoi elementi d'arredo [della *Casa Telematica*] non vanno intesi come proposte progettuali in senso stretto, ma piuttosto come segni che alludono all'ambiente domestico contemporaneo, senza però rappresentarlo»⁵⁵. Mentre nella prima proposta il *Ciceronelettronico* e il *Videocomunicatore* costituiscono nel loro insieme un progetto fortemente anticipatore, che spinge l'individuo a liberare la sfera sua comunicativa per diventare il protagonista all'interno del nuovo sistema, la *Casa Telematica* del 1983 perde la sua componente visionaria e ottimista per aprirsi verso una pragmatica distopia che mette in scena relazioni deformate e individualiste. Il catalogo di dispositivi installati nello spazio della casa gioca un ruolo fondamentale nel produrre in maniera performativa sia nuove spazialità che nuove tipologie di individui. I mezzi di comunicazione disseminati in questa architettura deformano le relazioni interpersonali degli abitanti del futuro riducendole al minimo. Questi catalizzano l'attenzione durante le pratiche del quotidiano, modificando le abitudini degli abitanti e assottigliando le forme di dialogo e le connessioni. La *Casa Telematica* trasforma chi vi risiede in uno spettatore, l'abitante è costantemente trasportato in uno spazio mediatico che occupa il suo tempo e le sue attenzioni rendendo le attività del quotidiano un rumore di fondo che accompagnano la fruizione dello spettacolo televisivo continuo.

55 Davide Tommaso Ferrando, *City of Legends. Stanze, webcam, e social network*, Krisis Publishing, Brescia 2024, p. 126.

Immagini della *Casa Telematica*, Ugo La Pietra, XVII Triennale di Milano, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, Milano, 1983

3.4

Sezione III Collettivo

07.

Andrés Jaque

Office for Political Innovation

ROLLING HOUSE FOR
THE ROLLING SOCIETY

Barcellona, 2009

Il Progetto per la *Rolling House for the Rolling Society* è stato sviluppato da Andrés Jaque e lo studio Office for Political Innovation come somma di tre azioni: ricerca e catalogazione di pratiche di abitazione condivise (non familiari); elaborazione di strategie per intervenire nel miglioramento della qualità di vita attraverso il design e produzione di un prototipo abitativo presentato a Barcellona nel 2009. Attraverso la fase ricognitiva condotta dal gruppo di ricerca è stato rilevato che più di 80 milioni di persone in Europa (non appartenenti allo stesso nucleo familiare) sono costrette alla condivisione di un alloggio. Queste tipologie di abitanti (che intersecano diverse categorie) costituiscono un'urbanistica invisibile che è costretta ad adattarsi a schemi abitativi che non corrispondono alle loro esigenze. Le abitazioni ospitanti infatti sono organizzate per accogliere nuclei familiari e sono quindi adattate attraverso dei sistemi informali per garantire, almeno in parte, la privacy e l'indipendenza dei conviventi. Jaque definisce questo gruppo sociale come *Rolling Society* che adotta soluzioni nomadiche e temporanee per adattarsi al mercato del lavoro, così «con una permanenza media di diciotto mesi, una *Rolling Society* di residenti provvisori, riflette e facilita al contempo le trasformazioni strutturali già in atto grazie ai consolidamenti aziendali, ai mercati del lavoro sempre più precari e all'accelerazione della

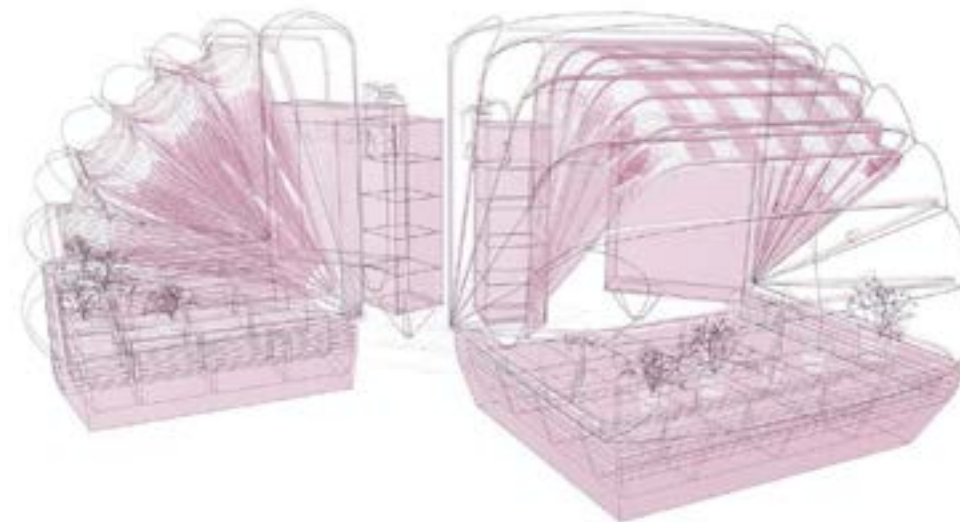
Nighthawks (i nottambuli), Edward Hopper, 1942 (dettaglio)

migrazione geografica dovuta all'instabilità economica, politica e ambientale»⁵⁶. A causa della bolla immobiliare vasti gruppi di individui sono costretti alla convivenza, questa situazione diventa l'occasione per sfidare i canonici modelli abitativi e sperimentare nuove pratiche di appropriazione dello spazio domestico, «questi spazi sfidano le nozioni domestiche normative poiché plasmano le esperienze della prima età adulta. Condividere la vita con altre persone che non fanno parte della struttura gerarchica della famiglia implica incontrare l'alterità e costruire un'associazione al suo interno. Questa alterità si estende agli oggetti che definiscono l'interno dello spazio domestico»⁵⁷. Lo schema delle tradizionali abitazioni riproduce nello spazio la struttura gerarchica del nucleo familiare, così gli ambienti comuni sono organizzati per lo svolgere delle attività collettive in simultanea, mentre gli spazi privati hanno superfici diverse in base a quale sarà il membro della famiglia che dovranno accogliere (camere padronali più ampie e camere più piccole per i figli, spesso condivise)⁵⁸. Nella seconda fase della loro ricerca orientata alla progettazione, Jaque e l'Office hanno analizzato in catalogo di pratiche di riappropriazione dello spazio domestico per produrre un prototipo che potesse *hackerare* lo spazio domestico, introducendo nuovi sistemi

56 «With an average permanence of eighteen months, a *Rolling Society* of provisional dwellers both reflects and facilitates the production of structural transformations already taking place thanks to corporate consolidations, increasingly precarious job markets and the acceleration of geographical migration due to economical, political and environmental instability» [TdA]. Andrés Jaque / Office for Political Innovation, "Sheltering the Rolling Society: A post-typological urbanism of non-familiar shared homes", in *Volume*, No. 4 (2015), p. 86.

57 «These spaces challenge normative domestic notions as they shape early adulthood experiences. Sharing life with others that are not part of the family's hierarchical structure implies one encounters otherness and builds up association within it. This otherness expands to the objects that define the interior of the domestic space» [TdA]. Urtzi Grau Magana e Guillermo Fernández-Abascal, "The Austerity Chic Interior, Gen Z, and Millennials' Domestic Dream", in *Interiority* Vol. 5, Iss. 2 (2022), pp. 141-142.

58 Sulla gerarchizzazione dello spazio domestico come specchio dell'organizzazione verticale della famiglia si veda il paragrafo 2.4.2 Architetture dell'Ordine: Gerarchie, Ruoli e Trasformazioni nello Spazio Domestico, pp. 60-70.



