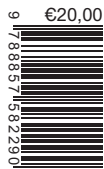


EGIDIO CUTILLO
GIACOMO DE CARO
MARTINA DUSSIN
TERESA GARGIULO
SARA MARINI
ALJOŠA MARKOVIĆ
ARIANNA MONDIN
GABRIELE MORONA
ANDREA PASTORELLO
ALBERTO PETRACCHIN
GIUSEPPE RICUPERO
DAMIANO URBANI
GIULIA VACCARI



NELLA SELVA. XII TESI

A CURA DI SARA MARINI

✠
S
Y
L
V
A



Mimesis

NELLA SELVA. XII TESI
a cura di Sara Marini

Le dodici riflessioni raccolte nel libro
conseguono dalla redazione di dodici tesi di
laurea magistrale in Architettura.
Undici tesi sono state discusse tra il 2018 e
il 2020 presso l'Università luav di Venezia,
relatrice prof.ssa Sara Marini. La tesi di Arianna
Mondin è stata discussa nel 2018 presso
l'Akademie der bildenden Künste Wien, relatrice
prof.ssa Angelika Schnell, correlatori prof.ri
Luciano Parodi e Sara Marini.

EDITORE
Mimesis Edizioni
Via Montalcone, 17/19
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
ottobre 2021

ISBN
9788857582290

DOI
10.7413/1234-1234006

STAMPA
Finito di stampare nel mese di ottobre 2021
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Alberto Petracchini

© 2021 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2020-2021.
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

COLLANA SYLVA
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università
luav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA.
Ripensare la "selva". Verso una nuova alleanza
tra biologico e artefatto, natura e società,
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre
(coordinamento), Università luav di Venezia,
Università degli Studi di Genova, Università
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università luav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università luav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università luav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Mario Lupano
Università luav di Venezia
Micol Roversi Monaco
Università luav di Venezia
Valerio Paolo Mosco
Università luav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università luav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano

NELLA SELVA. XII TESI

Σ I
Y --
L U
V --
Δ A
V

6—18 INTRODUZIONE.
ENTRANDO NELLA SELVA
SARA MARINI

LOGOS E LOGO

20—45 L'ALTRO GENIUS LOCI
TERESA GARGIULO

46—70 IL LOGOTIPO
TRA ARCHITETTURA E MODA
DAMIANO URBANI

DI CARTA E DI TERRA

72—93 PROGETTO E DESTINO
ALBERTO PETRACCHIN

94—120 ARCHITETTURA DI UN VILLAGGIO
ALJOŠA MARKOVIĆ

IN PRINCIPIO ERA IL PETROLIO POI,
LUDICAMENTE, SI ARRIVÒ ALLA SELVA DIGITALE

122—137 ARCHITETTURA DI PETROLIO
ARIANNA MONDIN

138—160 SPAZI DEL LUDICO.
DISCOTECHE E CLUBS COME
FRAMMENTI DI SELVA URBANA
GIACOMO DE CARO

ENCLAVE E ARCHITETTUROFAGIE

162—181 ARCIPELAGO ENCLAVE.
LE CHIAVI DEL PARADISO
ANDREA PASTORELLO

182—206 ARCHITETTURE COMMESTIBILI.
VERSO ALTRE ECOLOGIE
DEL PROGETTO
EGIDIO CUTILLO

CONTRO! MONUMENTI E DISSENSI

208—235 ~~VITA, MORTE, MIRACOLI,~~
VENTURE E MONUMENTI
GIUSEPPE RICUPERO

236—262 LA PROTESTA COME FORMA DI
PROGETTO
MARTINA DUSSIN

AFFEZIONI, COLLEZIONI, CASE

264—291 CASE SPARSE.
UNA STORIA FAMILIARE
GABRIELE MORONA

292—306 GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE
GIULIA VACCARI

308—311 BIBLIOGRAFIE

INTRODUZIONE. ENTRANDO NELLA SELVA

SARA MARINI

La selva è tornata dagli scritti danteschi sia come immagine e immaginario, sia come realtà: l'Italia è oggi un paese forestale[¶]. Nel solco di questa tesi convergono studi appartenenti a diversi campi di lavoro, quali letteratura, geografia, architettura, giurisprudenza, arti, sociologia che, autonomamente e confrontando le proprie voci, guardano un “fuori” dimenticato[⌘]. Dopo decenni di osservazioni dentro città, dentro spazi della mobilità, dentro architetture, finalmente si è costretti a guardare oltre (ma anche a distanza ravvicinata) quel grande interno vissuto come zona di comfort, dilatato ad ogni angolo del pianeta (grazie al veicolo del turismo). Lo stesso grande interno appare oggi evidente, così come le sue intenzioni, le sue impalcature, le sue logiche. Ora che i confini sono stati infranti e il bosco incede più della città, le zone abbandonate sono sovrabbondanti e interessano le diverse tipologie di architettura (tanto faticosamente messe a fuoco), i protocolli sono insufficienti a gestire luoghi reali e virtuali, la natura non è più assimilabile a un accogliente ricordo o una dea da mettere sull'altare[¶] ma è un ambiente da attraversare, ora appare necessario entrare in questa selva^Λ. Sei segmenti di possibili attraversamenti guidano un percorso accidentato: il numero dodici non è qui consequenziale ma segue la logica della continua scelta di come inoltrarsi. All'ingresso sei tracciati accennano vie tutte biforcute, il disegno che ne consegue non è chiaramente un dogmatico viale urbano ma ricalca l'incipit della forma di una radice da proseguire. I sei cammini sono disegnati dentro l'architettura, i suoi strumenti e linguaggi, le sue regole del gioco. Architettura non può più essere solo sostanza della città, predisposta per costruire fatti urbani o artefatti a misura di un territorio certo e controllato^l; per queste ragioni, le dodici tesi conseguenti alle sei osservazioni qui raccolte non possono che investire le fondamenta.

Logo e *logos* è un binomio, un'associazione, un'antitesi esplicita nella condizione della selva: un luogo è tale quando è ad esso attribuito un nome a cui consegue anche una legge. Se lo spazio è oscuro, selvaggio, aspro e forte, come recita Dante, prima di attribuirgli un nome serve di nuovo conoscerlo, poi a questo primo movimento consegnerà una domanda: la legge che lo regolerà sarà dettata dallo spazio stesso o da chi lo attraversa? Si tratta di una domanda classica che ricorre ormai con un carico di retorica tale da renderla invisibile. Tra *genius loci* e logotipo sussiste uno spartiacque da misurare. Il *genius loci*, dopo la definizione di "paesaggio" sancita dalla Convenzione europea del Paesaggio del 2000*, dovrebbe essere considerato un impasto di azioni e reazioni tra civiltà e natura. Il rimosso, il backstage del Monte Ventoso (nel quale Petrarca diede senso al termine "paesaggio"), in sintesi quanto è oltre la miglior inquadratura chiede, da tempo, di stare in scena. Junya Ishigami scrive che spesso l'architettura deve confrontarsi con paesaggi modesti¹, gli studi sulla Terra definiscono drammatiche alcune delle dinamiche che investono gli stessi territori, è quindi impossibile abitare queste scene? La nozione di selva appunto impone di tornare a studiare aree, ad attraversare zone con gli occhi e l'atteggiamento dei pionieri, a conoscere quanto si cela negli strapiombi solitamente invisibili, oscuri, inaccessibili. Queste incursioni nelle cavità nere non sono tanto tese a dare loro un nuovo nome, un nuovo logo, quanto a predisporre architetture capaci di attraversarle e di modulare quella solarizzazione a cui è esposto il consolidato *genius loci* – ovvero le scene idilliache disegnate da natura e storia. Il problema del conoscenza e del riconoscimento può quindi iniziare da un cammino nei territori reali o da un attraversamento tra i codici, tra gli stemmi e gli araldi. Corpi e città si sostanziano di linguaggi, di simboli

e lettere tatuate sulla pelle o sui muri, a cui conseguono abiti e architetture in base alla scala a cui si osserva. Gli stessi codici definiscono nuove comunità i cui affiliati possono oggi essere molto distanti tra di loro. L'ornamento e la scrittura incisi sulle pareti esterne dell'architettura sono prepotentemente tornate sulla scena dopo decenni di oblio², appunto l'ornamento non è più un delitto ma una testimonianza a volte doverosa. Il sigillo esposto sancisce una posizione, esplicita una promessa. Mentre nella realtà natura e cultura iniziano continui scontri, con la scrittura possono essere sancite nuove alleanze, nuovi codici comportamentali, nuovi riti di attraversamento dello spazio.

DI CARTA E DI TERRA

Guardare alla selva contemporanea è tornare all'antico, saltare, dimenticare secoli, riavvolgere il nastro della storia con l'attuale consapevolezza. Se il tempo lineare della storia impone di nuovo un percorso certo, la teoria non può che operare per manipolazioni, per impasti, per manomissioni, aggiornamenti e dichiarate amnesie come nei trattati rinascimentali che, "cancellando" il Medioevo, hanno saldato il proprio contemporaneo con un'antichità certamente aggiornata e interpretata. Si può così guardare alla recente modernità e ai suoi campi e controcampi, alle scenografie salvifiche e alle terre consumate e celate come volti del giano bifronte del *genius loci*, o ancora concatenare contemporaneità e Rinascimento per tornare al senso del logo, oppure doverosamente connettersi al tempo in cui la terra ancora dettava la legge. Allora nelle carte andava cercata l'architettura come profezia³⁴, allora l'alleanza tra natura e villaggio era continuamente in gioco, ogni giorno riscritta. Il ritorno della selva impone attenzione a terre marginali, province abbandonate, villaggi lontani per verificarli come alternativa alla città, città che oggi si presentano vuote

come un set, strutturate sull'evento, il movimento continuo, il museo totale e un riscatto sociale spesso solo promesso. La nozione di terra dirama ulteriormente il percorso: essa è disegnata e occupata da architetture nei tarocchi, è un'immagine di carta che insieme ad altre ricorda il gioco del destino e la complessa ragnatela che questo tesse, ma è anche una realtà che impone regole su come disporsi in campo. L'arte dei tarocchi, qui presa a pretesto per ragionare sulla potenza della carta e delle sue rappresentazioni sintetiche, è stata occasione per immaginare e interpretare il mondo, per fissarne coordinate naturali e costruite, tutte accomunate dall'astrazione. Lo stesso gioco certo ha fatto dimenticare la lettura del possibile destino incombente nei segni dell'ambiente, ma ha costretto relazioni, ha costruito dialoghi intorno a tavoli, ha mantenuto saldi i nessi tra singolo e universale, ha nutrito l'interpretazione del mondo, non solo quello dato ma anche l'altro, quello impreveduto, esterno, non evitabile. L'architettura della dura campagna, dove appunto il destino è sempre incerto, torna prepotentemente in scena dopo essere stata censurata^{¶¶}. Troppo dura e aspra e forte era la vita con la terra tanto che in paesi come l'Italia è stata cancellata sovraimponendo infrastrutture e altre strutture. La ricerca sull'architettura della campagna è stata interrotta, nutrita decenni fa da importanti mostre che avevano sancito la necessità dell'osservazione, dell'aggiornamento continuo sullo stato delle cose e dei territori^{¶§}. Tornare nel villaggio implica riprendere e riaggiornare vecchi mestieri, abitare ai bordi un bosco che suona al correre del vento, avere certezza della gestione dell'acqua, saper impiantare connessioni e comunità capaci di accogliere l'ambiente come nuova forma di città. Mentre l'architettura urbana deve rinunciare allo spazio per costruire convivenze, quella del villaggio si adopera per preservarlo, per contenerlo, per averne di riserva, per dividerlo con

altre forme di vita, per conquistare ogni giorno le ragioni della propria esistenza in un disegno complessivo.

IN PRINCIPIO ERA IL PETROLIO POI, LUDICAMENTE, SI ARRIVÒ ALLA SELVA DIGITALE

Certo un grande motore dell'esodo dalle campagne è stato il petrolio poi, ludicamente, è arrivata la selva digitale. Già negli anni Ottanta del Novecento Giancarlo De Carlo inizia il recupero del borgo di Colletta di Castel Bianco considerando l'automobile il mezzo fisico per raggiungerlo e la rete virtuale (l'intera superficie del borgo è oggi percorsa da cablatrice con fibra ottica) lo strumento per superare l'esilio incombente su chi abita ai bordi della selva. L'oro nero – sgorgante dal suolo solo se costretto – ha dominato in questi decenni le scene politiche, urbane e territoriali. Ancora oggi presenza solida difficilmente dimenticabile, non ha mai fatto perdere di vista il legame con la terra, i nessi tra i valori e le risorse, tra i desideri individuali e il disegno delle forze in gioco alla scala planetaria^{¶↓}. Ma proprio la sua concretezza, il suo essere una materia reale, il suo dichiarato peso economico, la trama delle infrastrutture che lo contengono e lo trasportano ne fanno oggi una presenza ingombrante. Mentre la città si organizzava razionalmente come una fabbrica, metteva a nudo le proprie arterie vitali, dimenticando il ludico^{¶▲}, sempre relegato in ritagli di tempo e spazio e raramente assimilato al tema della gioia, un'altra rete prendeva consistenza. I movimenti radicali in architettura hanno cercato di mostrare i giochi del destino che l'architettura e il pianeta stavano affrontando, hanno cercato di far cadere il futuro nel presente, di mostrare le deformazioni dei territori e delle città disegnate dal petrolio, ma il carattere rivoluzionario del ludico è implosivo nelle forme dell'arte. Delle loro visioni va ricordata ad esempio la verifica di mondi e territori considerando la scomparsa dello spazio del lavoro^{¶L}, profezia importata da altre scienze ma nevralgica per le

sorti della scena contemporanea in balia di silenziosi rivolgimenti tecnologici. Poi il postmoderno ha cercato di far coincidere la gioia dell'architetto, nel pescare liberamente tra i linguaggi della storia, con la gioia della città, fallendo perché le strade di cartapesta non riempiono i cuori come gli affreschi del passato più remoto che parlano delle possibilità della vita e non delle sue maschere. Nel frattempo, il ludico trovava spazio nelle zone abbandonate del sistema urbano, come un raddomante capace di scovare rovine e macerie dettate dalla fine di cicli di vita e come un cercatore d'oro capace di riattivarle (spesso solo alla luce dell'oscurità). La selva coincide qui ancora con territori di riserva: perimetrati dalla dimenticanza, dal disinteresse e dalle attività principali della città, lasciati fuori, consegnati a comunità della notte per sperimentare (tra musica, arte, teatro e vita) o per marginalizzare. La prossima scoperta del ludico, ormai sempre più relegato al mondo virtuale, potrebbero essere proprio le carcasse lasciate vuote dalla pesante infrastruttura che nutre e permette il funzionamento dell'on-line. Di nuovo un altro *genius loci* che ha molti loghi, il mondo virtuale sta occupando, proprio come il petrolio, ettari di terreno, edifici sterminati che contengono server, database, non misurabili infrastrutture che attraversano oceani e che sono vere, concrete, presenti e ora in funzione. Forse proprio il ludico riscoprirà un giorno questi mondi come corpi da riciclare.

ENCLAVE E ARCHITETTUROFAGIE

Tornando al contemporaneo, questa volta di ritorno dal prossimo futuro, due tensioni attraversano le forme dell'urbano e dell'architettura, entrambe dettate dall'espansione della selva. Enclave e architetturofagie si contendono lo spazio, le prime concretamente, le seconde attendendo evoluzioni tecnologiche, tradizioni di ritorno e l'applicazione effettiva del paradigma ecologico.

La ricerca di un Eden o di un esilio perfetto disegna luoghi esclusivi, spesso non servono recinti basta che la comunità che le abita siano conformi negli intenti – come nella città giardino che già Ebenezer Howard ipotizzava a numero chiuso (fissato a 25.000 abitanti) e solo per benpensanti –, oppure che i suoi cittadini condividano il lavoro, come a Milano 2 “residence” di Mediaset. A volte la giungla della città impone la fuga, come nel film *The Village* nel quale si narra del patto tra alcuni sconosciuti sancito per censurare l'esistenza della città e costruire un'altra realtà, altre volte solo gli esseri umani ad essere chiusi fuori, come nelle terre segnate dalla disastrosa esplosione della centrale nucleare di Chernobyl, ormai conquistate da animali selvaggi. L'architettura dell'esilio o dell'autoesilio è monumentale come mura antiche o estremamente fragile come l'immensa distesa di una bidonville. Della fragilità o meglio della fragranza fanno bandiera edifici costruiti di pannocchie o aringhe, di nuovo tornando alla realtà del passato prossimo o di terre dimenticate o cancellate. Se l'enclave rimette in campo immagini di un Medioevo contemporaneo di dantesca memoria, affinché l'architettura accolga e faccia proprio il sempre più pressante problema della fame deve mettersi in gioco come nelle favole. Da un lato si rimanda alla felice enclave di *Running Wild* racconto di James G. Ballard ambientato appunto in un mondo chiuso e controllato ma non per questo sicuro, dall'altro ad *Hänsel und Gretel* favola costruita intorno al problema della miseria tanto da far coincidere la casa con il nutrimento. Chiaramente le favole sono molto più spietate dei romanzi. La consunzione progettata dell'architettura, il suo offrirsi come corpo e cibo esula dal gioco della società per deformare e rendere sostanziale il problema delle ecologie del pianeta. La legna da ardere può essere parte integrante di un'architettura, così come altri materiali possono dar corpo a pareti predisposte

per essere consumate. Nutrendosi di architettura si può arrivare a un grado zero della struttura che non cerca senso solo nelle sue giuste proporzioni ma anche nell'aver partecipato attivamente al gioco della vita, alle logiche della selva.

CONTRO! MONUMENTI E DISSENSI

Una linea attraversa la letteratura italiana, intercetta gli scritti di Dante e la favola nera *Pinocchio* di Collodi¹, racconta di storie nere, a tratti ludiche, di protagonisti un po' spaventati e po' speranzosi, ma soprattutto di un paese fatto di scene universali nelle quali trova sempre spazio il monumento e diverse forme di dissenso. Tornare alla selva equivale a perdere le coordinate urbane e a riformularne di nuove, senza dimenticare necessità primarie del genere umano e della terra, ma anche simboli e profezie per ritrovarsi. In alcune città degli Stati Uniti sono oggi abbattute da manifestanti le statue di coloro che come Colombo "scoprirono" o "occuparono" il nuovo mondo. Il monumento si predispone più di altre architetture ad essere la scena per fissare un ricordo o la scena da abbattere, muove sentimenti e azioni, moti che possono anche cambiare nell'arco di una vita. Non sempre la sostanza del monumento è permanente e persistente. Land art e architettura si fondono oggi per erigere simboli del ritorno del rimosso, come *Triumphs and Laments* (2016) processione disegnata sottraendo parti del nero smog ancorato alle mura del Tevere di William Kentridge, o per permettere ludicamente (e quindi anche con una visione critica e seria) di camminare sulle acque, come *The Floating Piers* (2016) percorso galleggiante costruito da Christo nel lago d'Iseo. Questi due recenti esempi hanno mantenuto il nesso, non doveroso, tra misura mastodontica, titanica e idea di monumentalità, cancellandone però la persistenza. *L'éphémère est éternel* scriveva nel 1980 Manfredo Tafuri a proposito

del teatro del mondo di Aldo Rossi², teatro che sparando ha conquistato la propria eternità nel ricordo individuale e nella memoria storica. La città senza monumento è una periferia, la selva predispone e accoglie monumenti di differente taglia, li esige come tappe di un attraversamento spesso periglioso, avventuroso. Ma la selva è anche essa stessa una forma di protesta, una forma di occupazione non autorizzata. Del resto, la guerriglia urbana o propria ad altri spazi si è sempre sostenuta su strategie, tattiche, conoscenza del luogo, necessità di rifugi, convivenza con l'oscurità. La protesta è una forma di progetto perché deve interpretare i luoghi, farsi spazio, ribaltare gli usi a proprio favore, approfittare di situazioni vantaggiose ed evitare il campo aperto. A meno che quest'ultimo non sia relegato in casa. La protesta ha investito diversi luoghi della città, dalla fabbrica, alla strada, dalla scuola ai centri commerciali, a volte si è nutrita della selva e del mito della capanna dove costruire in solitaria le proprie armi contro un mondo non più condiviso. In casa la protesta è entrata poco, Bernardo Bertolucci ne ha narrato un'incursione nel suo film *The Dreamers* (2003) dove tre giovani ragazzi smontano la disposizione preordinata delle funzioni in un appartamento borghese parigino attraverso comportamenti e inattese occupazioni, mentre fuori altri giovani seguono le marce del Sessantotto. Oggi che la casa è un'enclave obbligata a causa della pandemia in corso, oggi che il grande interno non è più desiderabile, ma è l'unica terra praticabile, forse quella protesta può riattivarsi e rimettere in gioco i saldi principi che definiscono ancora la rigida gabbia della casa-macchina o della casa-teatro.

AFFEZIONI, COLLEZIONI, CASE

Sempre due idee di casa marciano il sesto tracciato di questa incursione nella selva. Inseguendo la storia vera

di una famiglia si tracciano mappe di territori, o ancora restando in casa si coltivano selve di oggetti forse utili solo a cercare il paradiso perduto o a costruire paesaggi dell'imprevedibile. Le terre del Nord Est italiano sono state oggetto per diversi decenni di studi nei quali l'avanzata della città è stata centrale. Strade, case, capannoni, centri commerciali hanno occupato la terra, hanno portato all'ubiquità tracce e forme di città. Nel frattempo, questi stessi territori sono stati conquistati, questa volta più silenziosamente, dal procedere del bosco incolto, grazie ad una serie di ritirate (in primis del mondo dell'agricoltura), grazie allo spegnersi di alcuni cicli economici (come testimoniano alcune aree industriali o capannoni abbandonati). Sempre al contempo di queste dinamiche, seguendo il movimento nel territorio di una sola famiglia, le sue diverse generazioni ramificate nel territorio, si possono rilevare come i desideri individuali hanno dato forma a case e i legami famigliari hanno dato corpo a reti, rimandi, legami tra punti distanti. Si può così sondare quanto la casa sia stata oggetto del desiderio, progettata e realizzata con le proprie mani o con pochi complici, spesso oltre le regole. La posizione della casa è scelta, da alcune generazioni, per poter accedere al lavoro, strategicamente individuando punti nella mappa che coincidono con avamposti. Ancora le case nuove, che si diramano dalla prima nella quale ha sede una famiglia contadina, ricreano comunque un dialogo con un piccolo pezzo di terra, perché quest'ultima è sostanza d'affezione incancellabile. La storia di una famiglia corrisponde a una serie di case costruite, alcune ancora amate, altre oggi abbandonate, altre maledette perché troppo grandi o troppo piccole, troppo lontane o troppo vicine. Case e abitanti coincidono per poco tempo, è la storia di un istante a cui non è data possibilità di essere monumento perché troppo privata. La selva qui incombe come spazio strategicamente

abbandonato all'interno dell'involucro domestico, serve convivervi per altre ulteriori vicissitudini che potrebbero chiedere altro spazio. Case colme di oggetti come quelle che custodiscono collezioni, in questo caso l'abitante si fa da parte per lasciare spazio al proprio tesoro. Oggetti che inizialmente sono l'obiettivo e poi diventano la testimonianza a cui costruire loossiane tombe. Già John Soane progettando il contenuto della propria casa-museo, accoglieva al suo interno opere preziose e banali copie: quel che contava era l'intensità della scena, il suo sopravanzare lo spazio, oltre la logica del contenimento, come in un'arca in attesa di rilasciare il proprio contenuto in un tempo a venire. Lo stesso Soane scrive nel 1812 *Crude Hints Towards an History of My House in Lincoln's Inn Fields*, libro nel quale immagina la propria casa come un cumulo di rovine e la interroga sui suoi possibili passati come un archeologo. La casa è, nel racconto e nell'uso reale, oggetto in viaggio così come i frammenti accatastati al suo interno. Entrando nella selva appunto non si può tralasciare la dimensione spazio-temporale, le condizioni potrebbero mutare celermente e costringere a nascondersi nell'oscurità delle ombre del bosco. Le stesse ombre grazie alle quali Étienne-Louis Boullée trova l'incipit di *un nuovo genere di architettura* ☼ †, forse "solo" una forma d'arte, certamente una profezia.



Si veda F. Cotugno, *Italian Woods. Alla scoperta di una risorsa che non conosciamo, i nostri boschi*, Mondadori, Milano 2020.



La ricerca Prin “Sylva”, avviata nel 2020, vede appunto coinvolti docenti e ricercatori di diverse sedi e aree disciplinari al fine di leggere il suo termine guida concretamente, storicamente, letterariamente e di rilevarne i caratteri nei territori del presente e di prefigurare le architetture che li potranno domani abitare.



Si veda T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.



Il tempo della selva, già presente in territori e immaginari, ha preso corpo come documento ed è raccontato in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 3, *Nella selva / Wildness*, 2020.



Si fa qui riferimento a due capisaldi della teoria del progetto: A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966 e V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966. Nello stesso anno è pubblicata la prima edizione del libro R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966. I tre volumi disegnano tre vie nel solco dell'architettura in un anno topico per il pensiero dell'architettura, per l'idea di città, monumento e storia, per il ripensamento del progetto moderno e per l'indagine dei rapporti possibili tra manufatto e contesto, si veda “San Rocco”, 14, 66, 2018.



Il ragionamento sul *genius loci* muove qui dal grande classico degli studi architettonici: C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975, lo stesso ragionamento si nutre di recenti studi sull'immagine dei territori, si veda a questo proposito S. Chiodi, *Genius Loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata 2021.



“La Convenzione europea del paesaggio è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa a Strasburgo il 19 luglio 2000 ed è stata aperta alla firma degli Stati membri dell'organizzazione a Firenze il 20 ottobre 2000.” www.convenzioneeuropaeapaesaggio.beniculturali.it, consultato il 02.05.2021.



“Scenery so modest as to hardly constitute architecture. The idea is to create within everyday life this kind of personal-scale openness, a product of individual experience: an accumulation of such mini-landscapes in different place”. J. Ishigami, *Freeing Architecture*, Fondation Cartier, Paris 2018, p. 21.



Si pensi ad esempio alle opere di Herzog & De Meuron per Ricola, come lo stabilimento e magazzino realizzato nel 1992-1993 a Mulhouse, o alla biblioteca della Fachhochschule a Eberswalde realizzata dagli stessi autori nel 1994-1999.



Si veda E. Persico, *Profezia dell'architettura*, Muggiani, Milano 1945.



Si veda Amo, R. Koolhaas, *Countryside*.

SARA MARINI

A Report, Taschen-Guggenheim Museum, Köln-New York 2020; M. Cucinella (a cura di), *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*, Quodlibet-La Biennale di Venezia, Macerata-Venezia 2018; S. Marini, *L'architettura della campagna*, in A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura / Città / Paesaggio 1945-2000*, Silvana editoriale-La Triennale di Milano, Milano 2005, pp. 149-151; 256-257.



Si fa riferimento in particolare alle mostre: “Architettura rurale italiana”, curata da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, allestita in occasione della VI Triennale di Milano del 1936; “Mostra dell'architettura spontanea”, curata da Giancarlo De Carlo, in collaborazione con Giuseppe Samonà ed Ezio Cerutti, allestita in occasione della IX Triennale di Milano del 1951.



Resta ancora fondamentale per capire il peso e il ruolo dell'oro nero il libro rimasto incompiuto e edito postumo P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.



Si veda E.L. Francalanci, *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano 1992.



Constant Nieuwenhuys nell'immaginare New Babylon nel 1956 accoglie l'ipotesi dettata da studi economici che buona parte degli abitanti del pianeta non lavoreranno più, sostituiti dalle macchine e dalla intelligenza artificiale, tesi ripresa e ribadita nella sua urgenza ad esempio nel volume Y. N. Harari, *21 Lessons for the 21st Century*, Penguin Random House, New York 2018.



The Village è un film diretto e sceneggiato da Manoj Nelliyyattu Shyamalan nel 2004.



J.G. Ballard, *Gioco da bambini*, Anabasi, Milano 1992, ed. or. *Running Wild*, Hutchinson, London 1988.



Fiaba tedesca ripresa e scritta da Jacob e Wilhelm Grimm nella loro raccolta *Kinder-und Hausmärchen* edita nel 1812.



Si ricorda che nella prima versione del racconto di Collodi, Pinocchio muore impiccato all'albero, solo grazie alle proteste e alle insistenze dei lettori la storia è stata ampliata fino ad arrivare al lieto fine. Sull'Italia come paesaggio di immaginari letterari e visivi spesso immersi nella provincia e nelle sue ordinarie oscurità si veda L. Ruali, *Il paese nero-Black Italy*, Bruno, Venezia 2019.



M. Tafuri, *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, in “Domus”, 602, 1980, pp. 7-11.



“Cercai di trovare un insieme composto dall'effetto delle ombre. Per riuscirci, immaginai che la luce (così come l'avevo osservata in natura) mi restituisse tutto ciò che partoriva la mia immaginazione. Tale è stato il modo in cui ho proceduto quando ho lavorato alla creazione di questo nuovo genere di architettura”. È-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Einaudi, Torino 2005, p. 88.

LOGOS E LOGO

I

L'ALTRO GENIUS LOCI

TERESA GARGIULO

Per questo occorre il dialogo, che non è assolutamente una cosa dolce, rilassante, tranquilla, perché il dialogo è guerra. La parola 'dia-logo', come tutte le parole greche che cominciano per 'dia', indica la massima distanza tra due punti della circonferenza come nel caso del dia-metro, tra due posizioni di pensiero diametralmente opposte come nel caso del dia-logo. Per questo Eraclito poteva dire: 'Il logos è guerra', perché è 'armonia' di opposti contrastanti che si compongono attraverso il dia-logo, dove gli opposti si fronteggiano. Si fronteggiano per capirsi, non per elidersi. Per questo ci vuole 'tolleranza' che non significa tollerare la posizione dell'altro restando convinti che la nostra è quella giusta, ma ipotizzare che la posizione dell'altro possieda un grado di verità superiore al nostro, e quindi disporsi, nel confronto con l'altro, a lasciarsi modificare dall'altro. Modificare profondamente, mettendo in gioco la nostra simbolica, fino a farcela contaminare dalla simbolica altrui. Per risolvere i conflitti questo mi pare sia il suggerimento di Gandhi, per altro già praticato duemila anni da Socrate e da Platone nei suoi dialoghi, dove la verità emerge dal confronto dialogico dei pareri. Il parere dell'altro infatti, se accolto, relativizza il nostro, ci libera dall'isolamento del nostro assolutismo, completa la verità che non è mai tutta da una parte. ¶

"NULLUS LOCUS SINE GENIO" ⚡

Dall'etimo latino di "forza creatrice", si intende per *Genius Loci* "lo spirito del luogo che gli antichi riconobbero come quell'“opposto” con cui l'uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare”[¶]. Spirito dunque benevolo, protettore del luogo e di tutti coloro che lo abitano in armonia e nel rispetto delle sue leggi.

Inaugurato nell'età augustea e simbolo dell'intimo rapporto tra il territorio delle *Regiones* e gli antichi Lari della casa di Augusto, queste creature alate intermedie tra gli dèi e gli uomini introducono "un diverso rango tra divinità maggiori e divinità minori, di cui il primo divus fu Giulio Cesare"[¶]. Inserendosi nel più ampio disegno della teologia imperiale augustea, quale processo di deificazione dell'imperatore "che aveva chiuso la terribile fase delle guerre civili e delle proscrizioni"[¶], anche la costruzione religiosa del *Genius Loci* partecipa alla realizzazione della *pax deorum*, un'“epoca di oro e pace”[¶], cui corrispose un preciso disegno giuridico e politico del territorio.

L'attribuzione ad Augusto del titolo di *Pater Patriae*, mutato poi da Ovidio in padre del mondo – "princeps predestinato e



L'altro Genius Loci

responsabile della pax tra gli uomini, e pax tra gli dèi e gli uomini, chiamato – da questi ultimi – a guidare Roma” – celebra la sostanza idilliaca di questo rapporto. Riflessa puntualmente nel patto idilliaco tra l'uomo e la natura, la *pax deorum* anticipa la “progetto di salvezza” † che il Cristianesimo tradurrà in redenzione.

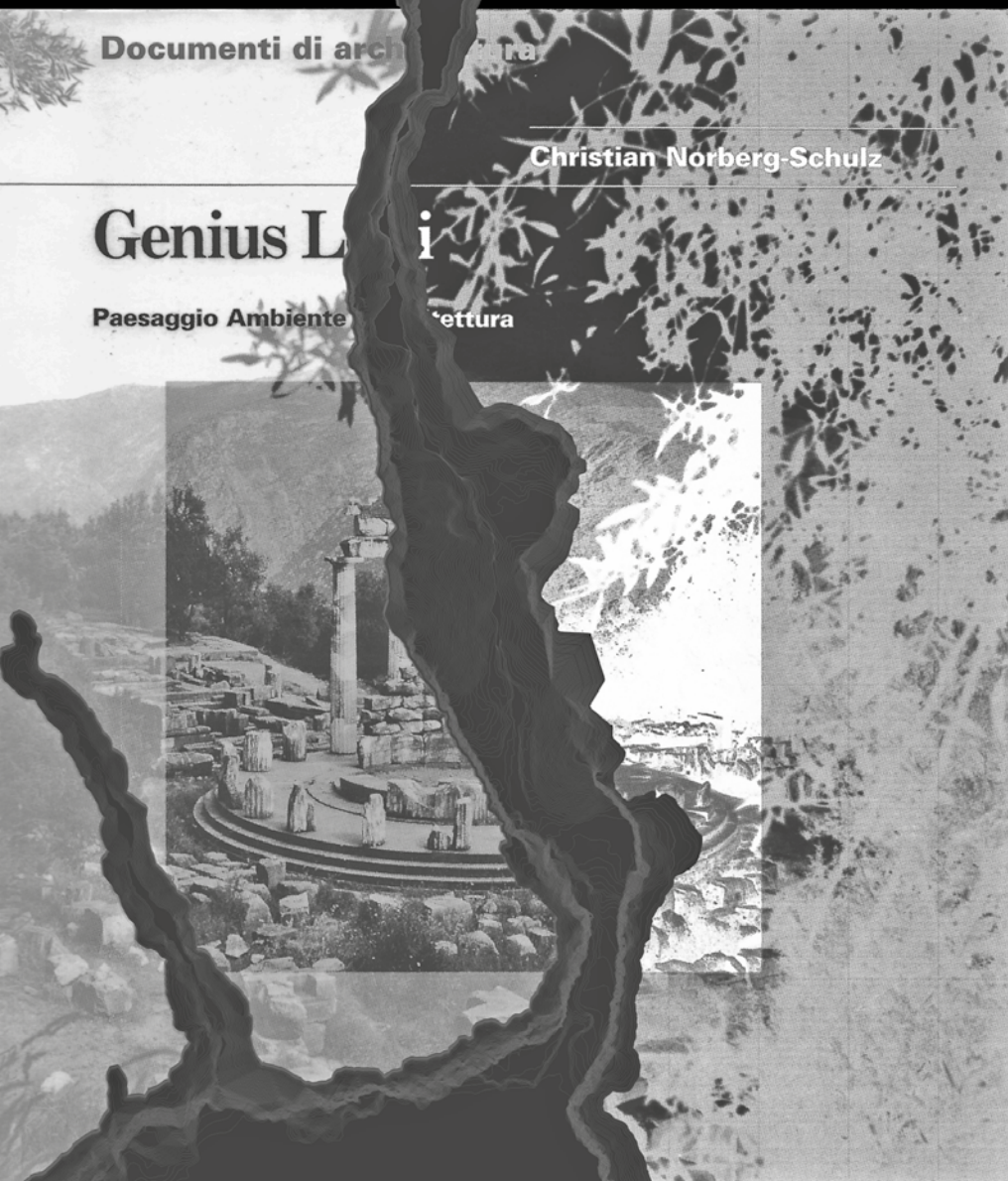
Già nel culto del *Genius Loci* e nello sfondo teologico in cui viene concepito, è possibile rintracciare l'origine del superamento di una concezione della natura come “sfondo immutabile e indifferente all'uomo” †, in cui le civiltà antiche riconoscevano il limite al proprio fare.

La visione della natura come prodotto della divina creazione del mondo, e quindi creatura buona e generosa di cui l'uomo dispone, finirà per coincidere, quando l'uomo moderno avrà costruito strumenti tanto potenti da emanciparsi dalla sua primitiva condizione di terrore, con la cultura del mondo come “terra di dominio” †.

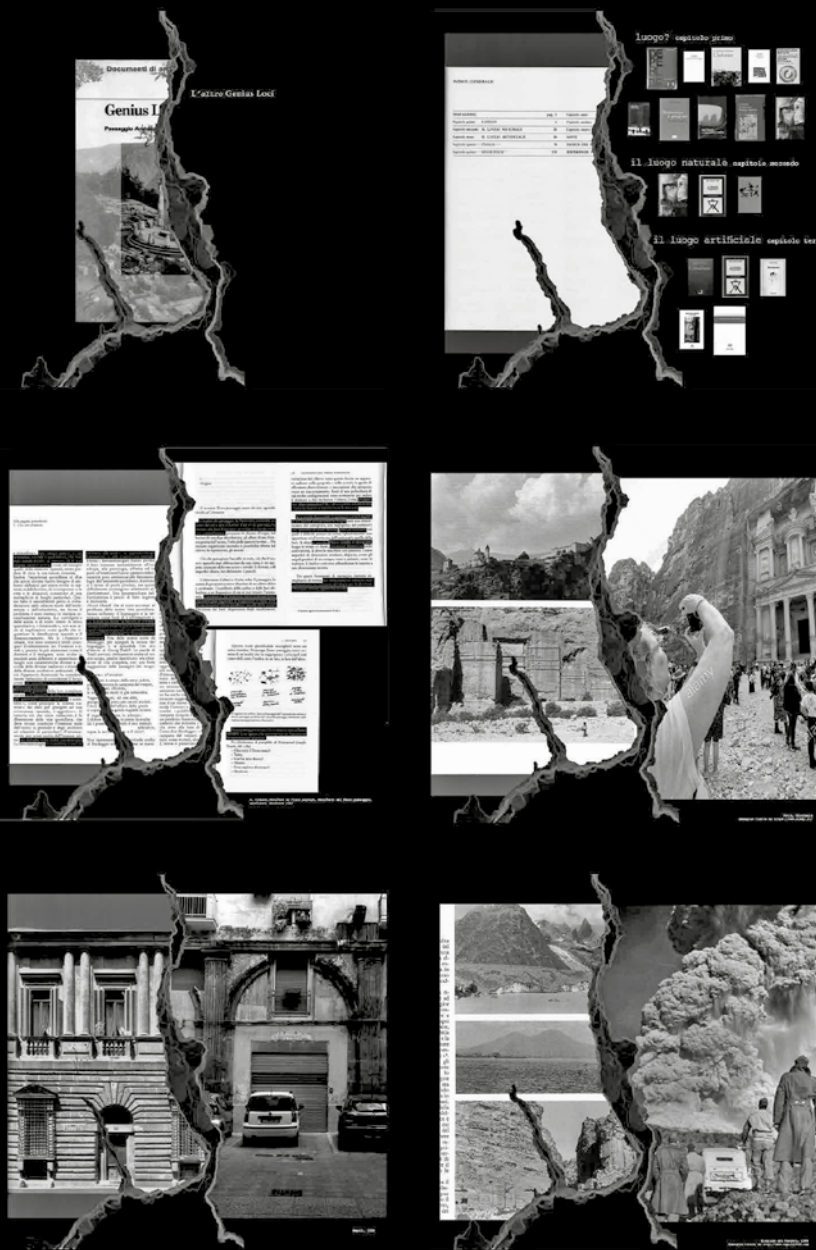
L'altro *Genius Loci* è il rimosso, qui nel doppio significato di omesso, “la somma delle caratteristiche nascoste, sfavorevoli” † †, la cui repressione è necessaria alla coscienza e al suo processo di differenziazione regolato dal principio di identità e non contraddizione. È un libro ma anche un modello, un oggetto ambiguo, come la costa della Penisola Sorrentina ricalcata dai profili delle sue pagine.

Il promontorio che separa il Golfo di Napoli da quello di Salerno, caratterizzato sul versante Napoletano per la presenza di una piana tufacea di origine vulcanica, unisce all'orografia montuosa dell'Appennino campano il paesaggio pianeggiante della celebre terrazza, con il suo fronte ripido sul mare. Le forre che la incidono in più punti, costituendosi come limiti geografici e amministrativi, fratturano per svariati chilometri il corpo di tufo, solo apparentemente solido e omogeneo. Le oscure gole dei cosiddetti “valloni” † † diventano metafora cartacea della frattura ideologica che separa l'ideale dal reale. Per la sua pericolosa condizione di degrado e discarica il Vallone Lavinola, il più importante per dimensioni e per criticità, è il pretesto per riflettere sul modo di abitare questi “spazi altri” † †, interrogando le ragioni del presunto rapporto idilliaco tra l'uomo e la natura. Espresso in forma dialogica, il discorso è costruito con le parole del *Genius Loci* di Christian Norberg-Schulz – libro-manifesto della convivenza possibile e pacifica tra i popoli e il “luogo” † † – e quelle di alcuni degli autori che si sono occupati di descrivere, raccontare e rappresentare “l'altra parte” † †. La cornice che inquadra il tempio di Atena Pronaia a Delfi si squarcia e il *dialogo*, inteso nella sua definizione etimologica di conflitto, si organizza intorno al profondo vuoto del vallone, eletto a simbolo di rottura

L'altro Genius Loci, p. 2. Il frammento della copertina del *Genius Loci* di Christian Norberg-Schulz, nella porzione sinistra del libro-modello, completata dal suo negativo, nella metà opposta.



Alcune delle combinazioni possibili tra i frammenti delle pagine.
Da sinistra verso destra: copertine, indici, testi,
foto del *Genius Loci* e foto della realtà.



dell'ideale di unità e compiutezza inneggiato nel libro del 1979. Da un lato le pagine ordinate del "racconto dell'univoco e del necessario" ¶ L, si fronteggiano nel calcolato "urto dei frammenti" ¶ t di testi e immagini che mostrano, dall'altro, una realtà in cui l'esistenza umana è meno idilliaca e la natura meno virtuosa e meno generosa. Interpretando i fatti di cronaca del 2015 come un prepotente ritorno del rimosso si conduce la riflessione sulle cause dell'inquinamento, dei dissesti e gli sversamenti abusivi di scarichi e rifiuti nel vallone attraverso la rilettura del delicato e precario equilibrio tra il mondo, "volontà e rappresentazione" ¶ *, e la realtà, con le proprie fratture e contraddizioni.

Spostando lo sguardo dal "cosmo ordinato" ¶ ¶ su mondi *sommersi* ¶ 1 e *magici* ¶ ¶, si rilegge la controversa pratica dell'abitare e del costruire al cospetto di un paesaggio oscuro e ignoto, dall'aspetto "informe" ¶ ¶ e i confini incerti, "che sovverte le gerarchie con la sua indefinita ambiguità" ¶ ¶, "sia nel senso negativo di una mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze" ¶ ¶.

Il linguaggio grafico del racconto nega la struttura del libro dell'autore norvegese, perchè vuole discutere l'assunto per cui il sistema normativo sia il significante che conferisce senso a qualsiasi tipo di progetto.

Le due narrazioni possono essere intrecciate in diverse configurazioni: l'opera è *aperta* e accoglie le molte altre letture possibili, non lineari e "fuori dal tempo omogeneo e vuoto della storia" ¶ ¶, i cui "eroi sono – già – indorati dalla luce delle passioni future" ¶ L.

'Il mondo è mia rappresentazione': questa è una verità che vale per qualsiasi essere vivente e pensante [...] Gli diventa chiaro e certo, allora, che ciò che conosce non sono né il sole né la terra, ma sempre e soltanto un occhio che vede il sole, una mano che tocca la terra; che il mondo che lo circonda esiste unicamente come rappresentazione [...].

'Il mondo è la mia volontà' [...] Una realtà che non sia né l'una né l'altra e che sia invece un oggetto in sé è il sogno di una non-cosa, e la sua ammissione nella filosofia è un fuoco fatuo. ¶ t

UNO SPAZIO VORACE

"Vallóne s. m. [accr. di valle]. – 1.a. Valle stretta e profonda: pervennero in un v. molto profondo e solitario e chiuso d'alte grotte e d'alberi (Boccaccio); la donzella, da lor condotta in quei scuri valloni Perché non se n'udisse più novella (Ariosto). Da Dante è usato per indicare le bolge dell'ottavo cerchio: Indi

L'altro Genius Loci, p. 11. Il sottotitolo e un fotogramma del video che documenta lo sversamento in mare delle acque reflue fuoriuscite dallo sfiatatoio della rete fognaria nell'estate del 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=bknCKkQFYY>).

Sul ritorno del rimosso



un altro vallon mi fu scoperto. b. In geografia fisica, depressione delle regioni montuose con solco stretto e fiancheggiata da pareti quasi a picco, subverticali, il cui profilo longitudinale denota una giovinezza di forme, con frequenti salti e cascate. Con sign. più generico, valletta con il fondo molto stretto, senza depositi alluvionali. c. In usi region. dell'Italia merid., burrone, fossato, torrente” ⚡ ✱. Il termine vallone proviene dalla parola valle, “spazio di terreno più o meno vasto fiancheggiato da monti, pel quale spesso corre qualche fiume o torrente” ⚡ ⚡ che dal latino valles, importa la radice val- = var- coprire, a voler indicare luogo coperto, chiuso dai monti.

Altrimenti indicato come burrone “(/bur-ró-ne/ [der. di borro]. - [profondo scoscendimento del terreno] ≈ dirupo, precipizio, strapiombo, abisso, baratro. II (region.) foiba, orrido, voragine)” ⚡ ⚡, voragine “(da /vo'radzine/ s. f. [dal lat. vorago -ginis “abisso”, der. di vorare “divorare”]. - 1. a. [profonda apertura nella superficie del terreno: l'alpinista è precipitato in una v.] ≈ abisso, baratro, burrone, precipizio, sprofonzo. b. (fig.) [cosa che richiede forti e continue spese: questa famiglia è una v.] ≈ baratro, (fam.) pozzo senza fondo)” ⚡ ⚡, o baratro “(s. m. [dal lat. barāthrum, gr. βάραθρον] dal latino barāthrum: abisso, voragine, luogo profondo e buio), si distingue sempre per un'angustia inquietante, presenta le caratteristiche di un mondo sotterraneo, che dà adito alle viscere della terra” ⚡ ✱.

In una forra - “fòrra s. f. [dal longob. furha «porca, spazio fra i solchi»]. – Profonda gola a pareti verticali, assai ravvicinate, dovuta in genere a una forte erosione regressiva esercitata dal corso d'acqua che vi scorre dentro, e spesso ulteriormente approfondita dal fondersi di un complesso di cavità a forma di marmitta create sul fondo dalla corrente vorticoso” ⚡ ✱ “ci si sente come in trappola, prigionieri [...] l'etimologia della parola risale infatti dall'antico francese ravine (ingl. ravine) al latino rapere, catturare” ⚡ ⚡.

Il termine baratro, che proviene al greco βάραθρον o Barathron, con il quale era indicata una voragine fuori dal centro urbano di Atene nella quale si facevano precipitare i condannati a morte per delitti politici, contiene la radice “Bor di Bors (mangiatore), Brosko (mangio) e Bryko (mordo, rodo, consumo) [...] che ingoia quanto vi precipita senza mai rendere” ⚡ ⚡.

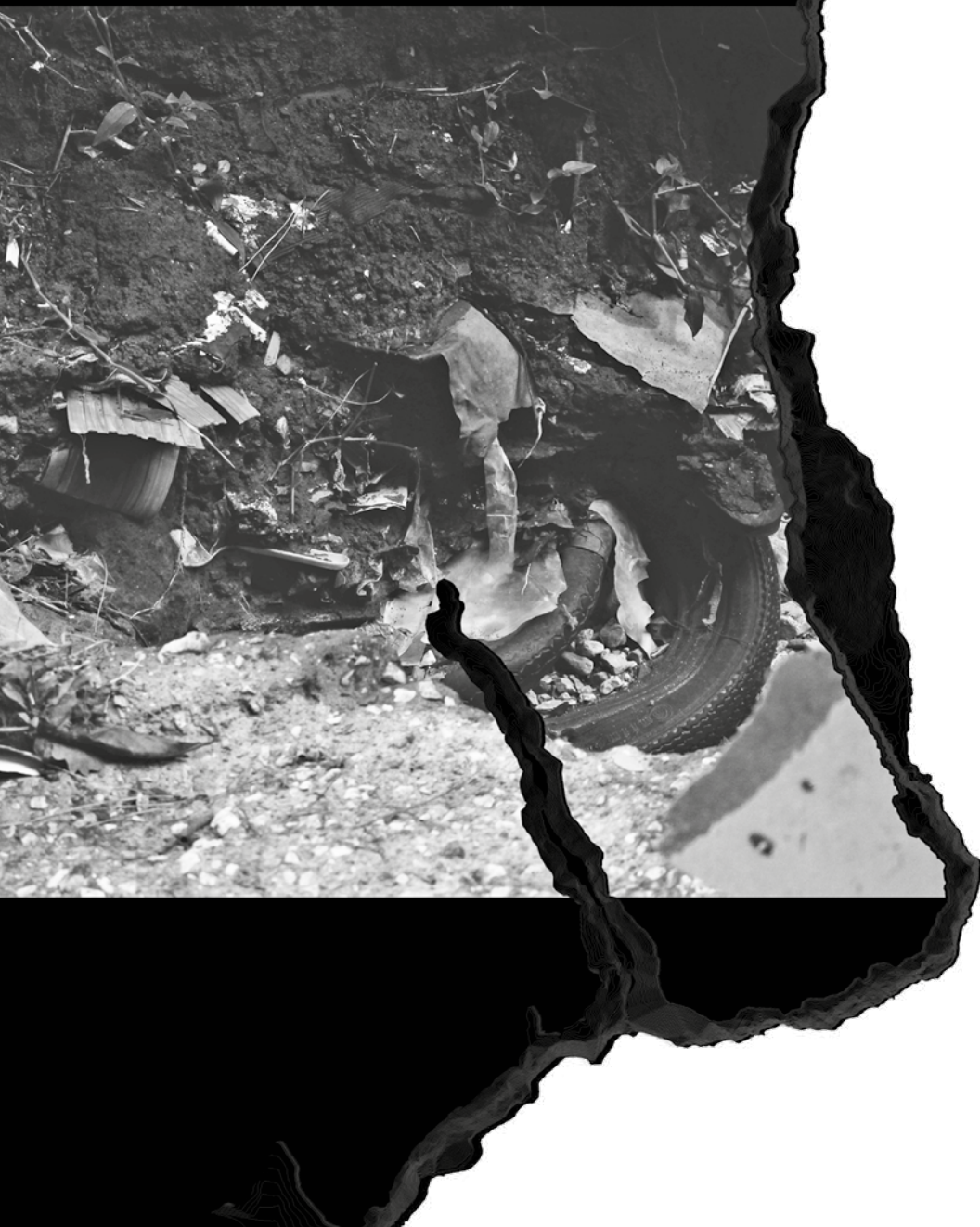
L'indagine sul significato e i sinonimi del termine mostra come comun denominatore la medesima accezione di vorace; spazio che sembrerebbe deputato a inghiottire per sua stessa natura. Uno spirito, quello di questo luogo, che si dichiara già nell'etimo della parola meno incline ai patti cordiali rappresentati nel *Genius Loci*.