Viste prospettiche degli Shelter, della *Rolling House for the Rolling Society*, elaborazione dei progettisti

di relazione. Questo percorso ha condotto lo studio verso l'elaborazione di uno *shelter* che avrebbe trasformato le abitazioni standard in *Rolling Houses* per rispondere alle esigenze della *Rolling Society*. Questi *shelter*, disegnati dallo studio, sfidano lo spazio domestico e le sue relazioni facilitando la transizione da un'abitazione destinata alla condivisione forzata verso uno luogo che faciliti il dialogo e la relazione, «questi luoghi non familiari possono essere spazi di innovazione. In tali spazi le persone stringono legami attraverso la scienza, la politica o il design, ad esempio»⁵⁹. La morfologia stessa dello *shelter* sfilza la definizione tradizionale di rifugio – e, per estensione, di rifugio domestico – come luogo al riparo dall'alterità, andando a ridefinirlo come luogo di incontro con l'alterità. L'installazione di questi moduli trasforma quell'abitazione pensata come rifugio privato, in un'infrastruttura relazionale: favorendo la condivisione, la negoziazione e la co-presenza. Il domestico si trasforma

59 «These unfamiliar places can be spaces of innovation. In such spaces people bond through science, politics, or through design, for example» [TdA]. Bernd Upmeyer, "The Home as Political Arena: Interview with Andrés Jaque", in *MONU: Magazine on Urbanism*, No. 24 (aprile 2016), p. 10.



Vista prospettica di uno Shelter (con tendaggio) della *Rolling House for the Rolling Society*, elaborazione dei progettisti

in uno spazio che non appartiene a nessuno in maniera esclusiva, diviene un luogo adattivo dove prendono forma nuove relazioni tra soggetti. Gli *shelter* che popolano la *Rolling House for the Rolling Society* sono costituiti di materiali riutilizzati secondo le logiche dell'*upcycling*⁶⁰, teli di plastica, serramenti in alluminio, poster, luci e cablaggi. Una rete di micro-ambienti parassitari e mobili, introdotti in contesti abitativi esistenti per istituire nuove dinamiche capaci di rispondere a condizioni transitorie e precarie. Attraverso la de-familiarizzazione dello spazio e degli elementi costruttivi questi elementi stabiliscono nuovi schemi abitativi: «questi ambienti architettonici costituiscono oggi le infrastrutture residenziali che la *Rolling Society* occupa e de-familiarizza, laddove infrastrutture abitative durature, che hanno perduto la propria forma sociale, incontrano tecnologie che hanno smarrito il loro regime corporativo di esclusività. Una coppia materiale disaccoppiata dalla propria origine; post-identitaria, che acquisisce una nuova rilevanza

60 Processo di trasformazione o riassetto di scarti e materiali indesiderati in nuovi prodotti di qualità superiore o di valore artistico/ambientale, senza ridurne il valore originale.

negli assemblaggi in cui risponde alla contingenza»⁶¹. La strategia adottata nella progettazione è una sistematica disobbedienza alle logiche progettuali che sottendono i moderni principi dell'abitare. Ogni scelta rappresenta una deroga allo standard applicata pedissequamente a tutti i livelli della progettazione, dalla composizione spaziale al dettaglio tecnologico. Si riportano a seguire i nove principi materiali adottati dallo studio:

1. Contro-tipologico. La *Rolling Architecture* ignora le tipologie. Sfida le divisioni spaziali con gli oggetti d'arredo, ricollegando stanze distanti o separando vicini attraverso la performance anziché con le pareti.
2. Scalabilità. Costellazioni di piccoli prodotti possono essere combinate per produrre trasformazioni complete delle architetture esistenti. Le tecnologie prodotte in serie possono anche essere ridimensionate per soddisfare condizioni marginali specializzate.
3. Disponibilità. Come versione quotidiana della metodologia produttiva just-in-time di Toyota, i Rolling Components non vengono mobilitati in base alla loro idoneità ottimale, ma in base alla loro facilità di reperibilità.
4. Additiva. La *Rolling Architecture* si basa sulla sua capacità di rendere possibile l'azione iterativa, e i suoi componenti condividono la prospettiva di diventare efficaci quando vengono aggiunti e quando altri componenti vengono aggiunti a loro.
5. Sovrapponibile. I componenti non sono assemblati tra loro, ma articolati sulla base di metodi di sovrapposizione che non richiedono precisione. La precisione richiede coerenza negli standard a cui appartengono i diversi componenti, nonché la capacità di prevedere

61 «These architectural environments today constitute the residential infrastructures that the Rolling Society takes and defamiliarizes; where enduring residential infrastructures that have lost their social form encounter technologies that have lost their corporative regime of exclusivity. A material pair decoupled from its origin; post-identitarian, gaining new relevance by the assemblages in which they respond to contingency» [TdA]. Jaque, "Sheltering the Rolling Society: A post-typological urbanism of non-familiar shared homes", p. 86.

i risultati. L'eterogeneità tra i componenti e la capacità di apprendimento tecnologico degli operatori sono fattori costitutivi di una *Rolling Architecture*.

6. Trasportabile dall'uomo. Tutti i componenti sono spostabili da persone che non sono state addestrate in modo specifico al trasporto di oggetti pesanti.

7. Performativa. La *Rolling Architecture* si muove, si evolve, si piega e si dispiega. Si adatta alle condizioni mutevoli e alla loro evoluzione.

8. Complementarità. I componenti funzionano in associazione con altri: una tenda compensa l'obsolescenza di finestre obsolete e ne migliora la capacità termica, oppure diversi tavoli riuniti forniscono spazio per lo stoccaggio impilato. È creando strati, espandendo l'azione di un oggetto agli altri, che si ottiene l'azione condivisa della *Rolling Architecture*.

9. Contingenza. La *Rolling Architecture* è il risultato di una contingenza aggiuntiva. Non può essere vista come un progetto strategico, ma piuttosto come l'accumulo di interventi non orchestrati, sequenziali e reattivi⁶²

62 «1. Counter-typological. Rolling Architecture disregards typologies. It challenges spatial divisions with furniture; reconnecting distant rooms or separating neighbors through performance as opposed to walls.

2. Scalability. Constellations of small products can be combined to produce entire transformations of existing architectures. Massively produced technologies can also be downscaled to cater to marginal specialized conditions.

3. Availability. As the quotidian version of Toyota's just-in-time productive methodology, the Rolling Components are not mobilized on the basis of optimum eligibility, but according to their ease of obtainability.

4. Additive. Rolling Architecture is based on its capacity to make iterative action possible, and its components share the prospect of becoming effective when added and having other components added to them.

5. Overlappable. Components are not fit together, but articulated based on overlap methods that do not require precision. Precision requires coherence in the standards that different components belong to, as well as the capacity to envision results. Heterogeneity among components and technological learnability of doers are constituent factors of a Rolling Architecture.

6. Transportable by humans. All components are movable by humans that are not trained in particular to transport heavy objects.

7. Performative. Rolling Architecture moves, evolves, folds and unfolds. It caters to changing conditions, and it adapts to their

Foto della performance all'interno dell'installazione *Rolling House* for the *Rolling Society* dello studio Andrés Jaque / Office for Political Innovation, Barcellona, 2009



In questo senso, la *Rolling House* può essere letta come un prototipo “post-tipologico”. Infatti, attraverso la manipolazione delle logiche progettuali tradizionali secondo precisi criteri, viene decostruita la domesticità e messa crisi la concezione moderna della casa come luogo di intimità privata e familiare. Il progetto interroga criticamente lo spazio domestico e ne lascia intravedere la sua inadeguatezza, mostrando come la casa non sia più solo rifugio, ma campo di negoziazione sociale. La *Rolling House for the Rolling Society* è quindi un dispositivo performativo che agisce materialmente sullo spazio domestico modificandolo e così facendo determina nuovi sistemi relazionali tra i suoi abitanti, favorisce l’incontro, la negoziazione e il dialogo.

evolution.