L'accumulazione sul fondo del vallone di rifiuti sversati abusivamente ha prodotto una nuova orografia di scarti. La materia

L'altro Genius Loci, p. 14. In foto uno dei cumuli di rifiuti che ostruisce l'attraversamento di una delle gole più anguste del Vallone Lavinola. Fotografia di Teresa Gargiulo, 2018.



L'altro Genius Loci, p. 7. Un dettaglio dei rifiuti fagocitati, per azione dell'acqua, da una sponda del Rivo Lavinola sul fondo del Vallone. Fotografia di Teresa Gargiulo, 2018.



prima che costruisce questo suolo altro è fatta di oggetti in disuso, carcasse di elettrodomestici e animali, plastiche di ogni forma e consistenza e sostanze ormai bandite, come l'amianto, invecchiate dal tempo e plasmate dall'azione dell'acqua in unica massa informe: una realtà che ribadisce che "il peggior cambiamento è il declino, il deperire – e che – il nostro approccio al declino è di evitarlo: [...] inverti la tendenza o nascondilo" $\Downarrow \perp$.

Le cose – non più – concrete ma che hanno perso "forma, tessuto e colore" $\Downarrow \perp$ sono rimosse e nascoste nella voragine del vallone, recesso dimenticato di un terzo paesaggio anarchico e capace, per questo, di essere "rifugio per la diversità [...] altrove scacciata" $\Downarrow \times$.

Il luogo inteso come "fenomeno totale qualitativo" $\Downarrow \parallel$ implica invece l'affermazione dell'identità, che distingue e discrimina ciò che è da ciò che non è. Il bisogno dell'uomo di investire di significato i fenomeni del mondo e organizzarli secondo i principi di causalità e di identità e non contraddizione, ha costituito un sistema strutturato di regole che ordina e separa le cose altrimenti cariche di significanti ambivalenti. La coscienza, conquista umana della ragione, censura attraverso il meccanismo della rimozione tutto ciò che, sfuggendo alle sue categorie gerarchizzate, porrebbe l'uomo eretto (da ex-regere, disteso in linea retta ovvero l'uomo senza deviazioni) di fronte alle sue angosce e le sue miserie, frammenti inferiori della personalità che si manifestano nell'"Ombra" $\Downarrow \perp$ non dominabili dal pensiero razionale: "il gesto della ragione è un gesto violento" $\Updownarrow \Upsilon$.

Il vallone, come l'"oscuro mare" $\Updownarrow \times$ a cui Freud ha dato il nome di inconscio e che è ricettacolo di ricordi o immagini traumatiche, per la stessa natura oscura, inghiotte e delimita lo spazio dei contenuti osceni. Si è indotti paradossalmente a concludere che il suo *genius loci* sia la discarica.

Piuttosto che cercare di vivere con un altro enigma [...] Kerans represses sistematicamente ogni ricordo dell'incidente. [...] smisero di parlarne, come se accettassero il fatto che la risposta a quel quesito avrebbe risolto anche per loro molti degli altri misteriosi enigmi che ora erano l'impalcatura su cui il loro essere si reggeva [...] che avrebbero sacrificato soltanto con estrema riluttanza. $\Updownarrow \times$

L'originaria teorizzazione del *Genius Loci*, riflesso di un preciso progetto di ridisegno territoriale in una delicata fase di espansione dei confini dell'impero, spiega la necessità della narrazione di una convivenza pacifica, in cui l'identificazione (in questo caso con la Romanità) gioca un ruolo determinante per l'affermazione di un potere e la soppressione delle differenze.

L'identità accentratrice $\Updownarrow \perp$ che promuove l'egemonia del nucleo, delegittimando ciò che è ai margini e riducendolo a

paesaggio di “seconda classe” $\Lambda\Lambda$, appartiene a una cultura che legge la storia come processo lineare e suppone l’idea di un cosmo che è “totalità omnicomprensiva di significati” $\Lambda\Gamma$ e che ha reso progressivamente inaccettabili la fallibilità e la difettosità. Diversamente dalle religioni antiche in cui l’ambito del sacro, “dimensione separata e altra” Λt , rappresentava gli dei come creature ambigue, insieme potenti e vulnerabili, meschine e virtuose, la promessa augustea dell’idillio, anticipando di qualche secolo il messaggio del Dio cristiano (unico, buono e misericordioso, che non minaccia l’esistenza dell’uomo e promette redenzione in una vita ultraterrena) ha rimosso quei simboli che prima sintetizzavano la convivenza degli opposti: “l’errore più grave e pericoloso sin qui compiuto; [...] l’invenzione del puro spirito e del bene in sé” $\Lambda\ast$.

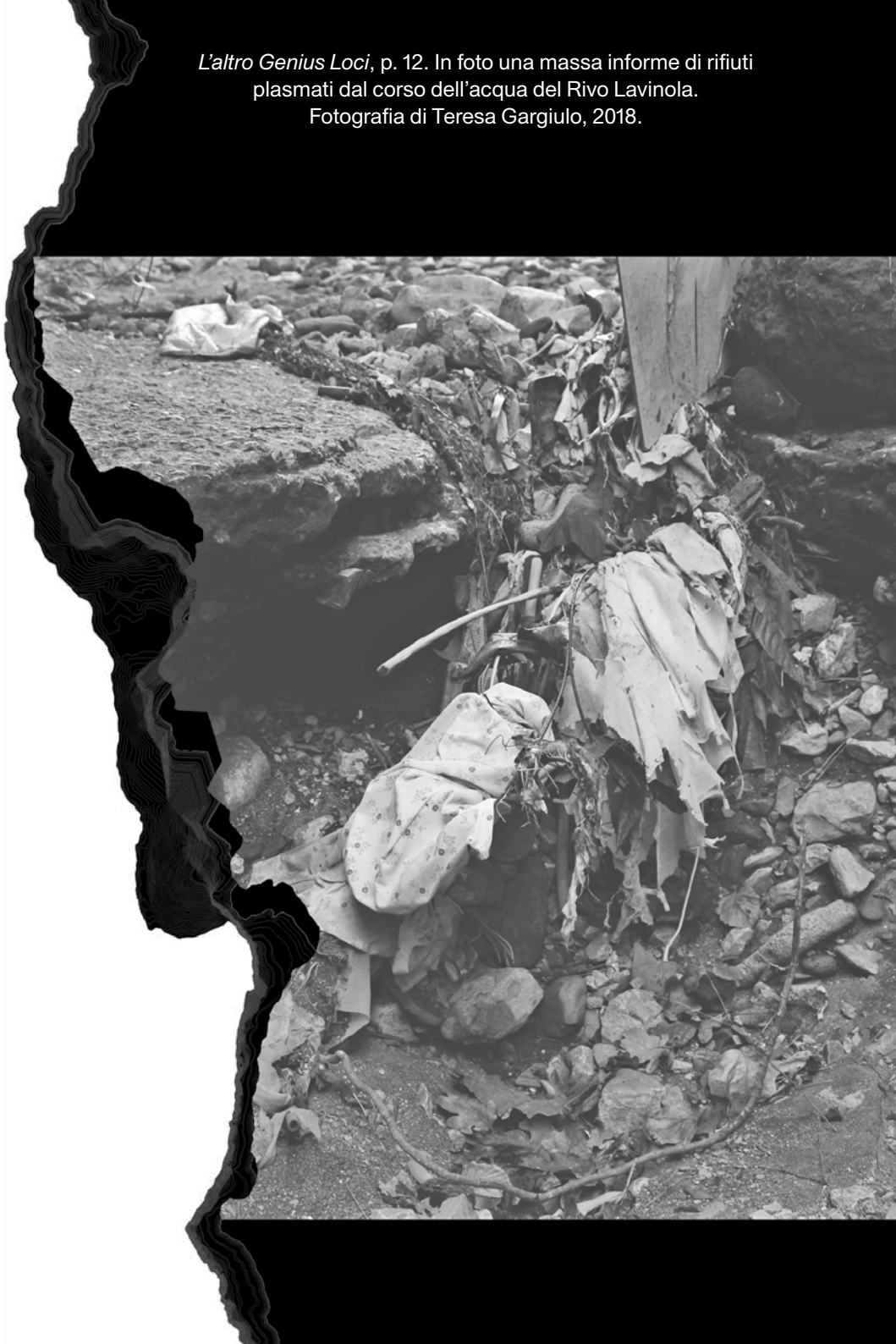
Nell’idea di “ordine cosmico” Λf , che interpreta le azioni umane sul paesaggio come processo di significazione di una realtà naturale altrimenti neutra, non è ammissibile l’indeterminatezza che confuterebbero il ruolo preminente dell’uomo dentro la “totalità”: “conferendo un senso al tempo, il Cristianesimo lo sottrae all’insignificanza del suo fluire lo istituisce come storia” $\Lambda\lambda$.

I fatti si dispongono nell’ordine che io voglio dar loro [...] ho l’impressione di fare un lavoro di pura immaginazione. [...] Io non ho avuto avventure. Mi sono capitate delle cose, dei fatti [...] m’ero immaginato che la mia vita avrebbe potuto assumere un’essenza rara e preziosa. [...] Le avventure sono nei libri [...] ma bisogna scegliere, o vivere o raccontare. Γf
Le immagini non gerarchizzabili, “simbolo [...] dell’inverificabile” $\Gamma\ast$, ri-gettano l’uomo nell’“abisso del caos” $\Gamma\&$ dal quale si è faticosamente emancipato. L’inaspettato e l’inconsueto sono alla base del sentimento freudiano del perturbante che ha le sue radici “nell’incertezza intellettuale: [...] il ritorno non intenzionale provoca il senso di impotenza” $\Gamma\downarrow$ da cui si originano le nevrosi.

Il nevrotico paesaggio contemporaneo, sempre più spesso teatro di tragici incidenti, interpretato nel *Genius Loci* come il risultato della “scomparsa del rapporto preciso – e autoritario – figura sfondo e [...] del senso del luogo” $\Gamma\Lambda$, si conclude sia invece conseguenza della “sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici – che ha opposto resistenza – contro le esigenze irrecusabili della realtà” $\Gamma\downarrow$.

La propria presenza personale [...] può essere “rapita”, “rubata”, “mangiata” e simili; è un uccello, una farfalla, un soffio. [...] Il prodursi di eventi inaspettati possono mettere a dura prova la resistenza del “ci sono”. L’anima andrebbe facilmente “perduta” se attraverso una creazione culturale e utilizzando una tradizione accreditata non fosse possibile risalire la china che si inabissa nell’annientamento della presenza. Γt

L'altro Genius Loci, p. 12. In foto una massa informe di rifiuti plasmata dal corso dell’acqua del Rivo Lavinola.
Fotografia di Teresa Gargiulo, 2018.





Il "dogma" $\text{L} \star$ dell'identità, "che condanna la complessità e giustifica l'esclusione" $\text{L} \parallel$, ha ridotto l'interpretazione dei paesaggi e la progettazione dei luoghi all'"astratta applicazione teorica di 'o-o' – rinunciando – alla varietà derivante dall'ambiguità della percezione [...] – che – incrementa la ricchezza del significato a scapito della chiarezza del significato" $\text{L} \perp$.

La complessità e la contraddizione [...] si basano sul paradosso insito nella percezione e nel processo di significazione [...] la complessità del significato e la tensione e l'ambiguità che ne risultano [...] si basa su un processo di mutevoli giustapposizioni e ambigue dualità di forma e contenuto $\text{L} \parallel$.

L'intolleranza dell'uomo per la sua stessa limitatezza ha provocato il ritorno delle rimosse nelle sue manifestazioni più violente. L'indebolimento del sentimento religioso ha consentito che lo schema salvifico della redenzione venisse importato dalla cultura scientifica nella *teoria del progresso* $\text{L} \star$, fino a farne una nuova religione. Il bisogno ontologico dell'uomo di "elevarsi" $\text{L} \times$ per costruire un cosmo sensato è così definitivamente sfociato nella sfida al limite, ed il limite, che di volta in volta viene raggiunto e si sposta, rende questo processo di rincorsa perpetuo.

Fenomeni come il cambiamento climatico, il crollo di infrastrutture pensate un tempo avanguardistiche e l'inquinamento delle acque costringono l'uomo contemporaneo a rivedere le proprie rappresentazioni della realtà e a riportare lo sguardo sulle proprie miserie, "in un modo diverso, più tollerante" $\text{L} \parallel$.

La presenza sempre più ingombrante degli scarti obbliga la riflessione sullo spazio a uno "slittamento" $\text{L} \perp$, sposta il dibattito dal fiore alle "radici che brulicano sotto la superficie del suolo stomachevoli e nude" $\text{L} \perp$.

Esibire puramente e semplicemente la violenza significherebbe in qualche modo incorporarla; è più efficace sottolineare come essa è evacuata [...].

Ma c'è di più: nessuna rimozione è mai completamente compiuta, nessun baluardo protegge ermeticamente contro il ritorno nascosto di ciò che è stato escluso. [...] Il basso trascina l'alto nella sua caduta [...] è l'uso del basso a fare scoppiare violentemente il pallone gonfiato dell'ideale. $\text{L} \perp$

La denominazione *Purgatorio* $\text{L} \star$ della baia in cui si spalanca la voragine del vallone, suggerisce la presenza del sacro, "con tutto il suo corredo di trasgressioni [...] di violenza e brutalità" $\text{L} \parallel$.

La stessa immagine del Purgatorio rappresentata da Dante, il "secondo regno dove l'umano spirito si purga e di salire al ciel diventa degno" $\text{L} \perp$ allude a un trapasso necessario.

Denuncia una dimensione transitoria: un luogo che è indeterminato per definizione e che chiede, al netto di ogni senti-

mento ambientalista, un rinnovato atteggiamento delle strategie progettuali, meno semplicistico perché più consapevole della propria limitata potenza.

Il progetto cerca di aderire a questo proposito facendo dell'ambiguità il suo manifesto.

Noi divenimmo intanto a piè del monte;

quivi trovammo la roccia sì erta,

che 'ndarno vi sarien le gambe pronte.

Tra Lerice e Turbia la più diserta,

la più rotta ruina è una scala,

verso di quella, agevole e aperta. * ¶

Tu se' omai al purgatorio giunto:

vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;

vedi l'entrata là 've par digiunto. * ¶

Noi ci appressammo, ed eravamo in parte,

che là dove pareami prima rotto,

pur come un fesso che muro diparte,

vidi una porta, e tre gradi di sotto

per gire ad essa, di color diversi,

e un portier ch'ancor non faceva motto. * ¶

Come i luoghi sacri del dio vulnerabile e ambiguo, quello a immagine e somiglianza dell'uomo, il progetto è una scala ma è anche: una soglia, una porta, uno specchio.

Una scala: una trappola e una gabbia per ombre che la percorrono in più direzioni, come le carceri piranesiane che non portano da nessuna parte e come le scale che incidono tutta la costa tufacea, segno discreto e potente anche quando non collegano più nulla.

Una soglia: che non introduce significati né materializza la conquista della presenza umana sull'ambiente, ma sulla quale arrestarsi, segno della frattura insanabile tra l'Io e l'inconscio.

Ambigua anche nella sua consistenza: la rete è più o meno fitta, il suo profilo più o meno regolare, a seconda della distanza e del punto di vista da cui la si osservi. Mutevole come mutevoli sono la realtà e la natura, generosa e violenta.

Una porta: che non si varca, ma si scala e misura la profondità del limite, che si specchia nella voragine del vallone riflettendo la condizione insieme grandiosa e precaria, rassicurante e vertiginosa degli uomini, infinitamente più piccoli del mondo che cercano di dominare.

L'altro Genius Loci, p. 86. Rielaborazione di una fotografia di Venezia Venezia sommersa dall'acqua alta straordinaria nel novembre 2019.



L'altro Genius Loci, p. 114. Rielaborazione di Andrea Mantegna, *Discesa di Cristo al limbo*, 1492. A destra uno dei salti di quota nella discesa al Vallone Lavinola, originati dall'altra orografia dei rifiuti accumulati. Fotografia di Teresa Gargiulo, 2018.

L'ALTRO GENIUS LOCI



✠ U. Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 20.

✧ Servio, commento all'Eneide, 5, 95.

⌋ C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979, p. 11, ed. or, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975.

⌋ A. Alföldy, *La divinisation de César dans la politique d'Antoine et d'Octavien entre 44 et 40 avant J.C.*, in "Revue Numismatique", 15, 1973, pp. 99-128.

⌋ O. Licandro, *La pax deorum e l'imperatore Augusto*, in I. Piro (a cura di), *Scritti per Alessandro Cordino*, Libellula, Tricase 2016, p. 245.

⌋ *Ibid.*

✠ U. Galimberti, *Orme del sacro*, cit., p. 31.

⌋ *Ibid.*

⌋ *Ibid.*

✠✠ C.G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2021, p. 116, ed. or. *Über die Psychologie des Unbewussten*, 1912.

✠✠ "Le rocce sono segnate da numerose fratture, e sono variamente modellate dal mare, dal vento e dalle acque che defluiscono verso il mare percorrendo profondi valloni infossati perpendicolari alla linea di costa che caratterizzano questa zona", G. Visetti, *Le coste di Sorrento e di Amalfi*, Nicola Longobardi, Castellammare di Stabia 2009, p. 84.

✠✧ "Questi luoghi [...] hanno la curiosa proprietà che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e specchiati", M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2000, p. 23.

✠⌋ "Il luogo è evidentemente una parte integrale dell'esistenza. [...] un insieme, fatto di cose, con la loro sostanza materiale, forma, tessuto e colore. Tutte insieme queste cose definiscono un carattere 'ambientale' [...] Un luogo è perciò un fenomeno totale qualitativo [...] un concreto qui con la sua particolare identità", C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, pp. 6-7.

✠⌋ A. Kubin, *L'altra parte*, Adelphi, Milano 1993, ed. or, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, 1909.

✠⌋ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2016, p. 38.

✠⌋ Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe: Istruzioni per l'uso*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 6, ed. or. *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.

✠✠ "Che altro è questo mondo delle intuizioni oltre a essere mia rappresentazione? Non potrebbe quel mondo di cui sono cosciente in un

solo modo, ossia come rappresentazione, essere del tutto simile al mio corpo, del quale ho coscienza in un duplice modo, da un lato come rappresentazione, dall'altro come volontà?", A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013, p. 48, ed. or. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1819.

✠⌋ C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 28.

✠⌋ Si veda J.G. Ballard, *Il mondo sommerso*, Feltrinelli, Milano 2017, ed. or., *The Drowned World*, Berkeley Books, London 1962.

✠✠ Si veda E. De Martino, *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

✠✠ "La parola informale 'non è soltanto un aggettivo con tale senso ma un termine che serve a declassare' [...] un vocabolo che permette di operare un declassamento nel doppio senso di abbassamento e di disordine tassonomico", Y. A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 7.

✠✧ *Ibid.*

✠⌋ U. Eco, *op. cit.*, p. 42.

✠⌋ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 45, ed. or. *Der Historismus und seine Probleme*, De Gruyter, Berlin 1950.

✠⌋ J.P. Sartre, *La nausea*, Einaudi, Torino 2014, p. 60, ed. or. *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938.

✠⌋ A. Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 29-31

✠✠ Voce "vallone", vocabolario Treccani online della lingua italiana, consultato il 27.11.2018.

✠⌋ Voce "vallone", dizionario etimologico online, consultato il 27.11.2018.

✠⌋ Voce "vallone", vocabolario online della lingua italiana, consultato il 27.11.2018.

⌋ *Ibid.*

⌋✠ *Ibid.*

⌋✧ *Ibid.*

⌋⌋ C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 37.

⌋⌋ Voce "baratro", dizionario etimologico online, consultato il 27.11.2018.

⌋⌋ K. Lynch, *Deperire*, a cura di M. Southworth e V. Andriello, CUEN, Napoli, 1992, pp. 27-28, ed. or. *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco 1991.

⌋⌋ C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 8.

⌋✠ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 16, ed. or. *Manifeste du Tiers paysage*, Sujet-Objet, Paris 2004.

⌋⌋ C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 8.

⌋⌋ "L'Ombra è in verità come una gola montana, una porta angusta la cui stretta non è risparmiata a chiunque scenda alla profonda sorgente", C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, p. 38, ed. or. *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, 1886.

⌋✠ U. Galimberti, *Orme del sacro*, cit., p. 15.

⌋✠ C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., p. 41.

⌋✧ J.G. Ballard, *op. cit.*, p. 130.

⌋⌋ R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2001, p. 29.

⌋⌋ *Ibid.*

⌋⌋ "Quando tutte le componenti sembrano incarnare caratteri esistenziale fondamentali, si può parlare di un luogo 'forte'. [...] un luogo forte presuppone l'esistenza di una corrispondenza significativa di sito, insediamento e dettaglio architettonico", C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 180.

⌋⌋ "La sacralità inerisce a ciò che ha relazione e contatto con potenze che l'uomo [...] avverte come superiori a sé", U. Galimberti, *Orme del sacro*, cit., p. 13.

⌋✠ F. Nietzsche, *Aldilà del bene e del male*, Adelphi, Milano 1977, p. 12, ed. or. *Jenseits von Gut und Böse*, C. G. Naumann, Leipzig 1886.

⌋⌋ "L'uomo vive anche con l'ordine cosmico: con il percorso del sole, e con i punti cardinali", C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 168.

⌋⌋ *Ibid.*

⌋✠ J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 26.

⌋✠ Y.A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 7.

⌋✧ U. Galimberti, *Orme del sacro*, cit., p. 14.

⌋⌋ "[...] allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente al Heimliche di trapassare nel suo contrario, il perturbante: [...] è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato", S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 294, ed. or. *Das Uneimliche*, Imago, vol. 5(5-6), 297-324, 1919.

⌋⌋ C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 189.

⌋⌋ S. Freud, *op. cit.*, p. 293.

⌋⌋ E. De Martino, *op. cit.*, p. 75.

⌋✠ "I dogmi sono le muraglie erette contro i pericoli dell'inconscio [...] che crollano quando i simboli invecchiano", C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., p. 41.

⌋⌋ R. Venturi, *Complessità e contraddizioni*

nell'architettura, Dedalo, Bari 1984, p. 19, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

⌋⌋ *Ibid.*

⌋✠ R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, cit., p. 24.

⌋✠ Si veda U. Galimberti, *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano 1999.

⌋✧ "Il carattere del luogo è ampiamente determinato dalle modalità di concretizzazione del poggiare e dell'elevarsi [...] ne nasce così un genius loci che consente di identificazione umana", C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 64.

⌋⌋ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 21, ed. or., *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.

⌋⌋ "L'intenzione di uno slittamento in cui si perde il senso immediato non si riduce alla negligenza dei soggetti, ma è altro: accade lo stesso nel sacrificio che altera, che distrugge la vittima, che la uccide senza dimenticarla", Y. A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 8

⌋⌋ G. Bataille, *Il linguaggio dei fiori*, in Id. *Documents*, Dedalo, Bari 1974, p. 57.

⌋⌋ Y.A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 37.

⌋✠ "Oltrepassato il molo si naviga davanti alle ultime case della Marina di Meta, [...] dove vi sono i ruderi dell'antica Cappella del Purgatorio che in passato dava il nome a tutta la baietta, detta appunto 'nterra o' Priatorio.", G. Visetti, *op. cit.*, p. 40.