8. Complementarity. Components work in association with others: a curtain makes up for the obsolescence of outdated windows and improves its thermal capacity, or several tables brought together provide space for piled storage. It is by creating layers, by expanding the action of one object to the others, that the shared agency of Rolling Architecture is achieved.

9. Contingent. Rolling Architecture is the result of added contingency. It cannot be seen as a strategic design, but rather of the accumulation of unorchestrated, sequential, and reactive interventions» [TdA]. Ivi, p. 87.

08.

Andrés Jaque

Office for Political Innovation

IKEA DISOBEDEIANTS

El Arte es Acción, La Tabacalera,
Madrid 2011;
MoMa PS1,
New York, 2012

L’installazione transmediale *Ikea Disobedients* è stata presentata da Andrés Jaque e l’Office for Political Innovation nel 2011 all’interno dell’incontro *El Arte es Acción* nell’edificio della Tabacalera, nell’anno successivo, l’allestimento è stato acquisito all’interno dell’*Architecture & Design Purchase Fund* del MoMa.

Questa installazione temporanea consiste in una serie di showroom alternativi diffusi in più paesi, alcuni film distribuiti online e un gruppo di mobili *IKEA* «costruiti seguendo una sistematica disobbedienza delle istruzioni per l’uso»⁶³ che costituiscono un set improvvisato per degli *happenings*. Disobbedire al manuale di istruzioni del colosso svedese rappresenta, per lo studio, un mezzo per mettere in discussione la strategia commerciale della multinazionale, basata sulla costruzione di un immaginario che vede le abitazioni private rappresentate come *repubbliche indipendenti* caratterizzate da comfort e familiarità. Infatti, l’azienda, attraverso la serie di immagini diffuse nei cataloghi, sul web o nei manifesti, «riproduce soggettività normative, così come modelli familiari normalizzati e normalizzanti»⁶⁴. La performance di Madrid sovverte

63 Carlos Mínguez Carrasco, “IKEA Disobedients.” In *Domus* web, 03 ottobre 2012, <https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/10/03/ikea-disobedients.html> (ultimo accesso: ottobre 2025)

64 «Reproduce subjetividades normativas, como también modelos



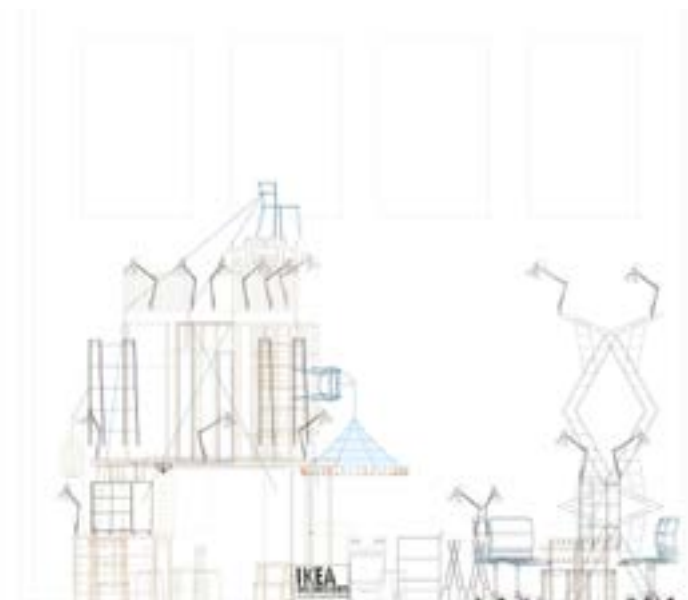
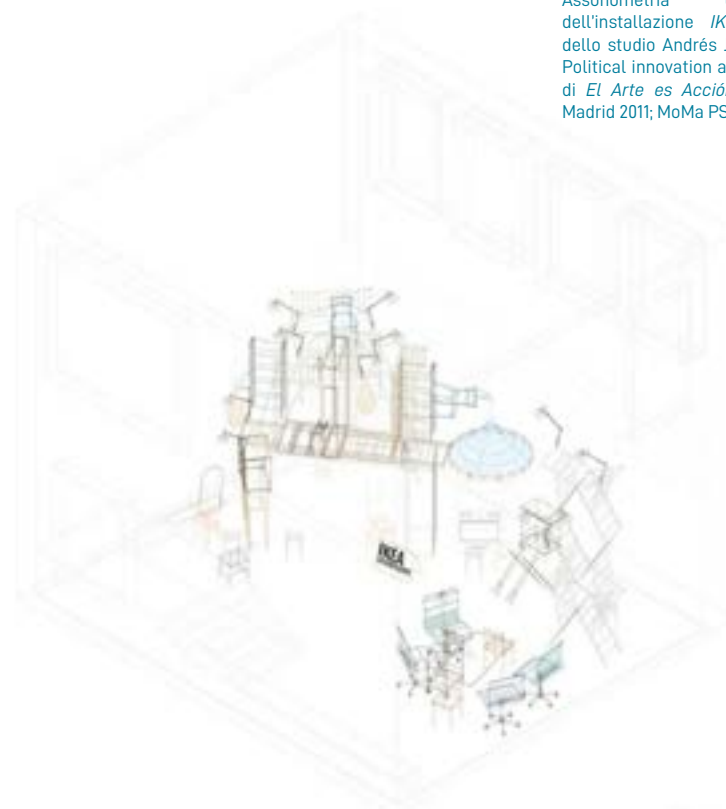
Foto della performance all'interno dell'installazione *IKEA Disobedients* dello studio Andrés Jaque / Office for Political innovation allestita all'interno di *El Arte es Acción*, La Tabacalera, Madrid 2011; MoMa PS1, New York, 2012

l'uso delle attrezzature e degli arredi standardizzati promossi dalla compagnia svedese e, attraverso questa operazione, decostruisce e ridefinisce il suo ruolo nel plasmare l'immagine e lo stile di vita degli utenti, evidenziando come non tutte le persone si attengono necessariamente agli stessi principi normativi o dettami architettonici⁶⁵. Inoltre, *IKEA Disobedients* mediante le sue proiezioni simultanee supera lo spazio fisico dell'installazione messa in scena prima a Madrid e poi a New York, e grazie alle sue componenti mediatriche, diffuse in contemporanea in diverse parti del mondo, viene scollegata dal contesto nel quale è situata, divenendo infinitamente riproducibile e declinabile. Come sottolinea Carlos Mínguez Carrasco questo assemblaggio «è un gruppo di fotografie scattate nei focolari domestici, è una performance, è un video, e infine è un protocollo da attuare nel caso in cui si voglia ripetere la ricerca in un'altra città». In questo senso *IKEA Disobedients* è una contrapposizione all'idea del *site-specific*, il suo linguaggio multimediale universalizza il messaggio

de familia normalizados y normalizantes» [TdA]. Rispoli e Saitto, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁶⁵ Descrizione dell'installazione fornita dal MOMA <https://www.moma.org/collection/works/156886>

Assonometria e prospetto dell'installazione *IKEA Disobedients* dello studio Andrés Jaque / Office for Political innovation allestita all'interno di *El Arte es Acción*, La Tabacalera, Madrid 2011; MoMa PS1, New York, 2012





lanciato, ovvero che lo spazio domestico rappresenta un luogo di confronto e d'incontro con tutto quello che è diverso, estraneo o controverso, dove prende forma «una ricerca lunga quattro mesi che si propone di riuscire a stabilire relazioni di fiducia con una comunità»⁶⁶. Questo allestimento rappresenta uno strumento per aprire lo spazio domestico al dialogo e alla diversità, per combattere una narrativa che lo identifica come spazio idilliaco e apolitico attraverso la messa in scena di tutte le complessità che emergono dalle pratiche di convivenza fra più individui. Questo assemblaggio multipiano di performance racconta, infatti, la domesticità «non come uno spazio di consenso, ma come uno spazio che ospita polemiche e dissensi, proprio lì dove vivono anche gli affetti»⁶⁷. *IKEA Disobedients* porta alla luce un differente modo di abitare, «definito da sistemi affettivi che non rispondono ai parametri canonici di famiglia e che probabilmente stanno dando forma a una sorta di urbanistica domestica e disgregata»⁶⁸. In questo sistema di idee l'architettura si fa linguaggio materico e visivo per veicolare un messaggio preciso e, come dichiarato dallo stesso Jaque, questo spazio transmediale lavora come un «renderizzatore di realtà»⁶⁹. L'approccio di Jaque e dell'*Office* rappresenta uno strumento fondamentale che mette in mostra delle questioni invisibili, relative allo spazio della convivenza. Attraverso l'allestimento, le performance e i contenuti multimediali vengono rese visibili tutte quelle questioni che non trovano spazio all'interno delle raffigurazioni standard e normative

66 Carrasco, "IKEA Disobedients"

67 Andrés Jaque / Office for Political Innovation. *Mies y la gata niebla: Ensayos sobre arquitectura y cosmopolítica* Puente Editores, Barcelona 2019, p. 33.

68 Carrasco, "IKEA Disobedients"

69 "The work of an architect is to render realities, to be someone who responds to reality, not producing conformities or peace of mind, but interrupting it, putting it in doubt, cutting it up so it can be studied and subjected to laboratory analysis." [TdA], Andrés Jaque / Office For Political Innovation "IKEA Disobedients Madrid Manifesto", in Andres Jaque / Office for political innovation, <https://officeforpoliticalinnovation.com/wp-content/uploads/2019/02/2018.-IKEA-Disobedients-Manifesto.pdf> (ultimo accesso: ottobre 20205)

Foto della performance all'interno dell'installazione *IKEA Disobedients* dello studio Andrés Jaque / Office for Political innovation allestita all'interno di *El Arte es Acción*, La Tabacalera, Madrid 2011; MoMa PS1, New York, 2012

dell'abitare. Lo spazio allestito diventa veicolo per affermare la propria esistenza e con questa i propri diritti, in un processo performativo attraverso il quale, mettendo in scena la propria quotidianità e reiterandola, gli attori coinvolti ribadiscono la loro presenza e di conseguenza manifestano la loro esclusione dalle pratiche discorsive dominanti intorno all'abitare.

09.

MAIO, Anna Puigjaner URBAN K-TYPE

Home Sweet Home,
Triennale di Milano,
Milano, 2023

Il prototipo di cucina urbana *Urban K-Type* è stato presentato dallo studio MAIO nel 2023, all'interno della mostra *Home Sweet Home* curata da Nina Bassoli, alla Triennale di Milano. Questa installazione apre a una riflessione critica sul suolo della cucina e alla sua capacità definire tanto lo spazio domestico quanto le relazioni nello spazio urbano. L'installazione si inserisce all'interno del percorso di ricerca etnografica condotto da Anna Puigjaner tra il 2016 e il 2023 a partire dal lavoro *Kitchenless City*. Il presupposto della ricerca era scardinare quel legame storicizzato che sussiste tra la casa e l'ambito della cucina, che tende a identificare questo spazio con i valori di domesticità e familiarità. A partire da questo assunto, la progettista ha indagato e mappato i casi in cui viene superata l'idea di cucina come elemento organizzatore dello spazio domestico – e come luogo ad uso esclusivo della famiglia – per individuare forme di produzione alimentare condivisa in grado di generare nuove dinamiche comunitarie. Se è vero che «[...] il secolo scorso ha inteso le cucine come uno strumento in grado di collegare la macroeconomia con la microeconomia, soprattutto attraverso la ridefinizione del lavoro domestico e dei ruoli di genere»⁷⁰ allora è necessario

70 «[...] the last century has understood kitchens as a tool capable of linking macroeconomics with microeconomics, especially through the redefinition of domestic work and gender roles» [TdA]. Anna Puigjaner, "Más allá del 'Labour of Love'." in *ARQ (Santiago)*, No. 98

comprendere che lo spazio della cucina non occupa solo un ruolo funzionale ma partecipa indirettamente tanto alle relazioni sociali quanto economiche, pertanto «risulta quindi difficile pensare alla cucina come a un elemento isolato, separato da una vasta rete di relazioni urbane, sociali e politiche»⁷¹. Mentre le relazioni sociali si basano sulla condivisione di pratiche familiari con una comunità allargata, le relazioni economiche si basano sulla possibilità di restituire a questo spazio una componente produttiva, per emanciparlo dalla sua relazione col lavoro invisibile⁷², infatti: «la cucina moderna ha forse reso più veloce e più facile l'atto del cucinare, ma, al tempo stesso, ha messo il bavaglio al lavoro domestico: pensiamo allo spazio segregato e solitario della *Frankfurter Küche*. Tuttavia, l'architettura che ha reso invisibili tutte queste attività è anche in grado di rimetterle in discussione e modificarle»⁷³. Al fine di comprendere il progetto esposto è necessario ripercorrere i risultati ottenuti all'interno del percorso etnografico. I sistemi individuati e raccontati attraverso l'installazione sono tre: il primo è rappresentato dai *comedoras populares* di Lima, in Perù, questo tipo di spazi si compone di organizzazioni basate sulla preparazione e la distribuzione di alimenti attraverso un sistema di cucine urbane. L'autrice ha osservato che queste cucine urbane oltre a rafforzare i legami vicinali sono anche diventati «il luogo in cui le donne hanno potuto sviluppare la capacità di pianificare e negoziare proposte di progetti comunitari con lo Stato, con il settore privato e con altre organizzazioni internazionali di aiuto»⁷⁴ influenzando performativamente sul ruolo sociale

(2018), p. 8.

71 «We can thus hardly think of the kitchen in isolation, as separated from an extensive network of urban, social and political relations» [TdA]. Ibidem.

72 Il termine, introdotto da Arlene Kaplan Daniels e sviluppato da autrici come Silvia Federici (a cui il lavoro di MAIO fa riferimento), sta ad indicare il lavoro domestico e di cura, non retribuito e non riconosciuto, svolto principalmente dalle donne.

73 Anna Puigjaner e MAIO, "Urban K-Type" in Nina Bassoli (a cura di), *Home Sweet Home*, Electa, Milano 2023, p. 105.

74 Ivi, p. 106.



delle lavoratrici coinvolte nel sistema. Il secondo caso studio è costituito dai *comedores comunitarios* di Città del Messico, ovvero delle mense sociali installate all'interno di abitazioni private e gestite in forma ibrida (sia dalle comunità che dal governo), che distribuiscono pasti caldi agli abitanti bisognosi che risiedono in prossimità. L'autrice ha osservato che in questi spazi vengono sia a modificarsi le relazioni che sussistono tra gli individui a cui sono dirette queste iniziative, sia sono alterate le canoniche relazioni tra spazio domestico e spazio urbano: «gli abitanti di queste case convivono con i vicini durante l'ora di pranzo. Il pubblico e il privato, il domestico e l'urbano coesistono»⁷⁵. Inoltre questo tipo di attività altera anche il ruolo delle abitazioni che ospitano i *comedores comunitarios*, aprendo le sue relazioni e «trasformando l'intimità della casa in un'infrastruttura pubblica»⁷⁶. Infine, la ricerca si è allargata al sistema di *Kodomo Shokudo* in Giappone, un'iniziativa creata da volontari per fornire pasti gratuiti o a basso costo

75 «The residents of these homes co-live with neighbors during lunch hours. The public and the private, the domestic and the urban, coexist» [TdA]. Anna Puigjaner, "Kitchen Stories." *e-flux Architecture* (Future Public), settembre 2017, <https://www.e-flux.com/architecture/future-public/151948/kitchen-stories>, (ultimo accesso: ottobre 2025)