⌋⌋ U. Galimberti, *Orme del sacro*, cit., p. 17.

⌋⌋ D. Alighieri, *La divina Commedia, Purgatorio* (1342), Bur Rizzoli, Milano 2019, p. 245.

✠✠ Ivi, p. 257.

✠✠ Ivi, p. 289.

✠✧ Ivi, p. 290.

L'altro Genius Loci, p. 150. Sul fondo del libro-modello, corrispondente alla quota del fondo del Vallone Lavinola, le pagine si ricompongono in una delle viste del progetto.

L'ALTRO GENIUS LOCI



IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA

DAMIANO URBANI

47 IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
Evocando l'immaginario "selva" ci si trova inevitabilmente coinvolti a indagare una doppia condizione, che affascina, ma che incute anche un certo timore. Un'immagine di un luogo oscuro, dimenticato, estraneo alla *civitas*, e dunque, dominato dalla violenza e dall'assenza di ordine.

Di qui, la nascita della percezione della selva come territorio non dominabile, un territorio abbandonato a se stesso da quella stessa modernità che un tempo lo aveva plasmato quale spazio idilliaco per la "costruzione" di una nuova società. Il caso paradigmatico che si prende in considerazione tra queste pagine è quello della città di New York degli ultimi anni Settanta e dei primi anni Ottanta del Novecento. Tra i suoi distretti, uno in particolare: il South Bronx – una giungla urbana di cemento –, divenne terra promessa delle gang newyorkesi e rifugio ideale per spacciatori e prostitute. In anni recenti, una certa fascinazione per questo "ambiente" urbano ha reso possibile il disegno di nuovi scenari attraverso alleanze un tempo impensabili, tra società e culture storicamente e geograficamente distanti tra loro. Stiamo parlando della collaborazione tra la maison Gucci e il leggendario *couturier* di Harlem Daniel 'Dapper Dan' Day, la quale ha portato all'apertura di un nuovo atelier ad Harlem, progettato da Gucci combinando l'estro di Dapper Dan[¶] a quello del direttore creativo Alessandro Michele.

GUCCI E DAPPER DAN

Nel maggio del 2017, all'interno della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, viene presentata la collezione Gucci Cruise 2018 di Alessandro Michele. Una collezione ricca dal punto di vista stilistico e decorativo, che evoca una "selva" di immagini in cui appaiono nuovi modi di scrivere il nome del marchio Gucci: "Guccy", "Guccify" e "Guccification"; trovati da Michele attraverso i tag di Instagram. Questi "neologismi" sono il messaggio chiaro di un pubblico che si conferma per la sua rinnovata sensibilità sempre più legata ai segni distintivi del marchio con le due G: il nastro Web (l'iconico nastro a strisce verde rosso verde), il morsetto e il logo GG; e a cui si aggiungono i nuovi elementi del repertorio classico di Alessandro Michele. Dietro a operazioni di tipo concettuale, o a sfondo politico, l'uso di motivi con cui identificarsi e la decorazione degli abiti presentati, sembrano suggerire un ritorno dell'ornamento che ci riporta indietro al periodo rinascimentale. "Il Rinascimento è pop" dichiara Alessandro Michele, ma la sfilata presenta anche riferimenti agli anni Ottanta e alla cultura streetwear delle sottoculture metropolitane. Tra i centoquindici look presentati in passerella, uno in particolare è finito

Il negozio Gucci in via della Vigna Nuova a Firenze.
Fotografia di Damiano Urbani, 2019.



49 IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
per attirare l'attenzione di un'audience ben più ampia rispetto quella degli addetti ai lavori: una giacca in pelliccia con enormi maniche a palloncino con il monogramma GG ripetuto⁸. Subito dopo, infatti, sui social media si è scatenata una discussione circa l'autenticità del capo, che a detta di molti assomigliava molto da vicino a quello disegnato da Daniel R. Day, meglio conosciuto come "Dapper Dan", il sarto di Harlem, che negli anni Ottanta creò una personale visione di *ghetto tailoring* appropriandosi illegalmente dei loghi dei grandi marchi del lusso – tra cui Gucci, Fendi e Louis Vuitton –, e contribuì a definire dal nulla l'immagine delle prime star dell'hip-hop.

Con la giacca in questione, Alessandro Michele si è riappropriato dell'appropriazione. Dopo le critiche sui social media, che chiedevano di dar credito all'ideatore originale, Gucci non ha messo in discussione il fatto che il look numero 33 si trattasse a tutti gli effetti di un omaggio. In una nota dell'azienda si legge:

La sfilata Gucci Cruise 2018 'nuovo Rinascimento' include riferimenti a periodi di rivitalizzazione che attraversano molte epoche diverse, in particolare il Rinascimento europeo, gli anni Settanta e Ottanta. La collezione ha visto anche una continuazione dell'esplorazione della cultura falso-reale di Alessandro Michele con una serie di pezzi che giocano con il logo e il monogramma Gucci, tra cui una giacca con maniche a palloncino degli anni Ottanta in omaggio al lavoro del famoso sarto di Harlem Daniel 'Dapper Dan' Day e per celebrare la cultura di quell'epoca ad Harlem.⁹

Alessandro Michele ha reso il marchio fiorentino l'epicentro di una moda narrativa che celebra la diversità scoprendosi politica nonostante l'apparente superficialità, e in cui aulico e pop convivono sovente nello stesso outfit. Del citazionismo ne ha fatto la propria cifra espressiva, rivelandosi un accurato archeologo nel mondo della moda. "Le mie fonti sono così evidenti che, forse a torto, non ritengo necessario metterci sotto la didascalia", sottolinea; per poi proseguire: "Forse avrei dovuto dichiarare, ma mi pareva fin troppo ovvio"¹⁰. Il citato look Gucci, oggetto della discussione sul tema dell'appropriazione, a nostro avviso costituisce la prova di come l'appropriarsi con sincerità possa essere la chiave per creare un'esperienza di scambio culturale in grado di arricchire non solo il vocabolario di artisti e designer, ma persino degli architetti.

Senza Gucci non ci sarebbe stato nessun Dapper Dan così come lo conosciamo oggi; la sua storia fa tanto parte della maison quanto è vero il suo contrario. Per comprendere ora la Harlem di Dapper Dan dobbiamo andare agli inizi del XX secolo, quando centinaia di migliaia di afroamericani fuggirono dalla violenza e dall'oppressione degli stati del Sud verso cit-

rà come Chicago, Detroit e New York, per ricercare condizioni di vita migliori. Quest'ondata migratoria, la cosiddetta "The Great Migration", portò migliaia di afroamericani a insediarsi in una zona di Manhattan compresa tra la 155a strada a nord e Central Park a sud – già battezzata Harlem. Nel periodo conosciuto come "Harlem Renaissance", tra la Prima guerra mondiale e la metà degli anni Trenta, questo quartiere di New York divenne il centro di un movimento artistico-culturale che forgiò l'identità culturale di intere generazioni di afroamericani a venire; da cui nacquero ottimi talenti nel campo della letteratura (James Baldwin), della musica (Sammy Davis Jr), e della politica (Malcolm X). La nascente comunità nera s'identificava attraverso l'abito, lo *zoot suit*, un mezzo con cui riconoscersi parte di qualcosa e dichiararsi ideologicamente. Lo *zoot-suited jazzmen*, tipico degli anni Trenta e dell'inizio degli anni Quaranta, suonava lo "swing" (Louis Armstrong) – un tipo di jazz altamente orchestrato e ricco, lussuoso, dal punto di vista musicale. Negli anni Quaranta, dopo la guerra, comparve un nuovo tipo di musica, sperimentale ed altamente innovativa. Fu chiamato "bebop", e veniva suonato in piccoli Jazz Club di New York, in particolare, al Minton's Playhouse ad Harlem. Già dalla fine degli anni Quaranta, alcuni musicisti di spicco, tra cui: Charlie Parker, Thelonius Monk e Dizzy Gillespie, cominciarono a emanciparsi da quella tradizione musicale ormai diventata popolare presso la società bianca, e che aveva allegramente abbracciato personalità del calibro di Louis Armstrong e la sua band Hot Five. Per succedere al primato conseguito da Armstrong non importava quanto questi nuovi jazzisti fossero incredibilmente talentuosi, non avrebbero potuto in alcun modo usare l'aggettivo *hot*. Il primo passo per "abbassare la temperatura" fu compiuto ad opera del bebop, ma di lì a poco, un nuovo suono, più basso e profondo avrebbe rotto con le convenzioni fino ad allora utilizzate nel mondo del Jazz. Il risultato fu *Birth of the Cool*, registrato da Miles Davis tra il 1949 e il 1950.

What was cool was also modern and it is here that this new music fuses with a visual aesthetic which had been around in architecture and design at least since the Bauhaus movement of the 1920s but which only really made an impact on popular culture around the time Miles Davis et al were recording *Birth of the Cool*. [...] Cool, modern, sharp – call it what you will, it all came down to the same thing: 'Less is More'.*

Quando la musica cambia, a cambiare è anche il modo di vestire; e così l'architettura? ‖

Ma se durante il periodo appena esaminato il paesaggio sonoro delle strade di Harlem era stato dominato dalla tromba



Dapper Dan ritratto nella sua boutique, 1989.
Courtesy Wyatt Counts.



53 IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA

di Miles Davis, all'inizio degli anni Ottanta echeggiava già il suono del primo hip-hop. Circa in questo periodo, quando gli abiti e le scarpe dei dandies cedettero il posto a sneaker e tute da ginnastica, Dapper Dan si avviava a diventare forse il più noto sarto di Harlem. "There was music and there's fashion. Same coin" ¹ dichiara Dapper Dan, che aprì la sua boutique nel 1982 sulla 125a strada di Manhattan. Aperta ventiquattro ore al giorno, ai tempi, realizzava su commissione abiti con i famosi loghi delle iconiche case di alta moda, ritagliati dalle borse di Gucci e Louis Vuitton per poi essere ricuciti su giacche e tute da ginnastica, o campionati e stampati personalmente su tessuto e pelle senza alcun permesso legale; allo stesso modo con cui i produttori musicali di allora si servirono dei suoni dei loro dischi preferiti (*sampling*) per comporre nuova musica rivelante per il loro contesto ² ³. Verso la fine degli anni Ottanta la popolarità della boutique crebbe in concomitanza con la crescita del movimento hip-hop. Nel 1988, grazie soprattutto a MTV, ci fu un punto di svolta nella relazione tra *street culture* e cultura mainstream. Indubbiamente, questi eventi portarono all'attenzione delle autorità il lavoro di Dap (come tutti lo chiamavano). Fu così che nei primi anni Novanta, dopo una serie ininterrotta d'incursioni alla sua boutique da parte di Louis Vuitton e Gucci, Fendi (azienda di pelletteria e pellicceria fondata a Roma nel 1925) gli fece causa facendogli chiudere l'attività. Dopo venticinque anni passati completamente nell'anonimato, una discussione online sui social media, ha riportato l'attenzione su di lui – dopo che era stato presentato nel maggio 2017 l'omaggio di Alessandro Michele a una delle sue creazioni degli anni Ottanta – e ha convinto l'AD del Gruppo Gucci, Marco Bizzarri, ad annunciare una collaborazione con Dapper Dan. La partnership ha previsto l'apertura di un nuovo atelier nel quartiere di Harlem, caratterizzato da paraventi in velluto e da *boiserie* rosso ciliegia abbinato a un soffitto decorato e mobili vintage – in linea con la visione estetica del direttore creativo Alessandro Michele e al ricco patrimonio sartoriale di Harlem.

Dapper Dan ha scritto il primo capitolo della storia dello streetwear, intuendo il potere del logo e decostruendo brand come Gucci e Louis Vuitton, che nel simbolismo dei loro stemmi e monogrammi avevano riposto l'essenza del loro fascino, per poi riproporli in forme nuove. "Streetwear", dunque, come operazione concettuale di memoria duchampiana, che contempla l'azione di prendere qualcosa dalla cultura cosiddetta "alta" e di combinarla con quella "bassa", e viceversa. Questo aspetto, assieme all'uso di oggetti comuni e riconoscibili, e alla fascinazione per l'opera di Duchamp, è solo una delle tante caratteristiche che si riscontrano nell'arte degli anni Sessanta: Pop, Minimal, e

Fotografia di Macombs Road e Cromwell Ave in Morris Heights, Bronx, New York. New York World-Telegram and the Sun Newspaper Photograph Collection (Library of Congress). Fotografia di Phil Stanziola, 1964.



55 IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
 Concettuale. “Cool art’, per dirla con Marshall McLuhan, piuttosto che ‘hot art’ degli anni Cinquanta” ¶¶. Jasper Johns e Robert Rauschenberg furono i primi artisti newyorkesi che, negli anni Sessanta, resero manifesti i tratti dominanti dell’arte dei successivi vent’anni a seguire, ponendo le basi per una successiva generazione che avrebbe rotto definitivamente la classica divisione tra cultura elitaria e cultura popolare. Parallelamente, il lavoro dell’architetto Robert Venturi si colloca sullo stesso piano ideologico, cercando di relazionare l’architettura con la “gente”, ovvero, le persone comuni – anziché con l’Uomo, come professato dal Movimento moderno.

Storicamente però, lo streetwear si sviluppa parallelamente alla cultura punk e del do-it-yourself, alla logomania e all’ironia postmoderna degli anni Ottanta. Oggi, invece, indica piuttosto un *modo di pensare*, e trova una reale applicazione tanto nell’alta moda quanto nell’architettura. Questo cambio paradigmatico, che è un’evoluzione del *lógos*, è già avvenuto; marchi storici del lusso come Gucci e Balenciaga (casa di moda di lusso fondata in Spagna nel 1919 da Cristóbal Balenciaga) operano totalmente secondo le logiche dello streetwear. E così abbiamo Alessandro Michele che utilizza l’iconico font di SEGA ¶¶ per il logotipo Gucci sull’etichetta di un paio di sneaker. La migrazione ubiqua dei marchi del lusso, verso la cultura popolare, specialmente attraverso l’hip-hop, confermerebbe quanto espresso poc’anzi. Se questo fu possibile, è perché l’hip-hop – dal punto di vista musicale – raggiunse traguardi importanti, la moda a esso coeva, invece, diluì il suo messaggio, banalizzandolo. Come conseguenza, i marchi europei del lusso, in particolare Louis Vuitton, Gucci, Fendi, giovarono della situazione per introdursi nel mercato dell’hip-hop.

NEW YORK E L’HIP-HOP

Se l’ingenuità del famoso sarto di Harlem Dapper Dan scaturiva da un risentimento comune presso la comunità afroamericana, in risposta alla mancanza di “spazio” per creativi di colore all’interno di un sistema in cui erano stati esclusi a priori – rilegati a trascorrere la loro esistenza in quella “selva” di cui abbiamo già parlato – il fenomeno coevo dei graffiti nacque dal medesimo tentativo di riappropriarsi dello spazio loro negato all’interno della città: lo spazio urbano. Come ricorda Dapper Dan nel libro *Dapper Dan. Made in Harlem. A Memoir*:

If it wasn’t prison sending men away and breaking apart a family, it was the city developers breaking apart whole communities, tearing down buildings to make way for high-rise public housing. ¶¶

Negli anni Settanta, la città di New York offriva ottime prospettive ai giovani artisti, peculiarità in forte contrasto con la situazione sociopolitica di una città sull'orlo del baratro. Il 30 ottobre 1975 il "New York Daily News" uscì con il tristemente noto titolo *Ford to City: Drop Dead* (Ford alla città: crepa), in seguito al rifiuto del presidente di concedere a New York aiuti federali, in grado di salvarla dal default finanziario. Il film *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese ritrae con vivido realismo il degrado e la violenza in cui era caduta la città. Nonostante tutto, New York tornò alla vita. Il periodo successivo sarà conosciuto come uno dei più vitali e unici al mondo dal punto di vista artistico. È questo il contesto in cui nacquero i graffiti americani, fenomeno che conoscerà una diffusione globale solo nel 1984 grazie al libro *Subway Art* di Martha Cooper e Henry Chalfant – definito la "bibbia dei graffiti" da molte generazioni di writer. Cooper è una giornalista newyorke- se che nel 1977 viene ingaggiata dal "New York Post" come fotografa, e documenterà per prima la nuova arte dei graffiti – nata nei quartieri degradati di Lower Manhattan e del Bronx. Chalfant (il secondo autore della pubblicazione), invece, è un fotografo amatoriale giunto a New York il 1973 che si unirà in un secondo momento all'impresa della Cooper, avendo iniziato a fotografare il lavoro di alcuni "artisti", che esponevano i loro lavori (graffiti) su tela all'interno del circuito artistico delle gallerie di downtown Manhattan.

Nel 1984 i graffiti erano già considerati una vergogna e dopo solo cinque anni, la "New York City's Transit Authority" gli aveva completamente debellati. Oggi, il lavoro di alcuni degli "artisti" che avevano iniziato assaltando i convogli della metropolitana di New York con le loro bombolette spray si è infiltrato in ogni ramo dei media. Louis Vuitton, che ha invitato nel gennaio 2019 l'artista Futura – una vera leggenda del mondo dei graffiti – per una performance alla sfilata Autunno Inverno 2019, e Gucci con il progetto Art Wall e la collaborazione con l'artista GucciGhost, sono alcuni tra i casi più noti ed interessanti di come i relativi direttori artistici abbiano saputo reinterpretare il fenomeno investendolo di nuovi significati. In origine, le scritte sui muri della città, e di un quartiere in particolare, si ricollegavano a una pratica molto diffusa tra le gang: l'azione di marcare il proprio territorio attraverso un nome d'arte seguito dal numero di una strada. L'attitudine vagamente criminale dei graffiti li rese non solo interessanti a chi si occupava di cultura, ma persino "affascinanti" agli occhi del mondo dell'arte newyorkese; gli autori dei graffiti iniziarono a rivendicare la qualifica di "artisti". Il primo tentativo in questa direzione, venne da Fab 5 Freddy (pseudonimo di Fred Braithwaite)*, personaggio di spicco nel passag-

Robert Moses ritratto con il modello del progetto per il Battery Bridge. New York World-Telegram and the Sun Newspaper Photograph Collection (Library of Congress). Fotografia di C. M. Stieglitz, 1939.



gio dal mondo delle *subway* a quello delle *art gallery*. Assieme a Lee Quinones (che comincia a coprire di scritte i vagoni della metropolitana già dal 1974) sarà il primo a esporre dei graffiti in una galleria: la mostra verrà inaugurata a Roma dalla galleria La Medusa nel 1979. Ingegnosamente, l'anno seguente Fab 5 Freddy tenta anche di richiamare l'attenzione del suo idolo, Andy Warhol, dipingendo a spruzzo un intero convoglio della metropolitana di New York, citando la famosa *Lattina di minestra Campbell* dell'omonimo artista. Dieci milioni di dollari: questa la cifra che la città di New York sarà costretta a stanziare per "ripulire" la città dalle scritte sempre più famose che sembravano ormai aver invaso ogni muro e ogni facciata degli edifici.

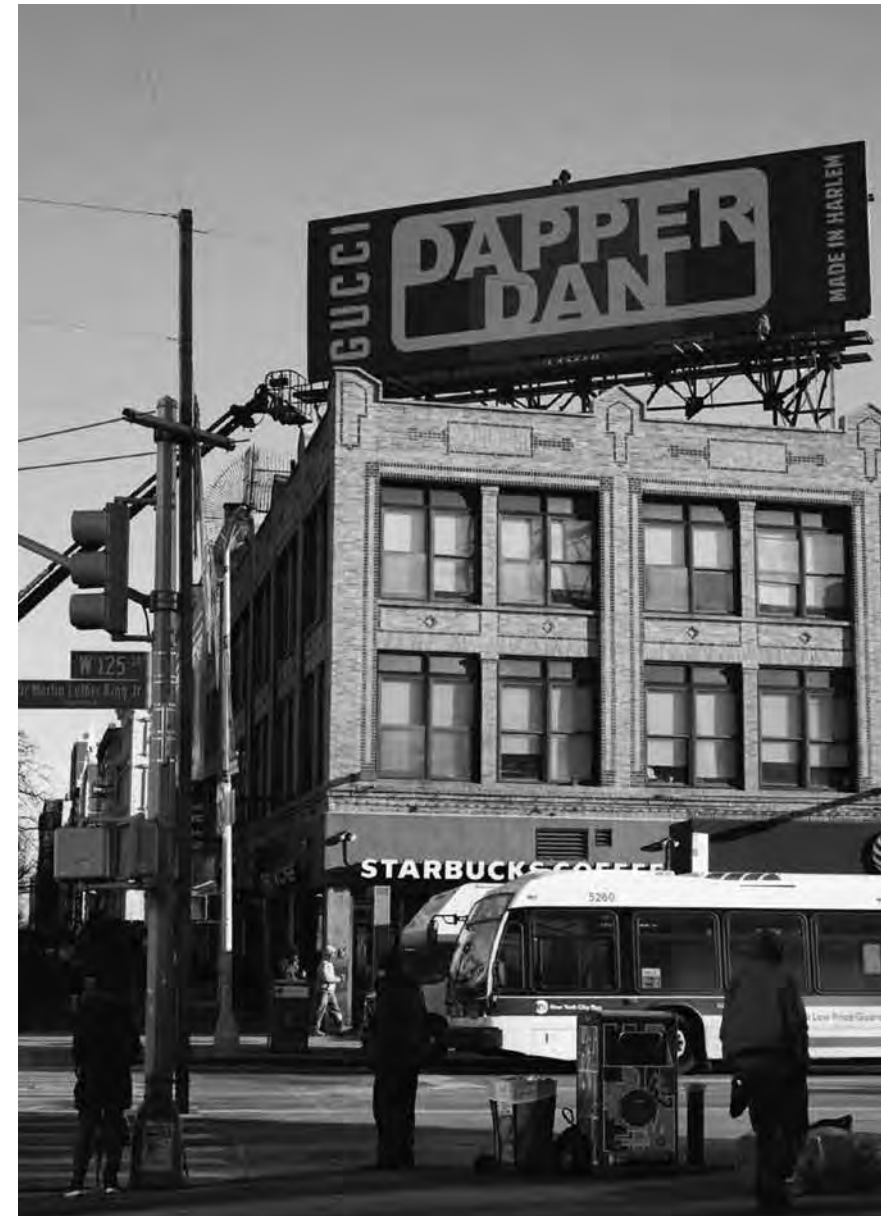
Il 1980 fu l'anno più lucrativo nella storia di Wall Street, e il peggiore per numero di crimini commessi nella città di New York. Nel cuore dello sfacelo dei suoi quartieri – in particolare quelli neri –, e a un passo dalla bancarotta finanziaria, il South Bronx rappresenta il caso più emblematico dei problemi e della povertà da cui nacquero i graffiti, e di lì a poco l'hip-hop.

L'hip-hop, diversamente dalla cultura nata a Harlem fra gli anni Venti e gli anni Trenta, nacque in quello che venne definito il "peggiore tugurio d'America". Espressione questa, che non riesce a rendere conto dell'insostenibile povertà e della disperazione assoluta di un quartiere che solo trent'anni prima illudeva i suoi abitanti di far parte del sogno americano. Le illusioni caddero con la prima ondata di afroamericani e portoricani scaraventati fuori da una Harlem sull'orlo di esplodere, ma se il South Bronx si avviò alla deriva fu soprattutto per la scelta di tagliare in due il quartiere con un'autostrada: la Cross Bronx Expressway.

L'idea era quella di trasformare Manhattan in un centro chic e sicuro, svuotato dei suoi elementi più indesiderabili, e di collegarla direttamente alla periferia tramite una rete di autostrade che, sfociando nel cuore di quei lontani agglomerati, rendessero possibile raggiungerla velocemente in macchina. ¶ L

La Cross Bronx Expressway era destinata a spezzare a metà centotredici strade e interi sobborghi, linee della metropolitana, linee ferroviarie, superstrade e autostrade; e avrebbe permesso di spostarsi tra il Queens e il New Jersey in soli quindici minuti. Migliaia di famiglie persero le loro abitazioni, e non trovarono altra soluzione se non quella di ammucchiarsi in palazzi inagibili, semidistrutti, privi di riscaldamento, in mezzo alle macerie e ai rifiuti. L'incendio doloso divenne per i proprietari di quegli immobili un espediente comodo per incassare i soldi dell'assicurazione. "Quando si interviene su una metropoli troppo densamente popolata, bisogna aprirsi un passaggio con l'accetta"

L'insegna pubblicitaria apparsa ad Harlem nel 2018 in seguito alla partnership tra Gucci e Dapper Dan. Courtesy Jelani Day.



Forme originali composte con caratteri mobili in piombo per la stampa tipografica, provenienti da stamperie italiane. Tipoteca Italiana, Cornuda. Fotografia di Damiano Urbani, 2020.



61 IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
dichiarava allora l'urbanista Robert Moses, responsabile del progetto, per poi aggiungere: "Ci sono un tot di persone tra i piedi, tutto qua. [...] Non vedo vere grandi difficoltà"†‡. Robert Moses è dunque l'artefice di quello che passerà alla storia come il "disastro urbano per eccellenza", e da cui nacque anche una delle sottoculture più influenti del XX secolo: l'hip-hop.