76 Puigjaner e MAIO, "Urban K-Type", p. 107.

Allestimento *Urban K-Type* di MAIO e Anna Puigjaner, *Home Sweet Home*, Triennale di Milano, Milano, 2023



Foto della ricerca etnografica condotta da Anna Puigjaner, sulle cucine urbane, base teorica dell'allestimento *Urban K-Type*



a bambini e famiglie in difficoltà economiche, questa tipologia di cucina effimera è «un'architettura fondata su un capitale dal carattere dispersivo, in cui il cosiddetto lavoro riproduttivo è organizzato in modo aperto ed è capace di creare nuove strutture sociali e relazionali di tipo familiare tra persone non strettamente consanguinee»⁷⁷. Attraverso queste analisi è possibile comprendere come, rendendo collettive delle attività prima domestiche, i confini della casa divengono sempre più labili e i ruoli dei suoi abitanti oscillano tra il privato e il pubblico. Questi esempi sono dei «sistemi radicali che non solo rendono sfumati i confini consolidati tra privato e pubblico, tra strutture familiari e ruoli domestici, tra lavoro e cura della casa, tra ruoli femminili e maschili... ma che fungono anche da luogo di gestione del quartiere in modo direttamente collegato alle istituzioni politiche comunali e più ampie»⁷⁸. All'interno dello spazio della

⁷⁷ Ivi, p. 108.

⁷⁸ «They are radical systems that blur not only the established limits between private and public, between family structures and domestic roles, between labor and housekeeping, between female and male roles... but that also act as a place for neighborhood management in a way that is connected directly with municipal



Dettaglio dell'allestimento *Urban K-Type* di MAIO e Anna Puigjaner, *Home Sweet Home*, Triennale di Milano, Milano, 2023

Triennale viene quindi installato un modello di cucina urbana *site specific* composto da un insieme di moduli aperti che richiama i sistemi di cucina collettiva utilizzati nei casi analizzati nella ricerca itinerante di Anna Puigjaner. Un gruppo di piani di lavoro mobili in metallo è posizionato nello spazio con una disposizione aperta, al di sopra di questi elementi sono collocati dei piani cottura dei lavandini e delle pentole. Un'insegna al neon, installata al di sotto della pensilina che sormonta i tavoli sottolinea l'appartenenza di questi oggetti allo spazio della città. La stessa pensilina e gli elementi di carattere industriale (tubi, reti e supporti) posti al di sotto di essa partecipano alla costruzione di un immaginario urbano. L'installazione si caratterizza per una forte essenzialità e per la forte trasparenza, non vi sono ante poste a chiusura dei piani di lavoro o elementi divisorii, questa trasparenza comunica l'intento dello studio di visibilizzare, attraverso questi dispositivi il lavoro domestico. La distribuzione aperta dei moduli sottolinea la diffusione e la capillarità dei sistemi di cucine urbane, e il linguaggio visivo, che sfrutta l'acciaio e le luci al neon, ne accentua il carattere urbano. È pertanto sia metafora che condensazione della ricerca della co-autrice, che esplicita il ruolo performativo di questo spazio domestico nell'influire sul suo intorno urbano e sulle relazioni tra comunità prossime.

and larger political institutions» [TdA]. Anna Puigjaner, "Bringing the Kitchen Out of the House." *e-flux Architecture* (Overgrowth), 2019. <https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/221624/bringing-the-kitchen-out-of-the-house> (ultimo accesso: ottobre 2025)

4 Conclusioni

4.

Esiti della ricerca

La tesi ha introdotto il concetto di performativo a partire dalla lezione presentata da John Langshaw Austin all'interno delle *William James Lectures* presso l'Università di Harvard nel 1955, ripercorrendo i contributi più significativi all'interno della filosofia del linguaggio che hanno segnato lo sviluppo del concetto e hanno condotto alle interpretazioni contemporanee. L'obiettivo è analizzare la funzione del linguaggio nell'uso quotidiano cercando comprendere la funzione dello stesso al di là del suo valore assertivo per guardare alla sua capacità di influire sul reale. Oltrepassando la funzione rappresentativa del reale del linguaggio, la tesi guarda a questo come una pratica sociale condivisa che contribuisce a costruire e modellare il mondo attraverso le sue funzioni illocutorie e perlocutorie. La prospettiva individuata apre a una lettura allargata che riconduce alla teoria della performatività di Judith Butler. Attraverso il pensiero post-strutturalista di Butler, il cui postulato fondamentale parte dalla demolizione del concetto di identità – di genere – come elemento posseduto *a priori* dall'individuo, sono vincolati tra loro atti discorsivi, identità e corporeità, in una relazione di dipendenza. L'autrice infatti nel decostruire il concetto di polarità di generi precostituita, osserva come la corporeità e l'identità siano caratteristiche che si formano plasticamente in funzione del contesto e delle pratiche che coinvolgono il soggetto. Queste pratiche, principalmente discorsive, riprodotte e reiterate dal soggetto partecipano alla formazione della sua identità attraverso un processo di *stilizzazione*. I corpi di conseguenza non vengono costituiti fisicamente ma si ordinano in ruoli preesistenti in maniera performativa. Aprendo l'analisi a queste considerazioni è possibile comprendere le dinamiche

Dettaglio di un ponte lungo il percorso delle *Long Island Parkways* di New York, realizzato secondo le indicazioni di Robert Moses

attraverso cui interviene la performatività, e spostarla dagli atti discorsivi allo spazio, in modo da riportare la reiterazione delle pratiche alla riproduzione delle tipologie architettoniche. Il passaggio all'interno dello spazio avviene attraverso il pensiero di Michel Foucault, il filosofo infatti, nella sua rilettura sulla tipologia architettonica ideata da Jeremy Bentham del *Panopticon* individua una dipendenza tra la morfologia di questa particolare struttura di detenzione e quella che Foucault definisce *la produzione dell'anima*¹ del sorvegliato. Questa tipologia architettonica, organizzata secondo criteri precisi e dotata di dispositivi volti a suscitare determinate suggestioni, agisce sì sul corpo del detenuto, ma allo stesso tempo condiziona in maniera performativa i suoi comportamenti e la sua percezione del sé. A partire dall'assunto che le istituzioni disciplinari, in tutte le loro declinazioni, non solo agiscono modellando il comportamento dei soggetti che abitano lo spazio, ma sono in grado di influire direttamente sulla loro identità la tesi si indirizza verso la ricerca delle componenti performative all'interno delle architetture destinate all'abitare domestico. I luoghi domestici vengono convenzionalmente identificati come rifugi, luoghi sicuri, in cui – apparentemente – lo spazio non esercita alcuna disciplina sui corpi e gli oggetti d'uso quotidiano sono considerati neutrali. Al fine di dimostrare che vi è una componente performativa tanto in questi spazi, quanto negli oggetti del quotidiano, la tesi ha presentato, all'interno del secondo capitolo la prospettiva dell'*Ontological Design*. Questa branca di studi analizza le agentività degli oggetti progettati, ovvero la capacità di questi oggetti di introdurre dei cambiamenti nei sistemi in cui sono inseriti. Attraverso gli studi di Winograd e Flores in un primo momento e di Anne-Marie Willis, Tony Fry e Daniel Fraga successivamente, la tesi ha sostenuto la capacità dei dispositivi, tutti, di determinare comportamenti, desideri e soggettività, ampliando quella che era la portata del pensiero di Michel Foucault.

¹ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi editore, Torino 2014, p. 33.

Le ricadute dell'*Ontological Design* si intrecciano con le considerazioni degli STS in materia di politiche del Design, infatti, dalla comprensione di una componente prima agentiva e poi performativa degli artefatti emerge anche una questione sulla moralità degli stessi oggetti. Se tutti gli artefatti sono in grado di determinare degli effetti, orientando i comportamenti degli utenti, introducendo dei vincoli e suggerendo delle azioni, si allarga l'orizzonte della performatività. Presentando questi studi la tesi ha potuto spostare il concetto di performativo agli oggetti e agli spazi del quotidiano per poi analizzare e comprendere le sue caratteristiche. Sono quindi presentati esempi di architetture domestiche collettive in cui lo spazio costruito, grazie alla sua organizzazione e ai dispositivi che lo caratterizzano, ha avuto effetti concreti sulla comunità residente. In particolare, tali effetti hanno inciso sugli assetti sociali e sulle relazioni tra gli abitanti, arrivando persino a influenzarne desideri e forme di soggettività, come avvenuto nel complesso di Milano Due. Il secondo capitolo si conclude con l'analisi delle componenti performative nello spazio della casa, sia il caso della *White U House* sia quello della casa borghese di inizio Novecento rappresentano degli esempi in cui l'organizzazione dello spazio influisce performativamente sulla soggettività degli abitanti. Infine la lettura critica di Paul Preciado intorno alla nascita della tipologia del *Bachelor Pad* permette di comprendere ulteriormente come il domestico si configuri come performativo e in che modo una particolare tipologia abitativa agisca attivamente sulla formazione dei soggetti. Questa prima parte della ricerca ha mostrato come, lungi dall'essere un contenitore neutro, lo spazio domestico è un dispositivo performativo che produce effetti sulla soggettività, sui desideri, sulle relazioni e nelle pratiche del quotidiano. La terza sezione, l'Atlante dei casi studio, propone un'analisi teorica su allestimenti di Case-Manifesto. In queste casistiche lo spazio della casa rappresenta un riflesso delle strutture culturali in formazione che vengono tradotti in forma spaziale, per essere poi riprodotti. Lo spazio domestico, in questa lettura, emerge come elemento di

trasformazione sociale che riproduce all'interno della casa delle dinamiche societarie esistenti e le rafforza. Attraverso una premessa interdisciplinare la tesi chiarisce come la performatività non riguardi solo l'ambito del linguaggio e degli studi di genere ma sia una caratteristica dello spazio costruito, che si intreccia con atti e pratiche materiali dando forma all'identità e ai ruoli degli utenti. Lo spazio domestico emerge quindi come un dispositivo culturale e politico, e di conseguenza rilegge la pratica dell'abitare e del progettare lo spazio domestico. La progettazione architettonica e il design di interni, in questa chiave, assumono un ruolo ulteriore, diventano capaci di modellare azioni e individui, di configurare le relazioni tra soggetti e tra individui e società. Pertanto nel guardare alla casa come spazio performativo va riconosciuta la responsabilità del progetto e le sue implicazioni sociali e simboliche. La tesi si conclude dunque sottolineando l'urgenza di sviluppare un pensiero progettuale che, oltrepassando la separazione tra forma e uso, tra tecnica e cultura, ma che sappia considerare l'abitare come pratica complessa e situata. La casa, nella sua apparente ordinarietà, si conferma così uno dei luoghi privilegiati in cui leggere le trasformazioni della società contemporanea e immaginare nuove possibilità di convivenza.

5 Bibliografia Ragionata

5.

Bibliografia ragionata

Bibliografia generale

AMBASZ, Emilio (a cura di), *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, New York Graphic Society, Greenwich (CONN) 1972.

CORNOLDI, Adriano, *L'architettura dei luoghi domestici*, Jaca Book, Milano 1994.

FIORILLO, Clara, *Discorso sulla donna e l'architettura*, Ulisse & Calipso, Napoli 1990.

FERRANDO, Davide Tommaso, *City of Legends. Stanze, webcam, e social network*, Krisis Publishing, Brescia 2024.

FORINO, Imma, *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*, Giulio Einaudi editore, Torino 2019.

GIEDION, Sigfried, *Space time and Architecture. The growth of a new tradition*, Harvard University Press XIV ed., Cambridge MA 1963.

HEIDEGGER Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle 1927
Trad. it. *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano 2017 (14 ed).

HEIDEGGER Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper and Row, New York 1977.

INGOLD, Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Taylor & Francis Ltd, Milton Park 2013.

KORALEVIC, Branco e MALKAWI, Ali M., *Performative Architecture Beyond Instrumentality*, Spon Press, New York 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Plon, Parigi 1955.
Trad. it. *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2013.

OTTOLINI, Gianni e RIZZI, Roberto (a cura di), *Architettura degli Allestimenti*, Altralinea Edizioni, Firenze 2017.

SAITTO, Viviana, *La Casa Ideale. Progetti domestici per «Domus» dal 1928 al 1945*, LetteraVentidue, Siracusa 2023.

SAITTO, Viviana, "Pubbliche intimità", in a cura di LEVERATTO, Jacopo, SAITTO, Viviana e SANSONI, Valeria, *INTERNI, Nuove geografie della ricerca*, Maggioli, Milano 2021, pp. 203-209.

SIGNORE, Valentina, *Il progetto performativo: riconoscerlo e interpretarlo*, Università degli studi Roma Tre, Roma 2013.

SLOTERDIJK, Peter, *Sphären II. Globen, Makrospharologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999; trad. it. *Sfere II. Globi*, Raffaello Cortina, Milano 1999.

SMITHERAM, Jan, "Spatial Performativity/Spatial Performance, Architectural Theory Review", in *Architectural Theory Review*, n. 16 (marzo 2011), pp. 55-69.

Sul Performativo, tra linguistica e studi di genere

AUSTIN, John L., *How to do things with words*, Oxford University press, Londra 1962; trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Bologna 2019.

AUSTIN, John L., *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford 1979.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993; trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano 1996.

BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4 (dicembre 1988), pp. 519-531.

BUTLER, Judith, *Dispossession: The Performative in the Political*, Polity press, Cambridge MA, 2013; trad. it. *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis, Milano 2013.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990; trad. it. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Bari 2017.

BUTLER, Judith, "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex", in *Yale French Studies*, Simone de Beauvoir: Witness to a Century, n. 72 (1986), pp. 35-49.

DELEUZE, Gilles, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1990.

DERRIDA, Jacques, *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston IL 1977.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972; trad. it. *Margini della filosofia*, Giulio Einaudi editore, Torino 1977.

GIORGI, Alberta, PIZZOLATI, Micol e VACCHELLI, Elena, *Metodi creativi per la ricerca sociale. Contesto, pratiche, strumenti*, Il Mulino, Bologna 2021.

LA ROCCA, Elvira, "Gli Atti Linguistici nel contesto classe", in *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, vol. 2, n. 1 (2016), pp. 419-433.

LOXEY, James, *Performativity*, Routledge, New York 2017.

SBISÀ, Marina (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e Problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1978.

SEARLE, John R., "Austin on locutionary and illocutionary acts", in *The Philosophical Review*, vol. 77, n. 4 (ottobre 1968), pp. 405-424.

SEARLE, John R., "How performatives work", in *Linguistics and Philosophy*, n. 12 (1989), pp. 535-558.

Ontological Design e Politiche del Design

CARO, Robert A., *The Power Broker. Robert Moses and the Fall of New York*, Vintage Books, New York 1975.

CHOAY, Françoise, "Urbanism & Semiology", in Charles Jencks, George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, Londra 1969, pp. 26-37.

DAVIS, Jenny L., *How Artifacts Afford: The Power and Politics of Everyday Things*, MIT Press, Cambridge MA 2020.

DALMASSO, Anna Caterina, "Things That Matter. Agency

and Performativity", in *Aisthesis*, vol. 13, n. 1 (2020), pp. 155-168.

FRAGA, Daniel, *Ontological Design. Subject is project*, Technosocial publications, Copenhagen 2022.