LOGO E LOGO(S)

Ritornando alla partnership tra Gucci e Dapper Dan, è significativo che la realizzazione del nuovo atelier di Dapper Dan ad Harlem, progettato da Gucci, abbia coinciso con la fusione dei loro "emblem" in un nuovo logo. Crediamo che l'architettura e la moda siano tornate a riscoprire il senso del decoro, un sentimento legato all'utilizzo del logo, quale dispositivo in grado di aumentare il loro portato comunicativo, ma il legame tra architettura e abbigliamento non è nuovo. Nel corso dei secoli, queste due discipline sono sempre state espressioni di cultura finanziaria.

L'origine degli stemmi è comunemente fatta risalire alla prima metà del XII secolo. Nonostante vennero impiegati principalmente come segno di riconoscimento durante le crociate in Terrasanta, il loro uso è già presente nella Grecia antica e nella Roma repubblicana e imperiale. Nei secoli però, l'affermarsi delle professioni liberali e il graduale complicarsi della struttura delle armi – termine con cui s'iniziarono a designare gli stemmi – fece nascere l'impresa, quale surrogato del blasone atto a emulare il prestigio della nobiltà. Sebbene il Rinascimento sia stato il secolo delle imprese, anche gli emblem furono in gran voga pressoché in ogni strato della società. L'usanza di decorare oggetti quotidiani di ogni tipo con emblem o imprese nacque in concomitanza con la riscoperta e la promozione della civiltà classica, si diffuse tra gli umanisti una vera e propria "geroglifico-mania"; di lì a poco sarebbe nato un genere letterario completamente nuovo: l'emblematica.

Ma se l'impresa era stata un'occasione per segnalarsi ed esprimere ideali e aspirazioni, il suo nesso con il pensiero (*lógos*) che fece nascere quegli stessi ideali iniziò a perdersi già a partire dalla Rivoluzione industriale, epoca in cui gli stemmi araldici delle grandi famiglie patrizie vennero convertiti nei logotipi delle prime imprese industriali.

Etimologicamente, la parola "logo", abbreviazione di logotipo, deriva dall'unione tra la parola greca *lógos* (pensiero, ragione) e quella inglese *type* (lettera), che allude al carattere (tipo)grafico. Il pensiero (*lógos*), sotteso alla parola, dà forma alla lettera, le lettere compongono le parole, le parole danno vita ai testi e veicolano

un messaggio preciso. Scopo primo della tipografia è la leggibilità dei testi, ma logotipo non è solo un particolare segno grafico che può essere scritto e pronunciato, bensì, significherebbe proprio *parola con logos* (ragione, pensiero).

Guardando oggi all'industria della moda, la committenza che vuole rendere esperibile tramite l'architettura l'identità del suo progetto aziendale è, in un certo senso, vicina all'idea di committente rinascimentale. Il meccanismo di rappresentazione del potere, che è un codice effimero e intangibile, viene reso fisico dall'architettura. ✱ ✱

Secondo il sociologo Thorstein Veblen (1857-1929), la base su cui si fonda ogni comunità industriale, altamente organizzata, è la potenza finanziaria, e i mezzi per la sua dimostrazione sono l'agiatezza e il consumo vistoso di beni ✱ ✱. Veblen dimostra come il gentiluomo agiato, non soltanto consuma mezzi di vita oltre il minimo necessario al sostentamento, ma il consumo si va ancora specializzando per quanto concerne la qualità dei beni consumati. Poiché il consumo di beni migliori è un segno di ricchezza, esso diventa onorifico, al contrario, l'incapacità di consumare in qualità e quantità dovute diviene un segno di demerito. Ne consegue che lo sviluppo di questa discriminazione riguardante l'eccellenza qualitativa dei beni consumati influenza ben presto non solo il modo di vivere, ma anche l'attività intellettuale e quindi il modo di pensare del gentiluomo agiato. "Egli diventa un conoscitore in fatto di cibi onorifici, in diverso grado meritori, in fatto di virili bevande [...], di architettura e di vestiti eleganti [...]" ✱ 人.

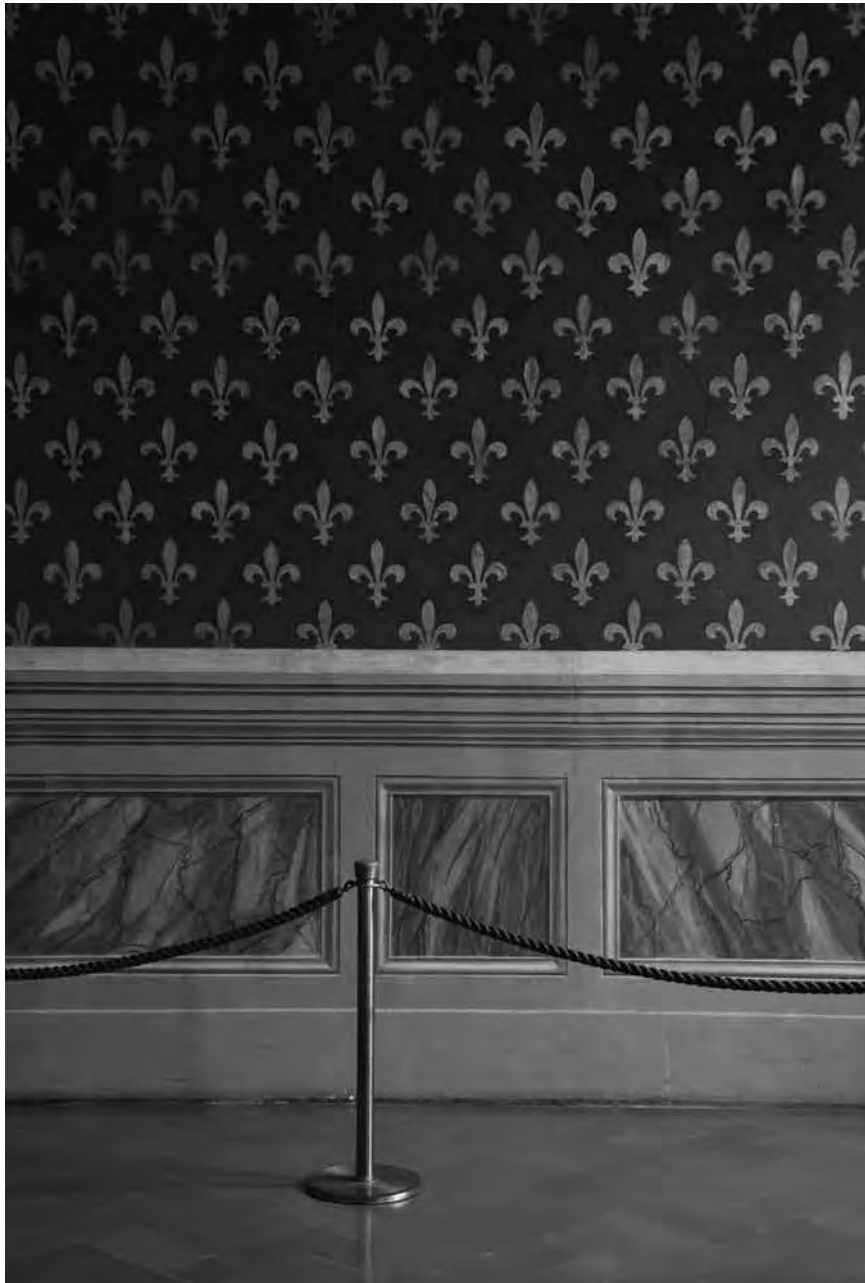
Ma l'architettura per il principe rinascimentale non è solo l'esercizio di una facoltà estetica, è piuttosto un'arte di governo, rivendicata con stemmi e iscrizioni sulle realizzazioni. Piazza Antinori a Firenze è una dimostrazione evidente di piazza che si conforma entro palazzi rinascimentali dall'architettura solo in apparenza meno propagandistica di quella medievale; lo stemma araldico sopra il portale è un'insegna.

Sappiamo che la tradizione dell'araldica europea si sviluppò a partire dall'assunzione di qualche emblema, o distintivo onorifico, come segno di distinzione convenzionalmente accettato. La successiva fase di sviluppo diede vita a un sistema a mano a mano più complesso di ranghi, titoli, gradi e distinzioni; ne sono un esempio: motti, medaglie e blasoni araldici. Lo stemma araldico, pertanto, venne esibito contestualmente all'apparato decorativo dell'opera architettonica in modo che risultasse chiaro a tutti chi fosse il committente da cui essa originava, e a cui sarebbe stata attribuita la stima dei concittadini. Non v'è dubbio che lo stemma araldico si trovi oggi a coincidere – con le dovute differenze – con il moderno logo, una teoria chiaramente enunciata da Robert

Piazza degli Antinori, Firenze.
Fotografia di Damiano Urbani, 2019.



Cortile di Michelozzo, palazzo Vecchio, Firenze.
Fotografia di Damiano Urbani, 2019.



Sala dei Gigli, palazzo Vecchio, Firenze.
Fotografia di Damiano Urbani, 2019.



Gucci Garden Galleria, a cura di Maria Luisa Frisa, palazzo della Mercanzia,
Firenze, 2019. Sacco da viaggio in tessuto original GG e pelle di cinghiale,
con àncora in metallo dorato, anni Settanta.
Fotografia di Damiano Urbani, 2019.



67 IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
Venturi e Denise S. Brown nello studio sulla *commercial strip* della Las Vegas di fine anni Sessanta. Tuttavia, sembra che il logo(s) abbia ceduto la sua 's' in favore di uno scopo, e di un'architettura, apertamente commerciali. E qui entra in gioco il complesso capitolo del decoro in architettura: "Quando gli architetti moderni smisero giustamente di decorare gli edifici, progettaronο inconsciamente edifici che erano essi stessi ornamento" 𐀀 𐀁.

Ci sembra opportuno a questo punto operare una distinzione fra decorazione e ornamento. Un aiuto in questa direzione ci viene offerto da Quatremère de Quincy, che nel suo *Dizionario storico di architettura* distingue chiaramente i due aspetti legati alla voce "decorazione": il primo, positivo e necessario; il secondo, negativo e superfluo. Per Quatremère de Quincy la decorazione può essere divisa in tre tipologie: ornamentale, analogica, allegorica. Nella prima tipologia la decorazione coincide con l'ornamento, si tratta di una decorazione non necessaria, ma che stabilisce comunque una relazione (secondaria) con l'architettura. Il secondo tipo di decorazione, definito "analogica", si applica in analogia alla costruzione, non necessariamente architettonica – il filo colorato in un abito è ornamento. Il sistema costruttivo trova la sua esatta espressione attraverso la decorazione che diviene didascalica della costruzione. Come fa notare Antonio Monestiroli in *La metopa e il triglifo*, "nella decorazione rientrano tutti gli aspetti formali di un ordine [architettonico]" 𐀀 𐀁.

Ci sentiamo di aggiungere, che il concetto di ordine è lo stesso che permette la realizzazione di un tessuto secondo uno schema ordinato; l'intreccio dei fili verticali dell'ordito con quelli orizzontali della trama. Il più antico tra gli schemi decorativi che ricorrono nella storia della casa di moda Gucci è il motivo Rombi: un tessuto nato negli anni Trenta per contraddistinguere la valigeria Gucci e segnato da un intreccio a losanghe.

All'inizio degli anni Settanta, epoca cruciale per la riconoscibilità delle firme, l'originario pattern a rombi si evolve nella variante monogrammata con la doppia G delle iniziali del fondatore Guccio Gucci all'incrocio delle linee tratteggiate, affermandosi come uno dei codici più conosciuti del Made in Italy. 𐀀 𐀀

Il logo GG rappresenta l'essenziale decorazione che diviene strutturale, dapprima nella concezione del pattern, e poi nella costruzione tessile vera e propria.

L'ornamento può dunque essere tessuto nella trama e nell'ordito degli elementi che compongono l'architettura. Al logo, riconosciamo un significato più profondo, necessario a definire la nostra identità attraverso gli abiti che indossiamo, e l'architettura che abitiamo.

Vogliamo concludere pensando per un istante al negozio Olivetti progettato da Carlo Scarpa in piazza San Marco a Venezia, dove il logo è integrato in architettura con i mezzi propri dell'architettura e dell'architetto; in altre parole, la pietra e il disegno. Questo logo, scolpito nella pietra d'Istria, non è affatto decorazione ornamentale, bensì realizzazione fisica di una visione più ampia delle cose, quella di Adriano Olivetti. Il logo Olivetti, che Scarpa non disegna ma che fa scolpire in rilievo nella pietra, è parte della decorazione architettonica e della strategia comunicativa del marchio Olivetti, pensato quindi come parte integrante del progetto di architettura dallo stesso Scarpa.

L'elemento che più caratterizza la progettazione architettonica di Scarpa è però la sua costante ricerca di una qualità plastica e materica della parola, che quindi non si esaurisce nella definizione di un segno o di un profilo su di una superficie ma che, al contrario, acquista capacità figurativa e valore spaziale nello spessore e nella grana del materiale usato. ⚡

Alla luce di queste considerazioni, sarebbe inopportuno, e pure riduttivo, considerare un logo come forma ornamentale. “[...] L'estetica dei caratteri [tipografici] sarà sempre all'occhio dell'esperto, l'indicatore più preciso del periodo storico e dell'epoca in cui furono concepiti” ⚡.

Carlo Scarpa, insegna del negozio Olivetti, Venezia, 1957-58.
Fotografia di Cemal Emden, 2018. Courtesy Negozio Olivetti.





Daniel 'Dapper Dan' Day è uno dei pionieri dello streetwear, negli anni Ottanta aprì l'omonima boutique ad Harlem fornendo gangsters, atleti e musicisti. Conosciuto per la ribelle appropriazione che fece dei loghi degli storici brand europei, le sue creazioni sono state esposte in importanti istituti museali: Museum of Modern Art, Smithsonian Institution, The Museum at FIT, the Metropolitan Museum of Art, the Museum of the City of New York, e al London's Design Museum.



Si veda <https://www.youtube.com/watch?v=aClIRv5JWss>, consultato il 31.05.2017.



M. Schneider, *Did Gucci Copy 'Dapper Dan'? Or Was It 'Homage'?*, in "New York Times", (31 maggio 2017), <https://www.nytimes.com/2017/05/31/fashion/gucci-dapper-dan-jacket.html>. Testo originale: "Gucci's 'new Renaissance' cruise 2018 fashion show included references to periods of revitalization spanning many different eras, in particular the European Renaissance, the '70s and the '80s. The collection also saw a continuation of Alessandro Michele's exploration of faux-real culture with a series of pieces playing on the Gucci logo and monogram, including a puff-sleeved bomber jacket from the 1980s in an homage to the work of the renowned Harlem tailor Daniel 'Dapper Dan' Day and in celebration of the culture of that era in Harlem", consultato il 27.02.2021.



A. Flaccavento, *Alessandro Michele: citazionismo, passato e futuro della moda, ecco la mia visione*, in "Vogue Italia", 1 settembre 2017, <https://www.vogue.it/moda/news/2017/09/01/alessandro-michele-citazionismo-passato-futuro-moda-intervista-vogue-italia>, consultato il 10.08.2020.



Il termine si riferisce all'abbigliamento da uomo, tipico dei jazzisti della generazione di Louis Armstrong, consistente in una lunga giacca a spalle molto larghe e pantaloni a vita altissima.



Si veda T. Polhemus, *Street Style. From Sidewalk to Catwalk*, Thames & Hudson, New York 1994.



Ivi, p. 39.



Sul tema della mutua relazione tra moda e architettura moderna si veda il volume di M. Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995.



Si veda A. Marcopoulou, *Dapper Dan's Harlem*, Guccio Gucci S.p.A., s. l. 2019.



Non è propriamente corretto parlare di appropriazione, se pensiamo che Dapper Dan rese indossabile Louis Vuitton tredici anni prima che lo stesso brand lanciasse la sua prima linea di prêt-à-porter.



M. Craig-Martin, *On being an Artist*, Art Books, London 2015, pp. 80-81.



SEGA è una società multinazionale giapponese che sviluppa e pubblica videogiochi, con sede a Tokyo.

DAMIANO URBANI



D.R. Day, *Dapper Dan. Made in Harlem. A Memoir*, Random House Inc., New York 2019, p. 129.



Fab 5 Freddy è riconosciuto come uno dei pionieri del movimento hip-hop, tra i primi ad aver notato gli elementi singoli che lo caratterizzavano (*DJ'ing, MC'ing, writing e breakdance*), e che stavano dominando la cultura giovanile dei primi anni Ottanta nei vari distretti della città di New York.



M. Nuridsany, *Basquiat. La regalità, l'eroismo e la strada*, Johan & Levi, Monza 2016, p. 76, ed. or., *Jean-Michel Basquiat*, Flammarion, Paris 2015.



Ivi, p. 77.



C.M. Mores, *Da Fiorucci ai Guerilla Stores*, Marsilio, Venezia 2006, p. 161.



Si veda T. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Einaudi, Torino 2007, p. 61, ed. or. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, Allen & Unwin, London 1925.



Ivi, p. 61.



R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 114, ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.



A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 86.



AA.VV., *Gucci. The Making of*, Rizzoli, New York 2011, p. 72.



I. Abbondandolo, *Carlo Scarpa e la forma delle parole*, Marsilio, Venezia 2011, p. 35.



AA.VV., *Tipoteca. Una storia italiana*, Antiga, Crocetta del Montello 2018, p. 148.

DI CARTA E DI TERRA

II

PROGETTO E DESTINO

ALBERTO PETRACCHIN

73

PROGETTO E DESTINO

Dalla *hybris* arcaica fino al razionalismo moderno l'umanità ha cercato di sottrarsi all'ineluttabilità del fato, al dettato di una volontà superiore. Ora ha il sospetto, l'angoscia di non aver fatto altro che ricalcare, negli schemi lucidi dei suoi progetti, l'oscuro disegno del fato: come chi fugga un nemico e quando non sente più il suo passo alle spalle, e s'illude di essere in salvo, se lo ritrovi davanti a un passaggio obbligato e non possa più evitarlo.✧

I. IL RITORNO DEL FUTURO

Fin dai suoi inizi l'architettura è sospesa tra progetto e destino. L'architettura è un miscuglio di decisioni e incertezze, di progetti compiuti e progetti in attesa. L'accostamento dei due termini apre per il progetto una pista doppia; se da un lato infatti la parola "destino" indica una fatalità, intesa come un volere superiore, simboleggiando il caso che agisce come controllore della realtà, dall'altro prende corpo come scelta. Entrambe le declinazioni sono comunque legate da un principio di necessità con il progetto di architettura, sempre teso a lanciare in avanti, stabilire degli obiettivi da inseguire attraversando appunto catene di scelte. Un malinteso vuole infatti che "destino" sia sinonimo di fato, di fatalità, di un potere superiore cui l'uomo non è capace di porre rimedio, o al quale ci si deve sottomettere; la definizione ci parla invece di destinazione, di fissare, di stabilire alcune questioni alla base di un discorso fondate su un eventuale futuro. Se il termine "progetto" quindi sottende ad un significato e ad un'azione verso il futuro, saltando il percorso per arrivarci, il termine "destino" stabilisce, decreta i passaggi dell'attraversamento e quindi la meta. Letteralmente quindi è l'esito finale di un avvenimento che *sta*, che *si trova* sin da ora prestabilito, prefissato, necessariamente determinato secondo una successione temporale di eventi intermedi, determinati a loro volta dalla concatenazione di cause e di effetti. Significa appunto *fermare, fissare, stabilire fermamente*, onde sorgere, come decisione, fissare obiettivi in avanti nel tempo✧.

La perdita della condizione e della nozione di ordine che la selva impone richiama in causa il tema della scelta non tanto per cercare risoluzioni o ritorni a ordini prestabiliti, ma perché non è possibile agire senza obiettivo, quindi senza linee e traiettorie di incursione che sono progetti per attraversare la selva. Dentro la selva la vista verso il futuro è offuscata, servono strumenti di previsione per disegnare prefigurazioni. La contemporanea assenza di futuro, l'immersione in quello che viene annunciato come "nuovo medioevo" ossia un tempo che sembra "senza divenire", ha richiamato l'attenzione sul ruolo delle previsioni, di conseguenza sugli

strumenti per avanzare delle ipotesi sul tempo che verrà[¶], oltre che sulle diverse forme di futuro che l'architettura ha via via preso in considerazione. Definendosi "contemporanea" l'architettura accetta la propria missione come costruzione del tempo e nel tempo, è chiaro quindi che in questa prospettiva il "gettare avanti" del progetto ritorna al centro. Ogni epoca ha certo le sue idee di futuro: un radioso futuro, una distopia, un'utopia positiva; ma il tema della progettazione del futuro qui subisce una torsione perché il domani non viene più considerato come "tempo che verrà", e per questo svincolato da azioni di scelta riconducibili ad un rimandare, ma riguarda un destino visto come catena di scelte in previsione di un obiettivo che già all'inizio del progetto viene schierato: il tempo quindi non come spazio da attendere ma come luogo da attraversare. Immersa nella selva oscura l'architettura si scontra con alcuni nemici, ma al tempo stesso è proprio l'architettura che schierandone di altri, anche immaginandoli, prepara il suo campo di lavoro e le sue destinazioni.

Il progetto di architettura usa tre differenti modalità per prefigurare il domani: la nostalgia, ovvero la proiezione del passato e il suo ritorno nell'oggi; la precisione scientifica della statistica, per indovinare il futuro con certezza; la mistica. L'architettura, come ci avvertiva Rem Koolhaas nell'incipit del suo *Delirious New York* e poi in altri scritti più recenti, è orfana di manifesti ma soprattutto di strumenti per progettarli. L'analisi con il magico è quindi impostata per recuperare la sfera mistico-esoterica del progetto, l'utilizzo in questo caso dei tarocchi e quindi dei progetti di carta che in quantità superano l'architettura costruita, è qui impostato come pretesto per ragionare su altri strumenti di previsione distanti o diversi da quelli usati fino ad ora, come ad esempio computer e dati colpiti sempre più da una intrinseca inerzia. Il mondo magico, infatti, è un mondo *in fieri*, che si *sta decidendo*, che fa della *concatenazione di scelte* il suo modo di agire, recupera la narrazione perché non trova nel definitivo il suo riscatto. Nel mondo magico la presenza non è un *dato* ma un *problema*. Tutto è da decidere. Nella magia il mondo non è ancora deciso, e la presenza è ancora impegnata in un'opera di decisione di sé e del mondo. In sostanza: è una sfida per restare in scena, per non scomparire. Nel mondo magico non esiste proibizionismo: il mondo magico, come la realtà, è una macchina di progettazione a ciclo continuo[¶]. La dimensione magico-mistica della selva, quindi, è utilizzata per considerare strumenti di previsione che non usino e non confermino il dato, ma che al contrario cerchino appunto di "dare visioni", stabilire destini che aleggino sul presente guidandone le scelte, per vedere l'architettura dove ancora non c'è[¶]. Tra le diverse esperienze del magico, che ribadiscono il fondo esoterico dell'architettura, il

"gioco" medievale dei tarocchi è qui recuperato per indagare nuovi strumenti di previsione utili a stabilire nuovi possibili destini per l'architettura[¶]. Andando in analogia con le carte contemporanee, denaro, disegni, contratti, si nota come la carta sia oggi un territorio di resistenza. Avrebbe dovuto sparire perché fragile e anti-ecologica, mentre al contrario è sempre più presente e potente: con la carta conosciamo persone inaspettatamente, parliamo con autori del passato, trasmettiamo valore, costruiamo spazi in forma di legge; la carta a volte ci salva, ci consente viaggi verso territorio inesplorati, con le carte costruiamo la comunità. È proprio il suo incerto destino, la sua libertà di movimento, a rendere la carta detonatore di progetti, grande territorio di lavoro che lega tra loro destino e architettura[¶].

Il rapporto tra progetto e destino ha subito alterne vicende. L'ansia per il futuro, un certo messianesimo[¶] dell'architettura ha attraversato tutto il modernismo sempre teso verso futuri radioosi, basti pensare al titolo del manifesto di Le Corbusier che ribadiva l'importanza di inseguire un progetto già messo in campo in anticipo, salvo poi la volontà di assecondare "lo spirito del tempo" piuttosto che di esso dare anticipazioni[¶]. Per restare in campo esoterico, il modernismo è caricato di un certo eroismo mistico fin dalle sue prime uscite, come nel caso di Bruno Taut con le accenti visioni della sua architettura alpina, prefigurazione di una Gerusalemme celeste che si manifesta come nuova architettura promessa[¶][¶]. Anche l'immagine della nave come architettura che naviga verso il futuro, caposaldo del modernismo, è intesa come capace di produrre utopie. Nei viaggi di Ernst Bloch, Venezia è "nave di pietra", la città è messa in campo come critica del destino prestabilito dove lo spazio è visto come pre-apparizione di un mondo altro possibile. Il viaggio quindi come esplorazione di possibilità non ancora consce, come predizione del futuro, un veleggiare nell'aperto dell'incertezza: compito del progetto sarebbe quindi quello di potenziare latenze, risvegliare destini sopiti. Il progetto si fa forza di quanto mai percorso, di avventure nel non conosciuto, nel non fatto, il suo senso è salpare in un mare non percorso[¶][¶].