FRY, Tony, *Becoming Human by Design*, Berg Publishers, Oxford 2012.

FRY, Tony, *Remakings: ecology, design, philosophy*, Envirobook, Sydney 1994.

LATOUR, Bruno, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, Cambridge MA 1999.

LATOUR, Bruno, *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*. Mimesis Edizioni, Milano 2021.

LATOUR, Bruno, "Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artefacts", in *Shaping Technology/Building Society*, The MIT Press, a cura di Bijker, Law, Cambridge MA 1992, pp. 225-258; tr. it. *Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune*, a cura di Mattozzi, Alvisè 2006, pp. 81-124.

LATOUR, Bruno, "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", in *Critical Inquiry*, n. 30 (Inverno 2004), pp. 225-248.

MAROTTA, Fabiana e RISPOLI, Ramon, "Dal design espanso al design ontologico: note per un design oltre il design", in *Alle radici del Design Espanso. Quali futuri per la Storia del Design?*, atti del VI Convegno dell'Associazione Italiana Storici del Design (AIS/Design), a cura di AA. VV., Cratera, Napoli 2024, pp. 73-83.

RISPOLI, Ramon, "Do Architectures and Spaces have Politics? Una aproximación sociopolítica a la transformación del espacio", in *Metamorfosis. Transformación y procesos creativos en la configuración del espacio interior* a cura di ESPARZA DÍAZ DE LEÓN, Mario Ernesto, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes 2019, pp. 143-169.

SCHRAUBE, Ernst, "Technology as Materialized Action and

Its Ambivalences", in *Theory & Psychology*, n. 19 (aprile 2009), pp. 296-312.

WILLIS, Anne-Marie, "Ontological designing", in *Design philosophy papers*, n. 4 (2006), pp. 69-92.

WINNER, Langdon, "Do Artifacts Have Politics?", in *Daedalus*, vol. 109, n. 1 (inverno 1980), pp. 121-136.

WINOGRAD, Terry e FLORES, Fernando, *Understanding Computers and Cognition*, Addison-Wesley Publishing Company, Boston 1987; trad. it. *Calcolatori e Conoscenza. Un nuovo approccio alla progettazione delle tecnologie dell'informazione*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.

Spazio, architettura e identità.

BAROU, Jean-Pierre e PERROT Michelle, "L'occhio del potere. Conversazione con Michel Foucault", in BENTHAM, Jeremy, *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio Editori, Venezia 2022.

BENTHAM, Jeremy, *The works of Jeremy Bentham published under the Superintendence of his Executor, John Bowring*, William Tait, Edinburgh 1838-1843; trad. it. *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio Editori, Venezia 2022.

FOUCAULT, Michel, *Eterotopia*, Mimesis, Milano 2010.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Giulio Einaudi editore, Torino 1976.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*, Random House Inc, New York 1979.

HALL, Edward T., *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York 1966.

JAQUE, Andrés / Office for Political Innovation, *Mies y la gata niebla: Ensayos sobre arquitectura y cosmopolítica*, Puente Editores, Barcellona 2019. Trad. it. *Mies e la gatta Niebla. Scritti su architettura e cosmopolitica*, Sikè, Leonforte 2021.

LORENZINI, Daniele, *The Force of Truth. Critique, Genealogy, and Truth-Telling in Michel Foucault*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra 2023, ed. or. *La force du vrai : De Foucault a Austin*, Le Bord de l'eau editions, Bordeaux 2017.

RISPOLI, Ramon, "Andrés Jaque/Office for Political Innovation: le architetture come dispositivi semiotico-materiali", in *Mies e la gatta Niebla, Saggi su architettura e cosmopolitica*, JAQUE, Andres / Office for Political Innovation, Sikè, Leonforte 2021, pp. 9-15.

RISPOLI, Ramon, "Concealed behind Transparencies. A Closer Look at Architecture's Hidden Performativity", in a cura di AA. VV., *Architectures of Hiding: Crafting Concealment, Omission, Deception, Erasure, Silence*, Routledge, Londra/New York 2024, pp. 87-97.

Spazio domestico, dispositivi e effetti.

ARRIELLI, Emanuela e RIZZI, Valentina, "Performativity and the domestic space Practices of embodied dwelling through enactivism, participation, and auto-construction", in *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti*, n. 25 (2023), pp. 252-269.

BURGIO, Gianluca, *Della porta: Indagine su un oggetto ordinario*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2023.

BASSANELLI, Michela, *Abitare oltre la casa: Metamorfosi del domestico*, DeriveApprodi, Roma 2022.

COSSETA, Katerin, *Ragione e sentimento dell'abitare, La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, FrancoAngeli Editore, Milano 2000.

DEBARRE-BLANCHARD, Anne e VIDAL Monique Eleb, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, 1880-1914*, École d'architecture de Paris-Villemin, Parigi 2018.

GRAU MAGANA, Urtzi e FERNÁNDEZ-ABASCAL, Guillermo, "The Austerity Chic Interior, Gen Z, and Millennials' Domestic Dream", in *Interiority*, vol. 5, iss. 2 (2022), pp. 137-154.

KEMBER, Sarah, "Sexing the smart home", in *Home Futures: Living in Yesterday's Tomorrow*, a cura di McGuirk, Justin,

Steierhoffer, Eszter, Design Museum, Londra 2018, pp. 275-284.

KRAJEWSKI, Markus, *The Server. A media history from the present to the Baroque*, Yale University Press, New Heaven e Londra, 2018.

PRECIADO, Paul B., *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*, Anagrama, Barcelona 2010; trad. it. *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango, Roma 2020.

RISPOLI, Ramon, "Políticas de lo privado. Reflexiones sobre domesticidad y poder", in *Gradación del Entorno Habitable*, a cura di ESPARZA DÍAZ DE LEÓN, Mario Ernesto, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes 2020, pp. 47-56.

RISPOLI, Ramon, "Porte, ripostigli, soffitte e scantinati. L'architettura e la partizione del sensibile", in *E/C.*, n. 38 (2023), pp. 197-204.

RISPOLI, Ramon e SAITTO, Viviana, "A Woman always know her place: el espacio como cuestión de género", in a cura di GARCÍA CASILLAS, Elisa Marcela e JIMÉNEZ VACA, Alejandro, *Arquitectura y vida cotidiana en México como dimensión cultural*, Ediciones Navarra, Ciudad de México, 2024, pp. 115-133.

UPMEYER, Bernd, "The Home as Political Arena: Interview with Andrés Jaque", in *MONU: Magazine on Urbanism*, n. 24 (aprile 2016), pp. 4-11.

Allestimenti e spazi domestici.

BOSONI, Giampiero, "Microstorie: Franco Albini e la Gommapiuma Pirelli. Per una storia della schiuma di lattice di caucciù in Italia (1933-1951)", in *AIS/Design Storia e Ricerche*, vol. 2, n. 4 (2014), pp. 236-274.

CIORRA, Pippo e OSTENDE, Florence, *The Japanese House Architecture and Life after 1945*, Marsilio Editori, Venezia 2017.

CHIU, Charles S. Chiu, *Women in the shadows: Mileva Einstein-Maric, Margarete Jeanne Trakl, Lise Meitner,*

Milena Jesenská, and Margarete Schütte-Lihotzky, Peter Lang Pub Inc, New York NY 2008.

COLOMINA, Beatriz, "The Media House", in *Assemblage. Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse*, n. 27 (agosto 1995), pp. 55-66.

COLOMINA, Beatriz, "Unbreathed Air, 1956: Alison and Peter Smithson's House of the Future", in *Grey Room*, n. 15 (estate 2004), pp. 28-59.

HENDERSON, Susan R., "Housing the Single Woman: The Frankfurt Experiment", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 68, n. 3 (settembre 2009), pp. 358-377.

JAUQUE, Andrés, ALVAREZ ISIDRO, Eva M. e GOMEZ ALFONSO, Carlos J., "Messiness, Render Society, Performance; Awareness: Andrés Jaque Vocabulary", in *En Blanco*, n. 34 (2023), pp. 10-43.

JAUQUE, Andrés / Office for Political Innovation, "IKEA Disobedients. Los que desobedecen a IKEA", in *Domus*, n. 953 (novembre 2011), pp. I-IV.

JAUQUE, Andrés / Office for Political Innovation, "Sheltering the Rolling Society: A post-typological urbanism of non-familiar shared homes", in *Volume*, n. 4 (2015), pp. 86-91.

JOHNSON, Philip, "Mies: The Berlin Building Exposition", in *Oppositions*, n. 2 (1974), pp. 86-91. Ristampato in Drawing Matter, 17 novembre 2019. <https://drawingmatter.org/philip-johnson-on-mies/>.

LA PIETRA, Ugo, "Dalla Casa Telematica al nuovo spazio domestico", in *AIS/Design Storia e Ricerche*, vol. 11, n. 21 (2024), pp. 28-32.

LA PIETRA, Ugo, "La cellula abitativa: una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione e informazione", in *IN, Argomenti di immagini e di design*, n. 6 (1972), pp. 18-31.

LAVARELLO, Antonio, "House of the Future, o del futuro alle porte", in *Abitare nel tempo. Venti ville del Novecento*, a cura di Canevari, Alessandro, Servente, Davide, Sagep editori, Genova 2020, pp. 100-109.

LECCE, Chiara, "Franco Albini e il progetto dell'effimero (1936-1958): le fonti d'archivio come tracce dell'evoluzione di un metodo", in *AIS/Design Storia e Ricerche*, vol. 5, n. 10 (2017), pp. 118-141.

LIZONDO-SEVILLA, Laura e DOMINGO-CALABUIG, Débora, "Lilly Reich: The Architecture and Critique of an Invisibilized Woman", in *Frontiers of Architectural Research*, vol. 11, issue 1 (febbraio 2023), pp. 15-27.

LIZONDO-SEVILLA, Laura e DOMINGO-CALABUIG, Débora, "Mapping Lilly Reich", in *Arte*, n. 37 (gennaio 2025), pp. 85-104.

LOTZ, Williem, "Die Halle II auf der Bauausstellung", in *Die Form*, vol. 6, n. 7 (gennaio 1931), pp. 241-249.

MCQUAID, Matilda, *Lilly Reich: Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York 1996.

MILLER, Wallis, "The Dwelling of Our Time: Surface, Space, and German Identity", in *Atti di 86th ACSA Annual Meeting and Technology Conference*, Association of Collegiate Schools of Architecture, Washington DC 1998, pp. 348-353.

OSGERBY, Bill, "The Bachelor Pad as Cultural Icon: Masculinity, Consumption and Interior Design in American Men's Magazines, 1930-65", in *Journal of Design History*, vol. 18, n. 1 (primavera 2005), pp. 99-113.

OWENS, Gwendolyn, "Alison and Peter Smithson's 1956 'House of the Future'", in *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, vol. 1, n. 1 (inverno 2001), pp. 18-21.

PERITON, Diana, "Alison and Peter Smithson: From the House of the Future to a House for Today", in *Home Cultures*, vol. 1, n. 3 (2004), pp. 307-313.

PHILLIPS, Stephen J., "Plastics: Monsanto House of the Future", in *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*, a cura di Brennan, AnnMarie; Kim, Jeannie; Colomina, Beatriz, Princeton Architectural Press, New York 2004, pp. 91-123.

PIERPAOLI, Barbara, "La Célula Habitacional y la Casa Telemática: Dos propuestas de resignificación del espacio doméstico", in *Constelaciones*, n. 11 (giugno 2023), pp. 173-187.

PUIGJANER, Anna, "Más allá del 'Labour of Love'.", in *ARQ (Santiago)*, n. 98 (2018), pp. 7-11.

PUIGJANER, Anna, MAIO, "Urban K-Type", in BASSOLI, Nina (a cura di), *Home Sweet Home*, Electa, Milano 2023, pp. 103-115.

SANDERS, Joel [attribuito], "Playboy's Penthouse Apartment: A High Handsome Haven-preplanned and furnished for the Bachelor in Town", in *Playboy*, vol. 3, n. 10 (ottobre 1956), pp. 65-70.

SCHAARSCHMIDT- RICHTER, Irmtraud, "Toyo Ito: The lightness of floating", in *Architectural Monograph No. 41 Toyo Ito*, a cura di Jencks, Charles e Schaarschmidt-Richter, Irmtraud, Academy Editions, Londra 1995, pp. 14-21.

TEERDS, Hans, "La Casa Telematica Milan: Ugo La Pietra", in *DASH | Delft Architectural Studies on Housing*, vol. 7, n. 11 (giugno 2018), pp. 136-141.

THILMANY, Jean, "What the House of Tomorrow Can Teach Us Today", in *Mechanical Engineering*, n. 136 (dicembre 2014), pp. 30-37.

TURNBULL, Jess (a cura di), *Toyo Ito: Forces of Nature*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Sitografia

ARNARDÓTTIR, Halldóra, "The U-House in Tokyo, by Toyo Ito", in *Stories of houses*, <https://storiesofhouses.blogspot.com/2005/06/u-house-in-japan-by-toyo-ito.html>

ANTOLINI, Federico, "Il progetto urbanistico di Milano 2", in Outpump, <https://www.outpump.com/progetto-urbanistico-milano-2/>

BESTARD, Cati, "The 'Kitchenless' House: A Concept for the 21st Century intervista ad Anna Puigjaner, Archdaily, 17 agosto 2016. <https://www.archdaily.com/793370/the-kitchenless-house-a-concept-for-the-21st-century>

CARRASCO, Carlos Mínguez. 2012. "IKEA Disobedients.". Domus web, 3 ottobre 2012. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/10/03/ikea-disobedients.html>

DI GENOVA, Arianna, "Il carattere effimero della casa privata", in *Il Manifesto.it*, 5 novembre 2016, <https://ilmanifesto.it/il-carattere-effimero-della-casa-giapponese>

JAQUE Andrés / Office For Political Innovation "IKEA Disobedients Madrid Manifesto", in Andres Jaque / Office for political innovation, <https://officeforpoliticalinnovation.com/wp-content/uploads/2019/02/2018.-IKEA-Disobedients-Manifesto.pdf>

LATOUR, Bruno, "A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)", accesso ottobre 2025. <http://problemata.org/fr/articles/647>.

LÓPEZ CARDOZO, Sebastián, Other Scales, Other Species: In Conversation with Andrés Jaque. *Azure Magazine*, 24 ottobre 2024. <https://www.azuremagazine.com/article/other-scales-other-species-in-conversation-with-andres-jaque/>

MUXÍ, Zaida, "Lilly Reich (1885-1947)" in *Un día una arquitecta*, 2 aprile 2015. <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/lilly-reich-1885-1947/>

PIROLA, Matteo, "Che cos'è una casa? Una mostra cerca la risposta." *Domusweb.it*, 30 giugno 2023. <https://>

www.domusweb.it/it/arte/gallery/2023/06/30/home-sweet-home-alla-triennale-di-milano-una-mostra-che-racconta-che-cos-una-casa.html.

PUIGJANER, Anna, "Bringing the Kitchen Out of the House." *e-flux Architecture* (Overgrowth), 2018. <https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/221624/bringing-the-kitchen-out-of-the-house>.

PUIGJANER, Anna, "Kitchen Stories." *e-flux Architecture* (FuturePublic), 2017. <https://www.e-flux.com/architecture/future-public/151948/kitchen-stories>.