Andando a considerare invece il campo della critica del modernismo italiano, *Profezia dell'architettura* è un saggio di Edoardo Persico del 1935, trascrizione di una conferenza tenuta all'Istituto Fascista di Cultura di Torino[¶][¶]. Nelle parole di Persico l'architettura prende le forme di una profezia, la "sostanza di cose sperate" è schierata contro avvenimenti non prevedibili sui quali produrre esorcismi[¶][¶]. *Progetto e destino* è invece un saggio di Giulio Carlo Argan, pubblicato nel libro omonimo insieme ad altri saggi nel 1965, dove l'autore riprende le questioni poste da Persico ma sollevando il problema della scelta:

In questa condizione il progettare diventa quanto mai difficile, perché troppi dati rimangono incogniti e il destino non è più nelle mani di un dio (i cui disegni in qualche modo conosciamo attraverso la natura e la storia), ma degli altri uomini, così come ciascuno di noi può essere 'destino' ad altri. Eppure, mai come in questa condizione si è sentito il bisogno di progettare, di garantire sé e gli altri rispetto a un destino che non è più provvidenza. La scelta etica, infatti, è ancora possibile: dipenderà da noi, dai nostri contemporanei fare dell'avvenire un progetto, una critica e magari un contrasto di progetti, oppure un destino e un oscuro destino. ✱ ♣

Per Argan il destino è qualcosa rispetto a cui agire *contro*. L'autore attraversa diversi progetti e diverse ideologie, sia nei campi dell'arte che del design dove l'ingresso del destino dipende dal fallimento del progetto, che ne risulta così distrutto: il progetto in sostanza diventa una lotta per allontanarsi da un destino oscuro e per forza negativo, rispetto al quale ci si vuole salvare. Il progetto di architettura è sempre la scrittura del destino di un luogo, viene fatto oggi per domani, è una decisione in anticipo sul tempo che non fa capo solo al dato quantificabile dell'architettura ma anche alle sue parti non misurabili. L'architettura è una disciplina mistica perché non attende che i risultati previsti avvengano, ma interviene sulla linea temporale per manometterla: compie dei viaggi nel futuro. La scelta etica di cui parla Argan nel suo testo fa capo quindi ad una re-immissione del destino all'interno dell'idea di progettazione che non può più essere attesa di un futuro non scritto, al contrario dovrebbe affermarsi come decisione ✱ ♣.

Certo c'è stato un momento in cui l'architettura ha creduto di poter fare a meno del destino, o di progettarne uno, il suo procedere era ipotizzato come senza un fine, appunto senza una meta. Nel suo saggio *La fine del Classico* Peter Eisenman teorizza un'idea di architettura anti-teleologica dove alla fine delle tre *fiction* della Rappresentazione, della Storia, della Ragione, corrisponde ad una fine dei concetti di origine e di fine all'interno del progetto di architettura. Se l'origine diventa arbitraria, senza più valori su cui basarsi o da veicolare, allora non è più possibile una strategia direzionata:

Si pensava che gli oggetti impregnati di valore, a causa del rapporto con un'origine ovviamente significativa, potessero in qualche modo trascendere il presente muovendo verso un futuro eterno, un'utopia. Quest'idea di progresso dava un valore falso al presente e l'utopia, una forma congetturale circa una fine "aperta" e senza limiti, precedeva il concetto di Chiusura. Così con la fine dell'utopia si è segnato la fine del processo di movimento verso la fine. ✱ ♣

Il destino diventa quindi una assenza, prova di una direzione verso cui procedere, se non un'idea di progetto come "invenzione" arbitraria, che non subisce le alterne vicende della vita restando così senza accidenti di percorso.

Lo stesso autore torna con le sue architetture scritte e i suoi diagrammi processuali in *The Perfect Acts of Architecture*. Il libro è catalogo della mostra omonima tenutasi al Wexner Center for the Arts nel 2001 e segna l'apice nonché la fine della speculazione teorica come progetto di architettura. Il libro raccoglie i lavori di alcuni architetti che ragionano sulla progettazione, lavori in realtà divenuti ormai dei classici ma che servono qui ad aprire una questione circa la possibilità di fare architettura anche facendo teoria ✱ ♣. Gli architetti qui trovano nella carta l'unico contesto per indagare i segreti dell'architettura, quanto va oltre il visibile e il direttamente misurabile anche se già la misurazione delle cose potrebbe essere una teoria, una faglia tra parole e cose in cui il progetto può emergere ✱ ♣. L'esperienza interrotta dell'architettura di carta, simboleggiata da questo libro, riemerge oggi grazie al ritorno di interesse per alcuni autori tra cui Lebbeus Woods e John Hejduk, non presenti nella mostra del 2001, ma noti proprio perché la loro eredità è rappresentata più da documenti che da architetture che hanno preso *realmente* corpo ✱ ♣. L'architettura di carta supera l'architettura costruita, è proprio il mancato obiettivo della costruzione, destino da cui non è possibile sottrarsi, il fondamento di architetture altre. Il destino mancato getta quindi la sua ombra sul presente tramite un meccanismo di retroazione: il *progetto* ritorna *utopia*, il suo strumento è la profezia.

STRUMENTI DI PREVISIONE

La selva trasformata in carta dopo tecnologiche lavorazioni è in grado di farsi vero e proprio strumento di previsione: la dimensione mistica che si annida in storie e racconti sulla selva, dentro la terra o nelle oscurità dei suoi paesaggi si trasforma e entra dentro un oggetto dalla sezione minima ma dalla presenza ingombrante e pericoloso: il foglio di carta, come una lama, può tagliare le dita. Nel "gioco" dei tarocchi, qui preso in considerazione come pretesto, sul piatto c'è infatti la vita e non un premio in denaro. Le figure presenti nel mazzo sono discorsi politici, che non rimandano ad un mondo organizzato sul gioco ma sul suo contrario ✱ ♣. Se è vero infatti che i giochi di carte non sono altro che dispositivi di controllo politico, certe idee di mondo a cui tutti possono partecipare per il ridisegno fittizio delle sorti di un paese (si pensi al Monopoly, al Risiko, al gioco delle fortificazioni in voga durante la Rivoluzione francese), per cui il loro disimpegno è solo un'appar-

renza, i tarocchi disegnano un mondo in cui il “discorso politico” è al centro, ma in cui la ragione è superata dal misticismo. Ventidue sono le figure del tarocco schierate sul tavolo, figure che insieme sono “miniatura del mondo”, sua riduzione di scala: tramite alcuni surrogati si può riprogettare la realtà. Si tratta di un corteo medievale di architetture, di una processione di visioni e di destini.

In un famoso film una persona ha sbagliato a giocare le sue carte. Il destino lo ha portato a non ricordare la sua missione, a smarrire sé stesso per la strada. Una cartomante gli predice il suo destino con un mazzo di tarocchi, gli dona un progetto. Il racconto procede quindi verso il destino predetto, i tarocchi usciti sul tavolo sono in realtà vicende e persone del passato o del futuro che strutturano la narrazione, la scansione in capitoli non è temporale ma un insieme di frammenti che casualmente si accostano e ritornano tramite una rievocazione. Il film fa cadere la vita dentro un'architettura di carta, nello spazio tutto sembra procedere “a caso”, ogni “carta” potrebbe essere spostata, è il gioco dei tarocchi, con i suoi giocatori e il suo tavolo che in questo caso è la vita stessa.

Ma come nella cappella di San Severo a Napoli, alcune carte dei tarocchi possono prendere corpo anche in architetture. La rivista “Psicon”, fondata e diretta da Marco Dezzi Bardeschi dal 1974 al 1977, nei nove numeri usciti si è fatta carico di ricercare il lato imponderabile dell'architettura, quanto dello spazio non è misurabile. Gli interessi della rivista ricadevano infatti per casi provenienti dalla storia più che dall'attualità che venivano riletti a partire da fonti provenienti da studi sul magico e pubblicazioni dal contenuto esoterico. La tesi di fondo riguardava un'idea di architettura le cui radici non si trovano nel mondo fisico ma appunto nel magico, nell'esoterico come questioni letteralmente, anche in senso etimologico, “all'interno” e per questo celate e misteriose. Nel quarto numero uscito nel 1975 e intitolato *Architettura e cultura dell'Illuminismo*, un saggio in particolare parla della Cappella di San Severo a Napoli come mazzo di tarocchi che ha preso corpo in un'architettura; forme di magia quindi, talvolta riti, che diventano spazi. Dopo aver passato in rassegna la biografia esoterica riferita al progettista Raimondo di Sangro e le vicende legate alla costruzione della cappella stessa, viene analizzato l'impianto planimetrico che lega tramite un sistema simbolico di rimandi spaziali l'architettura e la statuaria: come in una loggia massonica, di cui l'analogia è impostata all'inizio del saggio tramite l'accostamento delle rispettive planimetrie, qui l'architettura è un viaggio simbolico di attraversamento dello spazio, un viaggio verso altre figure che non sono dentro ma a cui si rimanda: il pavimento è un labirinto, la sacrestia annessa al corpo principale è una grotta, le statue sono punti di sosta. Dentro l'architettura si cela un significato oltre le

sue misure che la lega al contesto, “ogni discorso si innesta in un discorso continuo, apparentemente chiaro, eppure celato”. La planimetria della cappella è composta da un'unica navata scandita da quattro campate, i pilastri delle campate sorreggono le dieci statue dei tarocchi fino ad arrivare all'altare, alcune linee “geometriche” immaginarie disegnano il collegamento tra queste parti.

Il nuovo realismo oggi scricchiola, si specchia, si contorce, apre brecce entro cui entrare per scardinare la sua muraglia inscalfibile. A differenza di quanto affermato nel suo *Manifesto* dal filosofo Massimo Ferraris, oggi assistiamo a cedimenti fisici del reale; osservando la realtà, il destino è cosa quotidiana, una fuga di scelte e pianificazioni, giornate che sono tutta architettura. La realtà si trova quindi sospesa tra una dimensione strettamente realista e una strettamente esoterica: all'architettura, nuova Cassandra, viene data la possibilità, in realtà antica, di fondarsi su visioni e non su certezze. La città del destino è la città reale, con i suoi anfratti, i suoi sbandamenti, i suoi imprevisti ma al tempo stesso è la città del progetto a ciclo continuo, dove al Destino ne vengono affiancati altri alternativi. Il viaggio dentro lo spazio è certo reale ma rimanda ad un superamento del realismo stesso, l'architettura è definita infatti da spazi cavi in cui le figure, come disposte su un tavolo dopo aver aperto il mazzo, stabiliscono tensioni a distanza costruendo tra loro un discorso. L'obiettivo è scritto ma il percorso è accidentato.

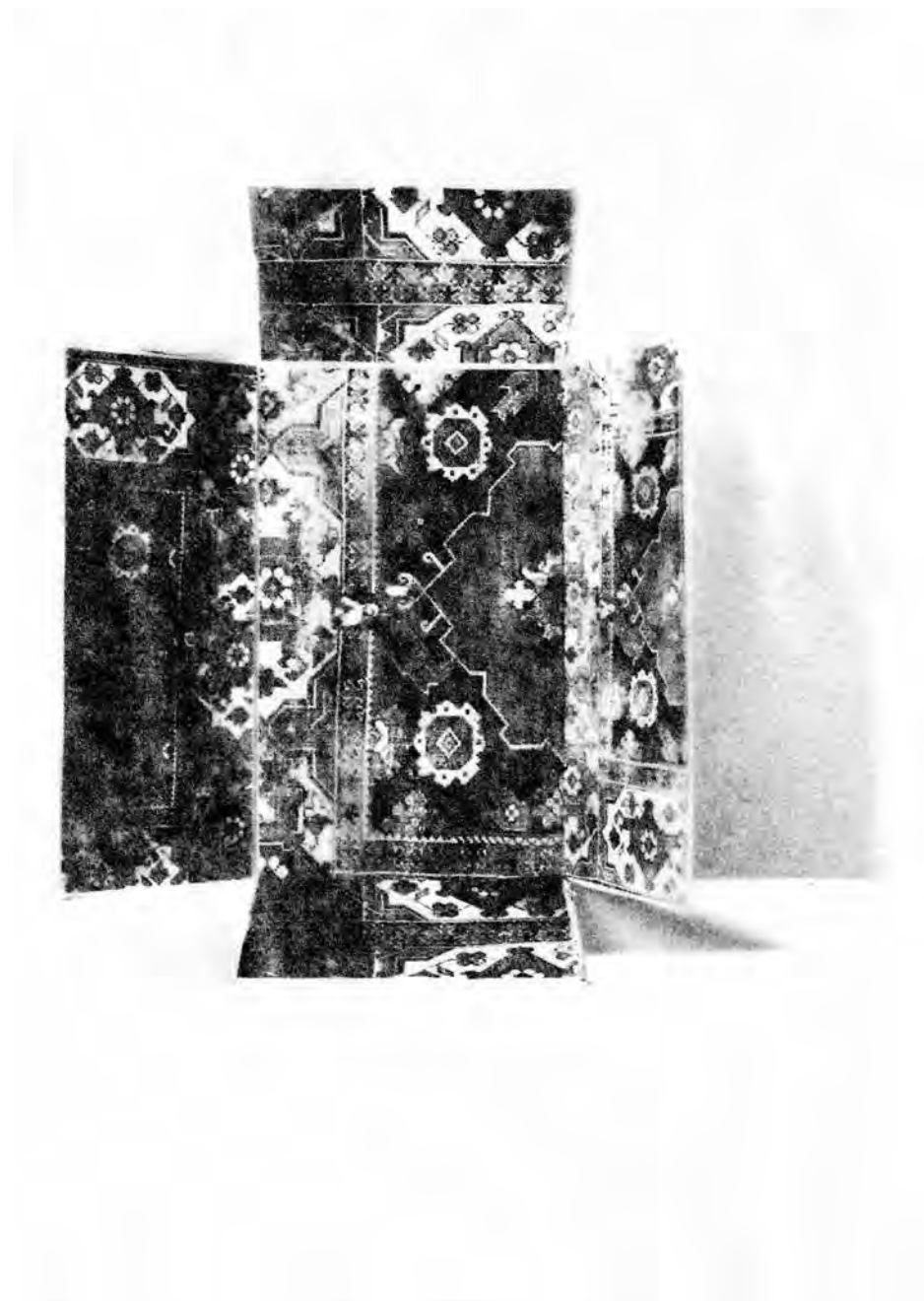
II. CINQUE FIGURE

L'EREMITA

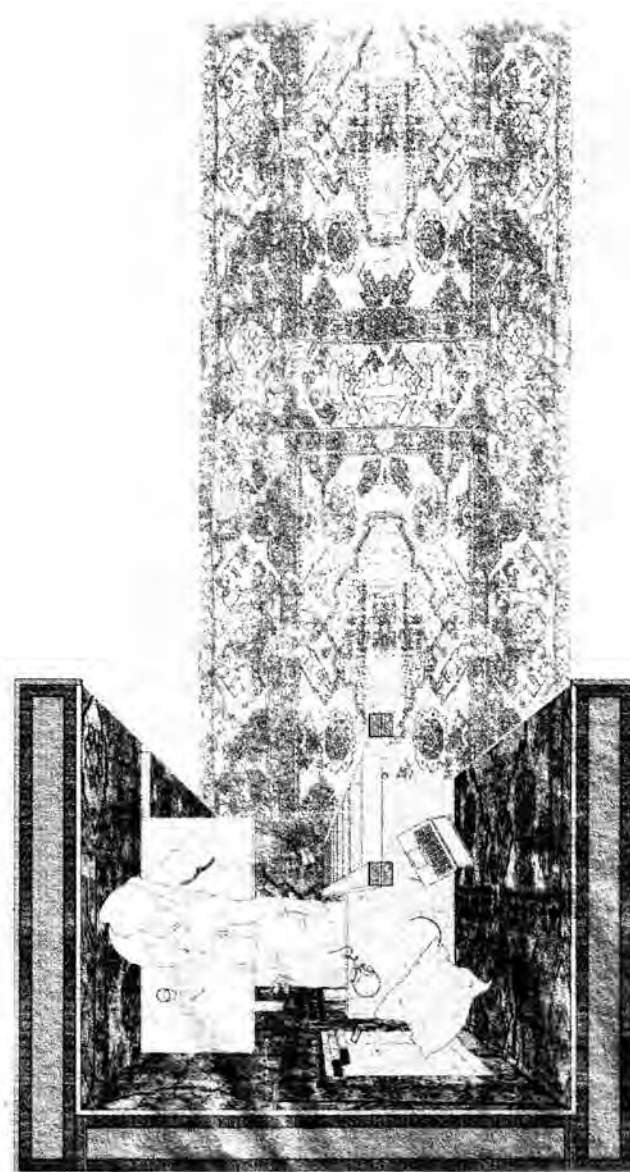
Il tarocco *L'eremita* raffigura un anziano che procede camminando verso la sinistra della carta. Al centro della carta sostenuto da un esile bastone di legno, fissa una clessidra, simbolo del tempo che procede consumando le cose. Il cielo della carta è un arazzo d'orato, il suo pavimento un prato. Tra l'arazzo e il prato si intravede una selva impenetrabile allo sguardo.

Raramente l'architettura si è dedicata agli spazi della solitudine, a spazi per una persona sola. Ormai abituati in un'idea di comunità che si costruisce attraverso luoghi comuni, nella comunicazione costante e forzata tra tutte le sue parti, che crede nell'ostensione e non nel nascondimento. L'eremita è un'architettura fatta letteralmente di carta, mette in scena la fragilità del materiale e al tempo stesso la sua carica eretica. Come una casa giapponese, le cui pareti di carta sono *quasi nulla*, l'eremita è un'architettura sempre in discussione. L'eremita, a differenza dell'eremitismo di stampo medievale è qui una fuga parziale dal mondo, certo è

Architettura di cartone. Modello in cartone rifinito con interno di moquette, fotografia e scansione su carta lucido, 30 x 21 cm, 2018.



Dentro l'eremita. Disegno realizzato in tecnica mista, scansione su carta da lucido, 30 x 21 cm, 2018.



un esilio volontario ma dentro altre architetture. La sua struttura è simile alla cella eremitica di San Romualdo, ma in verticale. L'abisso, ovvero la cella per la meditazione, solitamente al centro della scena è invece posizionata in alto e la via di fuga, che nell'eremo è un corridoio attorno alla cella, è una caduta in basso: abisso e via di fuga quindi coincidono nel medesimo spazio a patto di un movimento. Al tempo stesso qui l'architettura c'è ma non si fa notare, si nasconde ma agisce. Fuori è anonima, super-normale. L'ingresso non è dato, l'architettura è senza porte, il passaggio d'ingresso è un rito del nascondimento, bisogna scivolare dentro l'architettura senza farsi vedere, stare tra la parete e l'architettura, cercando la luce tanto agognata.

The lobster, film di Yorgos Lanthimos racconta la storia di alcune persone che, rimaste sole, vengono costrette a stare insieme perchè la solitudine è considerata una malattia, una parte del reale non utile a fare comunità. Ma qui non si tratta tanto di tornare all'architettura minima, all'*existenzminimum* modernista. Al contrario qui si cerca di entrare dentro le cose, dentro gli scarti di spazio, al margine di corridoi, addossati alle pareti spoglie o ad angoli bui, per entrare di nascosto, per rifugiarsi strisciando negli anfratti per cercare un nuovo rifugio dal quale pensare un altro fuori. Il rifugio non è una ritirata ma un attacco, un depotenziamento necessario per cambiare rotta e produrre nuove comunità eremitiche. L'architettura poi, finito il suo uso, può essere smontata o bruciata.

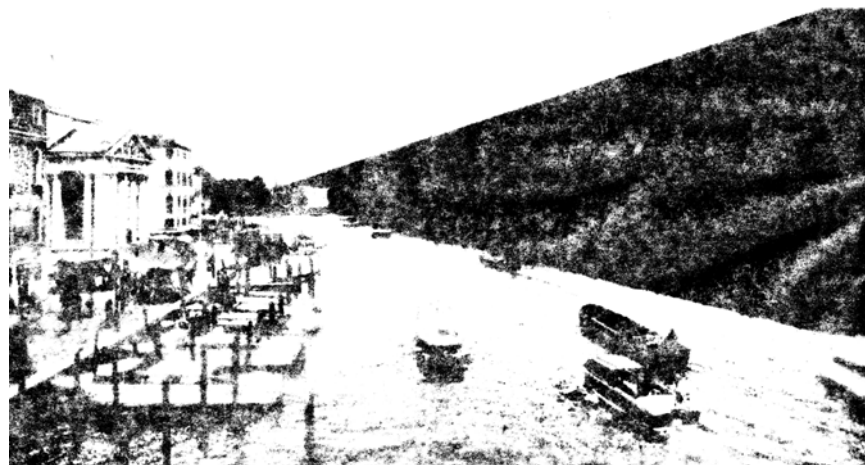
LA MORTE

Il tarocco *La morte* raffigura uno scheletro in piedi, solo al centro della scena. Nella sua mano sinistra regge un arco pronto per scagliare l'esile freccia nella mano destra: la carta è statica, lo sguardo della figura fissa un punto esterno alla carta provocandone uno sfondamento, il movimento deve ancora succedere e segna un futuro che sta per avvenire.

Spesso alcuni progetti sono tornati in vita dopo una distruzione: il campanile di San Marco ricostruito identico dopo il crollo del 1902; il teatro la Fenice riprogettato *dov'era e com'era* dopo uno dei tanti incendi che hanno segnato la sua storia; le case del Bauhaus che grazie al rinvenimento di documenti scritti e frammenti sono state ricostruite al loro posto ma subendo un aggiornamento. La leggenda, la città di carta, la città scritta, torna e assedia il reale, lo sostituisce e lo mettono in salvo; tredici progetti non realizzati, falliti o dimenticati, tornano qui dagli inferi e assediano la città di Venezia. L'operazione magica che qui viene messa in atto è quella del ritorno del rimosso, del recupero di pezzi di storia che hanno subito un'amnesia, che sono caduti nell'oblio: qual-

Il muro dei viaggi perduti. Fotomontaggio digitale, scansione su carta da lucido, 21 x 30 cm, 2018.

Isole. Fotomontaggio digitale, scansione su carta da lucido, 21 x 30 cm, 2018.



cosa di oscuro, relegato nelle viscere, torna e affiora in superficie come una archeologia inventata. Gli “spiriti dell’architettura” che qui vengono rievocati sono: il muro dei viaggi perduti e la torre della sapienza di Raimund Abraham, il progetto per Cannaregio ovest di Peter Eisenman, l’ospedale di Le Corbusier, il cimitero di Enric Miralles; l’isola, il teatro e la fontana di Alvise Cornaro per il bacino di San Marco; la terza colonna di San Marco; il palazzo Ducale di Andrea Palladio; la non-ricostruzione del campanile marciano di John Ruskin; la strada per cavalli di Napoleone; il cimitero delle ceneri del pensiero di John Hejduk; la strada di Superstudio, i prati del gruppo radicale 9999 $\downarrow\uparrow$. Questi progetti tornano in vita subendo una mutazione, un cambiamento di stato. Le nuove architetture, in realtà dei fantasmi costruiti, salgono dalla terra, emergono dalla loro tomba e sfidano la morte della città: sono infatti spazi per le avventure dei turisti, la nuova popolazione di Venezia, il suo nuovo grande numero. Il muro di Raimund Abraham diventa sistema di smistamento e preparazione all’ingresso della città, l’isola di Alvise Cornaro luogo per le uscite fuori porta e per fare sport, la facciata del palazzo Ducale sistema di ingresso al complesso marciano, la strada per cavalli un modo per camminare sull’acqua anche senza barca. La morte si gira nel suo contrario, da affondamento totale a rinascita $\downarrow\uparrow$. La morte salva la città solo a patto di guardarla in faccia, di avere con essa un fronteggiamento e uno scontro. La morte, da sempre dolce, da sempre considerata compagna di viaggio di Venezia, strega ammaliatrice, diventa resurrezione e cambiamento: una redenzione.

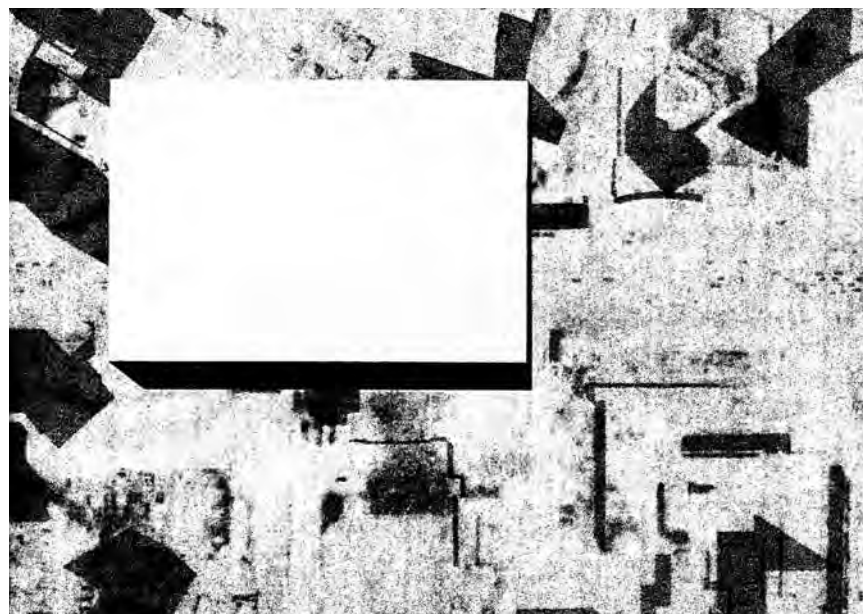
LA LUNA

Il tarocco *La Luna* raffigura una donna in piedi al centro della scena che regge tra le sue mani un oggetto a forma di Luna. La figura si posiziona davanti un arazzo dorato che copre tutto il fondo della carta e che termina dietro una catena montuosa. La montagna a destra culmina in una rocca.

Con la carta quindi possiamo anche raccontare una bugia, mettere in moto un destino fittizio, progettare una *fiction* $\downarrow\uparrow$. In questo caso la carta della luna diventa un progetto per la città di Cinese di Chengdu. Alcune notizie di cronaca annunciano infatti la messa in orbita di alcune lune artificiali che illumineranno a giorno l’intera città facendo scomparire la notte: tutto sarà giorno, tutto sarà sempre in uso, il progetto del modernismo sarà, una volta per tutte, compiuto. Il futuro della città sarà radioso.

La luna va però in reazione a questa situazione di illuminazione totale, viene progettata per oscurare pezzi di città, per metterli in ombra, per vivere, di nuovo, la notte, per rivalutarne la

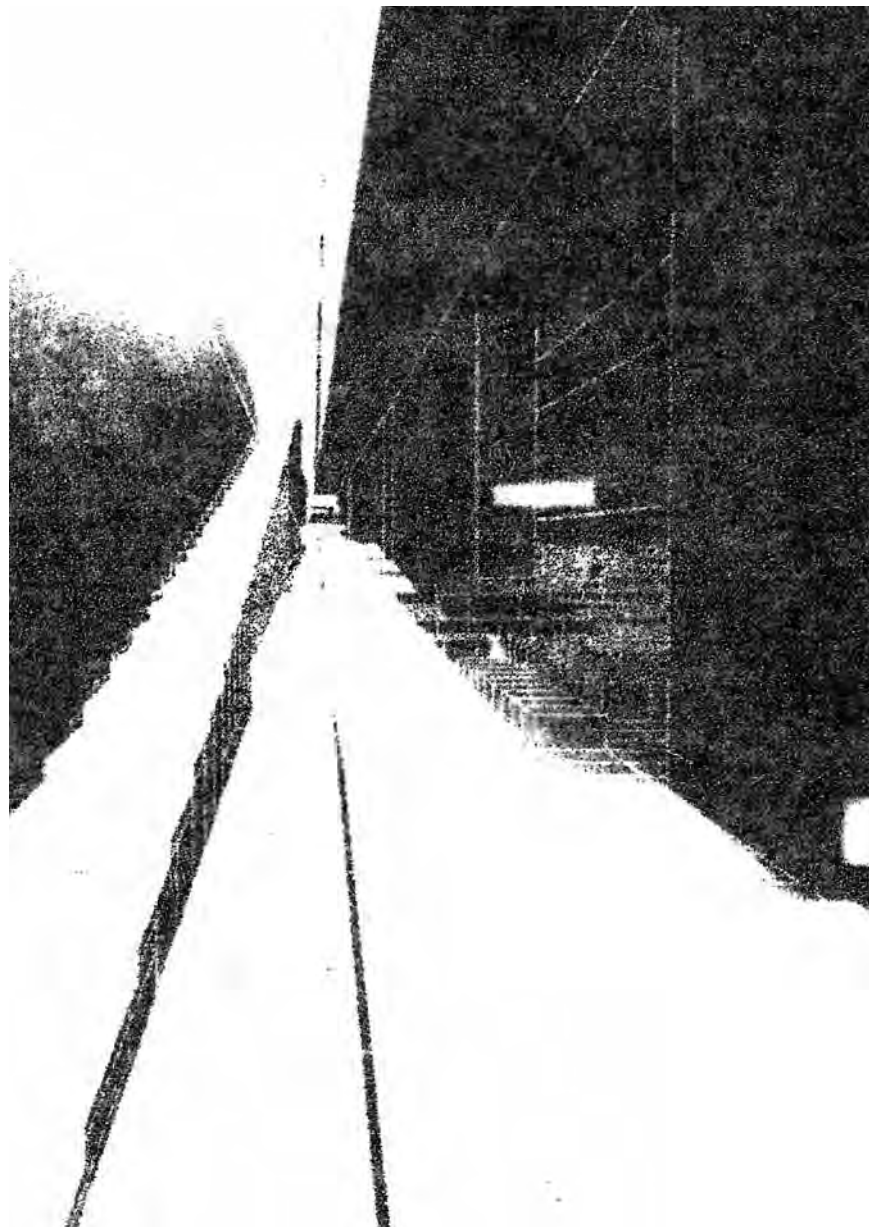
La notte di Chengdu. Disegno realizzato in tecnica mista, scansione su carta da lucido, 21 x 30 cm, 2018.



Discese. Disegno realizzato in tecnica mista,
scansione su carta da lucido, 30 x 21 cm, 2018.



Salita al cielo. Disegno realizzato in tecnica mista,
scansione su carta da lucido, 30 x 21 cm, 2018.



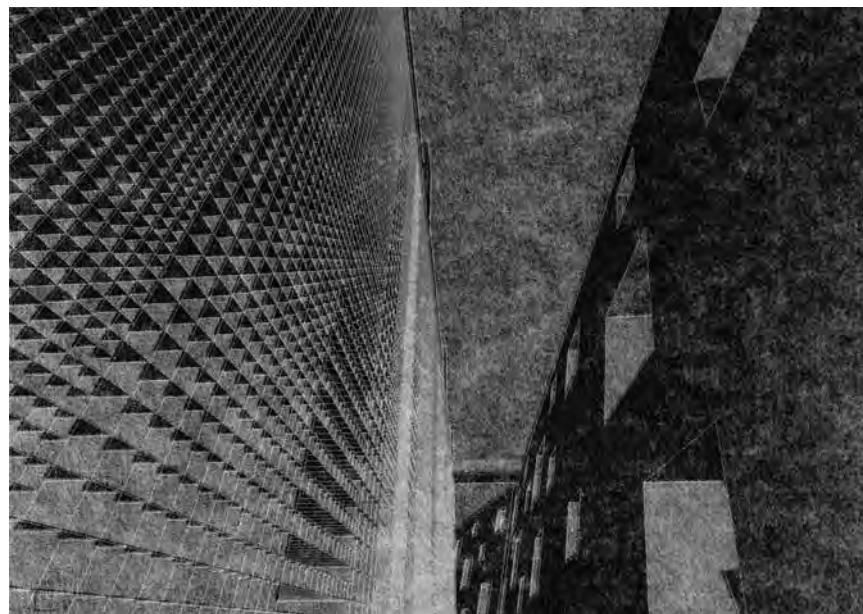
presenza. Come nel progetto dello studio Rahm *Jour Noir* ∟ ∟, una serie di lampade che emettono luce nera e suoni notturni durante il giorno, il progetto ha qui come obiettivo l'immersione in una condizione di oscurità da cercare in caso di necessità, nel caso in cui la luce stessa perché troppo forte, troppo presente, non diventi accecamento: l'architettura della città viene messa in ombra. Tre sono quindi le accezioni di oscurità che qui vengono progettate. La prima fa riferimento all'oscurità come luogo coperto, luogo che letteralmente mette in ombra le cose. Di fatto qui la luna progettata porta le cose nell'oscurità, è un'architettura tetto. La seconda fa riferimento all'oscurità come luogo della discesa: qui nella notte si scende, si entra dentro il tetto che ci spinge però sotto le cose, ad una quota diversa da quella cui siamo abituati. La terza fa riferimento all'oscurità, paradossalmente, come rito e salita alle cose. Il tetto è solo addossato a brani di città, nello spazio *tra* una salita è possibile, per pregare la nuova luna e cercare la luce avendo prima attraversato e vissuto un'oscurità.

IL MONDO

Il tarocco *Il Mondo* raffigura una grande medaglia sostenuta da due angeli. Al suo interno è rappresentato il palazzo papale di Avignone, come se fosse un'isola sospesa tra il mare e il cielo stellato. Il cielo della carta è un arazzo dorato, il suo pavimento un prato che culmina in una catena montuosa.

Tramite uno sfondamento della scena, un passaggio tra la carta e la realtà, il mondo diventa un ragionamento sulla città contemporanea di Avignone, il suo essere città traditrice ma al tempo stesso al centro delle principali vie di smaltimento delle acque delle vicine centrali nucleari ∟ ∟. Come nei progetti di Lebbeus Woods per l'Havana o San Francisco, la carta qui assume un'alta carica politica, ci parla del tema dominante la contemporaneità, l'ecologia, ma ne cerca una ricostruzione radicale ∟ ∟. La carta medievale rappresenta la città di Avignone, all'epoca centro del mondo cristiano, come se fosse un'isola separata dal suo contesto. Il racconto sotteso è lo scisma di Avignone. Questo progetto cerca nuovamente questo scisma producendo appunto uno sfondamento. Un laboratorio di ricerca ad alta tecnologia viene quindi addossato alle mura della città scendendo in profondità. Tra la città e l'esterno si costruisce una faglia invalicabile. L'ecologia qui diventa architettura: lo scavo tra la periferia e la città al centro serve ad alloggiare l'acqua proveniente dal fiume, appunto un'acqua inquinata, non utilizzabile per l'irrigazione della campagna circostante; il laboratorio è una città verticale doppia con un sistema di muri di raffreddamento e una parete di vasi comunicanti. L'architettura

Tra scienza e fede. Disegno realizzato in tecnica mista, scansione su carta da lucido, 21 x 30 cm, 2018.



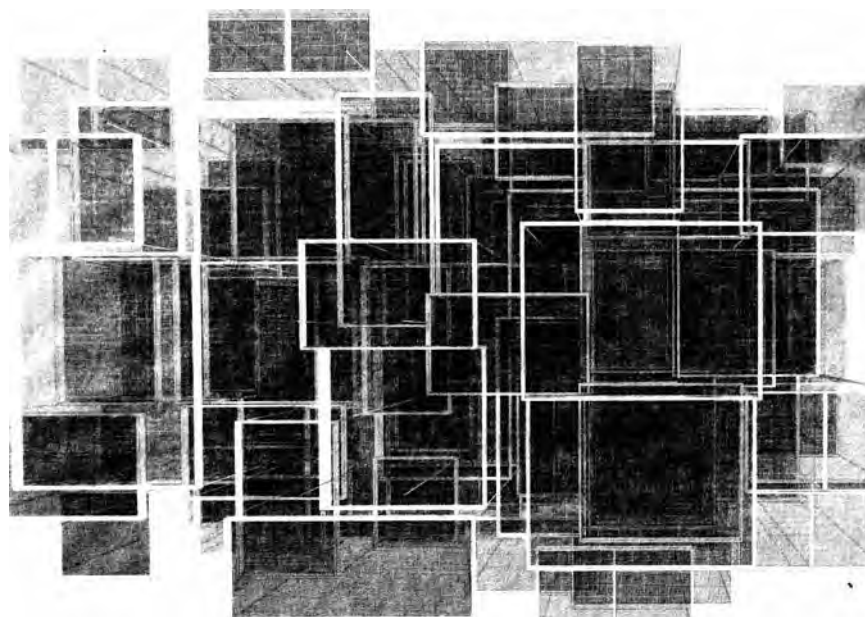
ha diverse quote di utilizzo: parte del laboratorio può allagarsi e perdere l'uso a seconda del quantitativo d'acqua presente. La città della fede e la città della scienza si fronteggiano: la prima, sopra la terra, è visibile da tutti, sta alla luce; la seconda scende in profondità, è un anfratto, potrebbe non esserci perchè si nasconde e non è visibile ma ci mostra le viscere delle cose.

L'APPESO

Il tarocco *L'Appeso* rappresenta una figura appesa a testa in giù ad una struttura di legno che affonda i suoi pilastri dentro la terra. Il cielo della carta è un arazzo dorato, il suo pavimento, dal quale l'appeso prende le distanze, è un prato che culmina verso una collina.

Vedere al contrario quindi e al tempo stesso essere in sospenso. Due sono le componenti in campo: la prima riguarda un modo di vedere che insiste su un rovesciamento: ci sono altre cose da considerare, cose dimenticate o fallite oppure il progetto potrebbe essere *contro* e costruirsi come un'anti-storia; la seconda parla invece di un tempo fermo o un corpo letteralmente appeso, coinvolge quindi la dimensione temporale del progetto, il suo guardare avanti certo ma anche le sue fermate e i suoi inciampi. Anche la distanza che lega figura e suolo, dal quale certo ci si distacca ma solo per tendervi di continuo, misura un distacco dalla realtà sulla quale proprio per questo è possibile compiere operazioni: l'obiettivo del discorso è la terra, il reale, ma prima è necessaria una attesa, per guardarlo, per riprogettarlo da un'altra prospettiva. Dovendo agire senza futuro l'appeso diventa architettura che mette in sospenso lo spazio quando la città è in difetto: quando una strada crolla, quando una casa viene abbattuta, quando un pezzo di città smette di funzionare o deve essere riprogettato o ricostruito, quando la marea sale l'appeso arriva in sostituzione, va in supplenza ad una mancanza di progettazione. Una struttura mobile di acciaio alla quale è appesa una nuvola di piani orizzontali si posiziona in quell'assenza non per riempirla ma per rivederne la posizione e abitare quel tempo dell'attesa, come nel progetto di Cedric Price per il Parc de la Villette, dove la vita sopra era possibile mentre il cantiere sotto procedeva, qui l'architettura sta sopra le cose, le guarda dall'alto, permette alla comunità di vivere uno spazio che si sta costruendo o sul quale non si è ancora presa una decisione. L'ombra possibile del futuro è schierata, proiettata al suolo ma incerta; l'architettura sospesa tra progetto e destino, un'architettura dell'attesa.

Architettura in attesa. Disegno realizzato in tecnica mista, scansione su carta da lucido, 21 x 30 cm, 2018.



✦ G.C. Argan, *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965, p. 14.

✧ Si veda la voce “destino”, dizionario etimologico online, consultato il 12.08.2020.

⌵ Si veda Q. Meilloux, *Tempo senza divenire*, Mimesis, Milano 2014, ed. or. *Time Without Becoming*, Mimesis, Milano 2008.

Λ “Per una presenza che crolla senza compenso il mondo magico non è ancora apparso; per una presenza riscattata e consolidata, che non avverte più il problema della sua labilità, il mondo magico è già scomparso. Nel concreto rapporto dei due momenti, nella opposizione e nel conflitto che ne deriva, esso si manifesta come movimento e come sviluppo, si dispiega della varietà delle sue forme culturali, vede il suo giorno nella storia umana”. E. De Martino, *Il mondo magico* (1973), Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 74.

⌒ Si veda B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

⌒ Diverse esperienze si sono interessate delle radici esoteriche dell'architettura. Eugenio Battisti, nel suo *L'anti-rinascimento*, Garzanti, Milano 1989 tratteggia una anti-storia dell'architettura; Frederick Kiesler con *Magic Architecture* del 1944 ripercorre la storia dell'architettura cercando al suo interno le origini magiche della disciplina, con particolare attenzione a riti antichi che hanno dato vita ad architetture e agli spazi progettati dagli animali come architetture degli inizi.

✦ “La forma enciclopedica e le sue manifestazioni più affidabili (per autorevolezza degli estensori o per diffusione dal basso di produzione e controllo dei contributi) si sono ormai definitivamente trasferite nel mondo immateriale. Internet, tuttavia, proprio per le sue caratteristiche di mezzo bidirezionale di comunicazione (ci guarda mentre lo guardiamo...) e per l'efficienza della sua struttura analitica tende a restituire ai suoi utenti percorsi di ricerca si frammentati, ma fortemente personalizzati, tagliati su desideri e abitudini individuali, e quindi tautologici, sempre meno sorprendenti. La serendipità innescata anche dal più autoritario e conservatore dei dizionari tradizionali sopravvive oggi in opere sistematicamente idiosincratiche che fanno della contemporanea disarticolazione del racconto un terreno di ricerca autoriale”. S. Marini, G. Corbellini, *Alfabeto*, in S. Marini, G. Corbellini, (a cura di), *Recycled Theory. Dizionario illustrato/illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 13.

⌒ “La parousia dell'architettura moderna: un coacervo di chimere escatologiche sull'apocalisse imminente combinate con altre sull'istantanea rigenerazione. La crisi: minaccia di dannazione, speranza di salvezza. L'inevitabile rovesciamento che pure esige ancora il contributo dell'uomo. La nuova architettura e la nuova urbanistica come simboli della nuova Gerusalemme”. C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, il Saggiatore, Milano 1981, p. 57, ed. or. *Collage City*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1978.

⌒ Si veda Le Corbusier, *Verso un'architettura*,

Longanesi, Milano 1973, ed. or. *Vers une architecture*, Cres, Paris 1923.

✦ “L'architettura, 'Arte Reale', poteva nel frattempo compiere il prodigio di realizzare, sia pure sulla carta, l'immagine di una seconda natura: montagne di diamante, fiori di cristallo, cattedrali di roccia, ponti colorati, lance lucenti, cupole di vetro, riflettori e costruzioni luminose”. M. Fagiolo, *La piramide in espansione*, in “Psicon”, 2/3, 1975, p. 22. Si vedano anche B. Taut, *La dissoluzione delle città* (1920), Faenza Editrice, Faenza 1976 e B. Taut, *La corona della città* (*Die Stadtkrone*), Mazzotta, Milan 1973, ed. or. *Die Stadtkrone*, Jena 1919.

✦ Si fa riferimento al seminario del Prof. Nicola Emery, *Ernst Bloch: Venezia è una nave di pietra*, tenutosi all'Università Iuav di Venezia il 31.10.2019 nell'abito del ciclo di seminari “Venezia. Immagini dialettiche di una città” a cura della Prof.ssa Sara Marini. Sul rapporto tra Bloch, l'utopia e il progetto di architettura si veda anche T. Maldonado, *La speranza progettuale*, Einaudi, Torino 1970.

✦ Si veda E. Persico, *Profezia dell'architettura* (1935), Skira, Milano 2012.

⌵ Più tardi Superstudio progetterà veri e propri spazi di esorcismo nei suoi *Salvataggi dei centri storici italiani* (*Italia vostra*). Nel frontespizio del progetto si legge: “Dal suo libro degli esorcismi Superstudio ha estratto per voi sei salvataggi di centri storici italiani propiziatori alla fortuna delle vostre città”. Si veda Superstudio, *Salvataggi dei centri storici italiani*, in “In. Argomenti e immagini di design”, 5, maggio-giugno 1972, pp. 4-13.

✦ G.C. Argan, *op. cit.*, p. 15.

⌒ “Infiniti sono i dati, i casi, gli aspetti, gli ostacoli; e sempre più confuse e deludenti le immanenti parvenze del mondo, che appare ormai in balia del destino, e di un destino che sembra irrefutabile perché gli uomini stessi l'hanno voluto e formato. Il progetto intesse la sua trama esile e chiara entro la turbinosa caligine del destino, diradandola: come fare interamente cosciente e responsabile, sconfessa il fato inteso come dettato di una volontà superiore, che si può soltanto subire”. G.C. Argan, *op. cit.*, pp. 62-63.

✦ P. Eisenman, *La fine del Classico. La fine dell'Inizio, la fine della Fine*, Id., *La fine del classico*, Mimesis, Milano 2009, p. 134.

✦ “The six series of drawings in *Perfect Acts of Architecture*, are responses to perspective as the dominant mode of architectural representation, employing collage, axonometry, superimposition, juxtaposition, and diagrams in various combinations. Furthermore, each series aspires to do more than depict various views of a building by constructing a narrative of some type that, in its sequence, tells us as much about the meaning of the architecture as its appearance”. T. Riley, *Preface*, in J. Kipnis (a cura di), *The Perfect Acts of Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 2001, p. 9.

✦ “Si passavano intere mattine con gli

strumenti a misurare piazza Leonardo Da Vinci [...]. Ora accadeva che, avvenendo le misurazioni in primavera e con una certa svogliatezza e per mille motivi che risultavano nelle probabilità di inesattezza, spesso le triangolazioni non si chiudevano. La forma finale della piazza era una forma assolutamente originale; e io trovavo in quella incapacità di chiudere queste triangolazioni non solo e certamente la nostra incapacità e indolenza ma anche qualcosa di mitico come una dimensioni in più dello spazio. A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano, 2009, p. 76, ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981.

⌒ Per fare un bilancio dell'opera dei due architetti americani: John Hejduk pubblica ventiquattro monografie composte da saggi, poesie, racconti e disegni a fronte di sette progetti realizzati, di cui due postumi; Lebbeus Woods produce centosettantacinque opere su carta, presentate alla mostra del 2013 “Lebbeus Woods. Architect” tenutasi al MoMa di San Francisco, e una realizzazione postuma.

✦ Si veda C. Petrousti, R. Gabri, *Fine del gioco*, Iuav, Venezia 2006.

✦ Si fa riferimento a *Knight of Cups*, film di Terence Malick del 2015, che racconta le vicende di un uomo che ha smarrito se stesso. Il film procede come un giro di carte ed è diviso in capitoli che prendono il nome dei diversi tarocchi che escono sul tavolo della cartomante all'inizio della storia. Nel film emerge come il tarocco non sia solo un gioco ma sia al contrario uno strumento di progettazione del destino, che le carte presenti sul tavolo influenzano la vita e le sue vicende.

✦ Si veda M.P. Maresca, V. Vaccaro, *Massoneria ed ermetismo nella Napoli del '700: la cappella San Severo*, in “Psicon”, 4, luglio-ottobre 1975, pp. 101-111. I numeri monografici della rivista sono: *Architettura e simbolismo solare; Espressionismo e Razionalismo; Architettura e cultura dell'Illuminismo; America Latina: le città coloniali; Il "colossale" in architettura; Le "meraviglie" del mondo; La città italiana del Cinquecento*. Su altre magie e superstizioni che in Italia sono diventate architetture si veda AA. VV., *Guida all'Italia. Leggendaria, misteriosa, insolita, fantastica*, Mondadori, Milano 1971.

⌵ Ivi, p. 110.

✦ Si veda M. Ferraris, *Manifesto del Nuovo Realismo*, Laterza, Bari 2012.

⌒ Si fa riferimento al mito greco di Cassandra, sacerdotessa dell'oracolo di Apollo che profetizzò la distruzione della città di Troia senza però essere ascoltata.

✦ Sul tema dell'ostacolo il gruppo UFO ha allestito all'Eurodomus di Torino del 1972 il progetto *Casa a ostacoli sul territorio*, percorso ludico-urbanistico tra frammenti di realtà e fantasia, insieme al ciclostilato *Elementi di prossemica territoriale* e la *Lezione universitaria n. 1* “nel labirinto del quotidiano, superando gli ostacoli della mente”. Si veda “Domus”, n. 512, 1972. Dello stesso gruppo si veda anche la performance tenutasi a Firenze nel 1976 e intitolata *Neoilluminismo e*

massoneria. La metafora rovesciata.

✦ Si fa riferimento alle raffigurazioni del mazzo di tarocchi cinquecentesco *Visconti-Sforza* oggi conservato alla Morgan Library di New York.

⌒ “Il giardino, o la caverna dell'eremita, o la baita del filosofo, o la capanna dello scrittore o la casetta del compositore, non è un rifugio: è un attacco”. D. Roelstraete (a cura di), *Machine à penser*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano 2018, p. 481.

⌒ Si veda Stiftung Bauhaus Dessau (a cura di), *The New Masters' Houses in Dessau, 1925-2014. Debates. Positions. Contexts*, Edition Bauhaus 46-Spector Books, Dessau-Leipzig, 2017.

⌵ Parte di questi progetti sono contenuti in F. Dal Co (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980. Nell'introduzione si legge: “La realtà, spesso, si insinua nei progetti architettonici sino a paralizzarne i centri nervosi e a immobilizzarne le possibili reazioni. A tale aggressione il progetto può opporre diverse reazioni [...]. Basta ora permettere che la vicenda di cui ci dobbiamo occupare appartiene a un tipo di reazione particolare: quella che contrappone alle incursioni del reale la regressione nella finzione”.

✦ La figura dello scheletro e il ciclo di rinascita e morte si ritrovano nei nove frammenti progettati da Raimund Abraham per Venezia: “I rii nascosti, la corrente sotterranea della laguna sempre opaca, che tagliano e congiungono come ponti invisibili, per minare lo stoico isolamento dei corpi insulari fra orizzonti sconosciuti. L'Acqua è lo scheletro strutturale dell'ordine amorfo della città: la tranquillità e la minaccia si alternano in cicli senza tempo”. R. Abraham, *Prologo*, in ivi, p. 30.

⌒ Si veda S. Catucci, *Imparare dalla Luna*, Quodlibet, Macerata 2013, in particolare la vicenda del viaggio sulla Luna e dei presunti set cinematografici progettati da Stanley Kubrick per inscenare sbarchi, forse, mai avvenuti.

⌵ La costruzione della notte è indagata da Philippe Rahm anche nel progetto *Diurnismo*: “Il progetto *Diurnismo* intende reinventare una nuova forma di notte nel giorno continuo e artificiale della modernità. Produrre fisicamente la notte durante il giorno. È una risposta uguale e contraria al giorno perpetuo creato dalla modernità, da Internet e dalla globalizzazione contemporanea, una seconda perversione”. P. Rahm, *Atmosfera costruita*, Postmedia books, Milano 2014, p. 44.

⌵ Sul rapporto tra architettura e energia nucleare, vicenda rimasta prevalentemente su carta, si veda C. Parent, *Les totems de l'atome. Entretiens en fusion* (1978), Éditions B2, Paris 2014.

⌒ “The architect sees that any building, any act of reconstruction, confirms, supports, and enables the politics of one group or another. This is valuable, so long as there are many architects, many groups, and many forms of spatial invention, because it serves to increase the choices for thinking, building, living”. L. Woods, *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York 1997, p. 30.

ARCHITETTURA DI UN VILLAGGIO

ALJOŠA MARKOVIĆ

95

ARCHITETTURA DI UN VILLAGGIO

Architettura di un villaggio. Abitare la terra a Gornja Crnuća è una tesi che indaga la dimensione dell'architettura rurale nello scenario contemporaneo, prendendo come riferimento la cultura popolare della ex-Jugoslavia, in particolare della parte occidentale della Serbia. Attraverso la costruzione di un immaginario di questi luoghi, composto da immagini/manifesto e attraverso il progetto di un villaggio, la tesi si pone come obiettivo di far luce su un territorio troppo spesso dimenticato.

I Balcani Occidentali sono storicamente luogo di grandi cambiamenti storici e sociali. Terre di sogni infranti, di utopie mai realizzate, di sentimenti viscerali, di bandiere appena nate, di conflitti mai placati, abitate da popoli sanguigni, dove l'attaccamento alla terra è uno dei denominatori più tangibili, condiviso a tal punto che il conflitto per la sua conquista sembra essere quasi un'eredità da tramandare ai posteri ¶.

Oggi in quasi tutti i paesi dell'area balcanica assistiamo ad un costante esodo verso l'estero, a causa delle precarie prospettive socio-economiche post belliche. Questo fenomeno, ancor più evidente nelle aree rurali, con un veloce invecchiamento della popolazione e un gran numero di villaggi e architetture abbandonate, vede negli ultimi tempi una debole inversione di tendenza. La volontà di non lasciare il proprio paese, l'impossibilità per alcuni di cercare fortuna altrove e l'ostilità spesso presente nelle città e nelle periferie hanno riportato l'interesse verso i territori della ruralità ¶.

In un tempo incerto come quello contemporaneo, dove i modelli economici e di sviluppo sono messi in pesante discussione, è quindi compito primario dell'architettura trovare un disegno per tornare ad abitare questi luoghi.

Nei Balcani l'architettura tradizionale è stata utilizzata fino alla metà del secolo scorso, andando poi rapidamente in disuso o subendo radicali trasformazioni con il subentrare di nuove tecniche costruttive. Un'architettura manuale, fatta di materiali reperiti in loco nella natura circostante. Il sapere costruttivo in mano agli stessi abitanti delle case/villaggi veniva tramandato alle generazioni future, anche se esistevano mastri costruttori specializzati. Sulla configurazione architettonica e le tipologie di insediamento influivano diversi fattori, come la posizione geografica, e conseguenti condizioni climatiche, questioni etniche, culturali, storiche, religiose e l'attività principale di sostentamento del nucleo familiare ¶.

L'analisi si è focalizzata soprattutto sulla tipologia architettonica delle *brvnare* ¶, "case di legno", che erano architetture minime ed essenziali costruite in zone ricche di legname tipiche dell'area occidentale della Serbia. Solitamente per l'insediamento

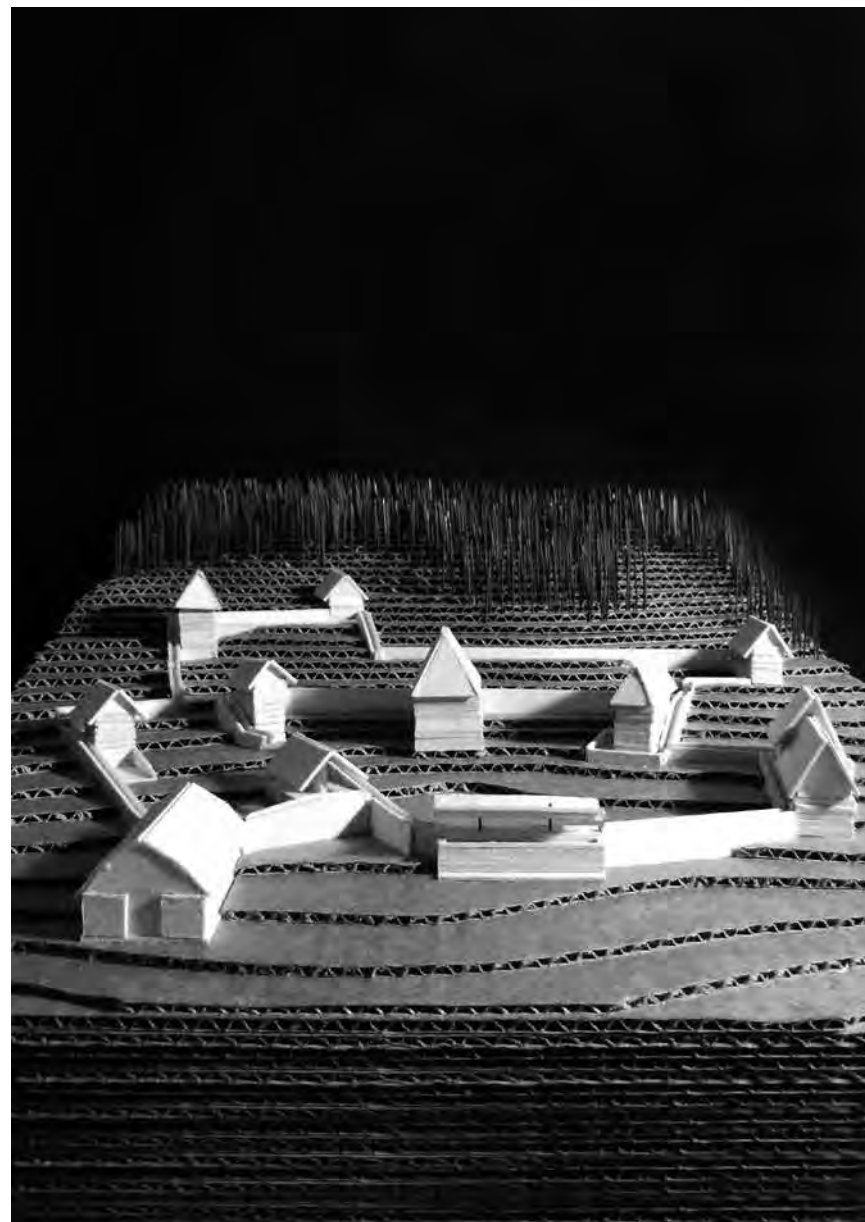
veniva scelta una pendenza per favorire lo scolo dell'acqua piovana. Muri a secco di pietra livellavano il terreno, e su questi venivano poi appoggiati muri di legno, composti da travi intagliate e incastrate con appositi giunti. Una copertura alta e molto spiovente, atta ad affrontare il clima continentale e la stagione fredda, completava la costruzione¹.

Molte di queste "case" erano *zadruga*, ovvero collettività familiari che facevano capo alla figura patriarcale o ad un consiglio familiare². Sotto lo stesso tetto potevano abitare più componenti della stessa famiglia e, quando i figli si sposavano, creavano un nuovo nucleo familiare e si costruivano altre abitazioni nelle vicinanze. I beni della proprietà erano condivisi e si viveva prevalentemente di allevamento e agricoltura.

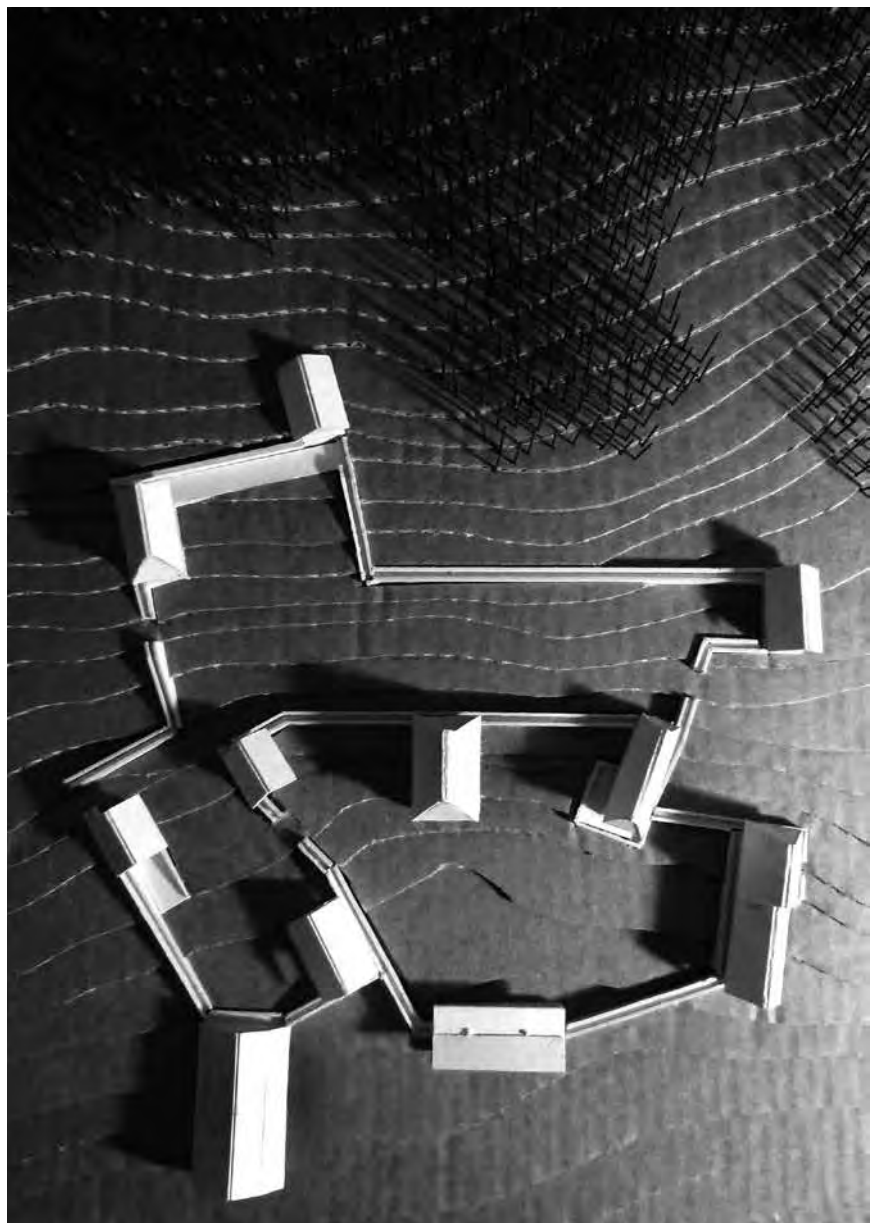
La selva nello scenario della tesi funge sia da limite fisico, come quinta scenografica in prossimità del villaggio, sia come interlocutore dominante con il quale il progetto è costretto a confrontarsi, attraverso un'architettura consapevole della sua fragilità, della sua misura e del suo ruolo nello spazio che va ad occupare. Il progetto verte su una ri-progettazione in chiave contemporanea di un'architettura in origine pensata come nomade, senza fondamenta, che veniva smontata e spostata in caso di necessità, come ad esempio per cattivi raccolti, conflitti, siccità, moria del bestiame o superstizioni.

Attraverso il disegno di un basamento tecnologico che si radica nel terreno, pensato per raccogliere gli impianti del villaggio e che sfrutta la pendenza del terreno per raccogliere l'acqua piovana, si è voluto creare delle fondamenta fisse, sopra le quali ospitare delle architetture in legno potenzialmente mobili e smontabili, prendendo in considerazione quindi la possibilità di nuovi scenari di abbandono da parte dei suoi abitanti. Il progetto dunque accoglie l'incertezza della selva, non domina i suoi territori, ma cerca una simbiosi con essa, si adegua alle sue leggi, sfrutta i suoi elementi naturali e si circoscrive ritagliandosi uno spazio minimo, reinterpretando i caratteri della tradizione costruttiva locale.

Modello del villaggio realizzato in tecnica mista, vista frontale, scala 1:500.



Modello del villaggio realizzato in tecnica mista, vista aerea, scala 1:500.



Fotomontaggio con foto di viaggio. Fotografie di Aljoša Marković, 2018.

ESODO E CONTROESODO



Archivio di viaggio. Prospetto del complesso Est Gate,
progetto di Vera Ćirković e Milutin Jerotijević, Belgrado.
Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

UTOPIA



Archivio bibliografico. Capanna di paglia, Montenegro, 1968.

ORIGINI



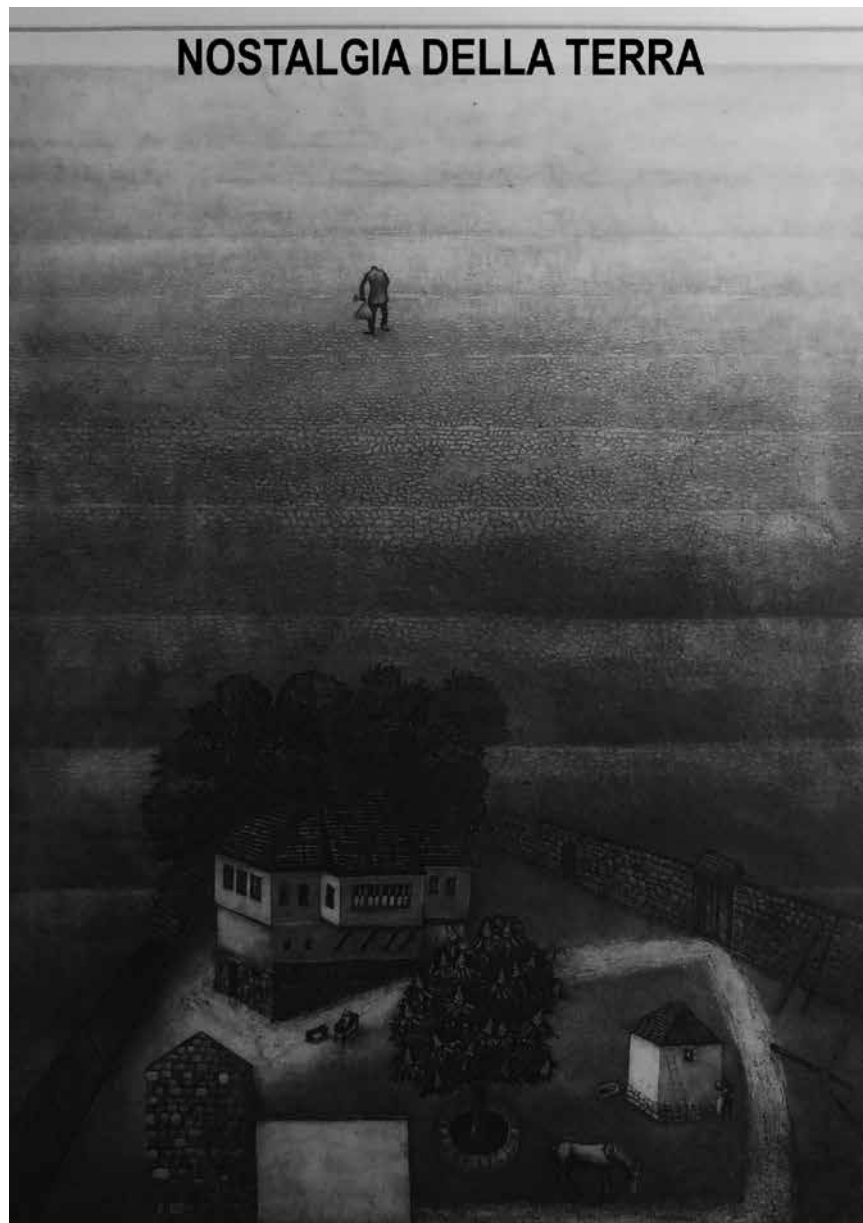
Archivio di viaggio. Foto di un campo nei dintorni di Kovačica, Serbia.
Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

TERRA DI NESSUNO



Archivio bibliografico. *Imanje* di Emir Dragulj, 1980.

NOSTALGIA DELLA TERRA



Archivio di viaggio. Foto di paesaggio nei dintorni di Uvac,
Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

ORIZZONTE DIMENTICATO



Archivio di viaggio. Foto di un brvnara abbandonata,
distretto di Zlatibor, Serbia. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

RIFUGIO



Archivio di viaggio. Foto di una brvnara abbandonata in legno e pietra, monte Tara, Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

ABBANDONO



Archivio di viaggio. Foto di una brvnara abbandonata in legno e pietra, dintorni di Zlatibor, Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

ARCHITETTURA E PAESAGGIO



Archivio di viaggio. Foto di una stalla abbandonata,
dintorni di Zlatibor, Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

SELVA E ARCHITETTURA



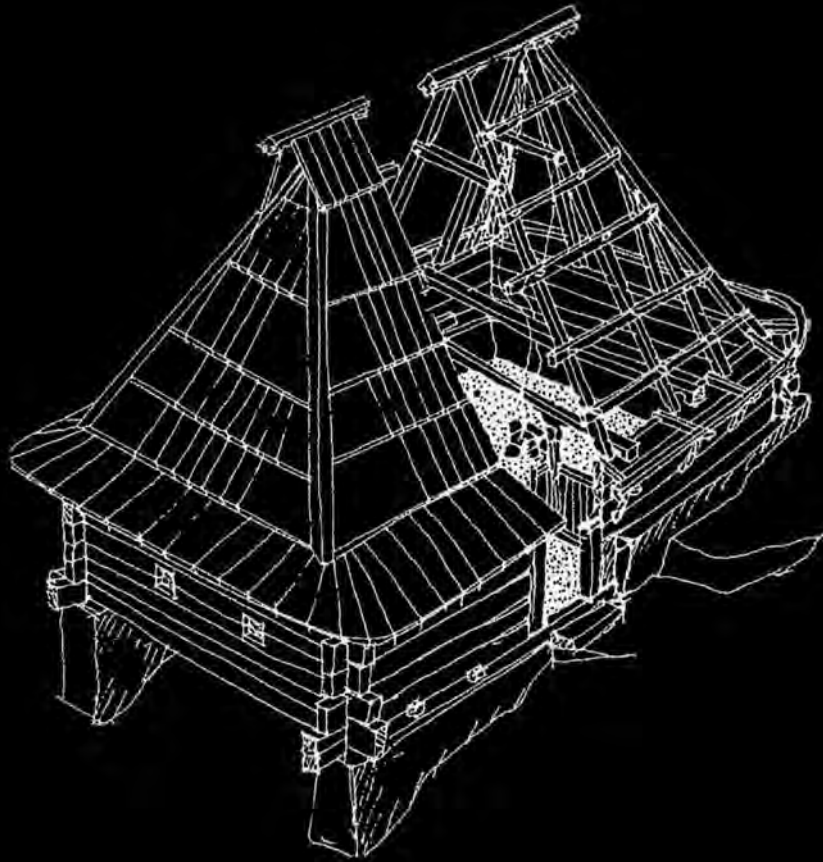
Archivio bibliografico. Foto di una brvnara
su pendenza, Serbia occidentale, 1987.

IL PIANO INCLINATO



Archivio bibliografico. Rappresentazione assonometrica di una brvnara della Serbia occidentale.

KUĆA



Archivio di viaggio. Villaggio abbandonato, parco Tara, Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

ARCHITETTURA RURALE



Archivio bibliografico. Spostamento di una brvnara su carri in legno e traino a cavallo, Serbia occidentale.

ARCHITETTURA SENZA RADICI



Archivio bibliografico. Foto di un telaio in legno in rapporto alla scala umana, Serbia occidentale.

APPOGGIARSI ALLA TERRA



Archivio bibliografico. Stalla su due livelli in legno e pietra,
Serbia occidentale.

ARCHITETTURA ANIMALE



Archivio di viaggio. Recinto con esempio di kučer a lato,
piccolo abitacolo in legno che veniva trainato da cavalli e usato
dai pastori durante la transumanza di più giorni, altopiano di Pešter,
Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

LIMITE



Archivio di viaggio. Foto di una Zadruga abitata,
altopiano di Pešter, Serbia occidentale. Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

ZADRUGA



Archivio di viaggio. Ossario di Tjentište, Bosnia ed Erzegovina.
Fotografia di Aljoša Marković, 2018.

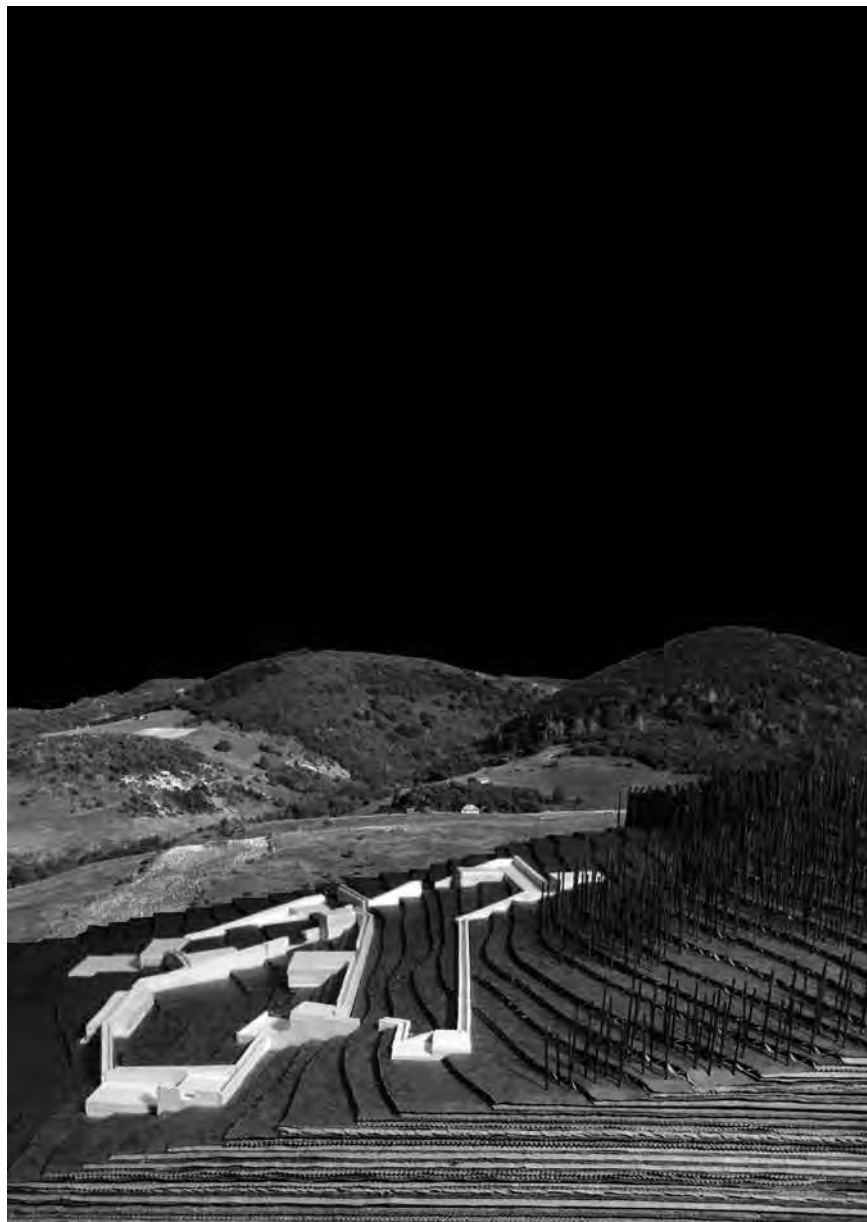
MACCHINA NELLA NATURA



Modello dell'abbandono del progetto dopo il suo uso,
modello realizzato in tecnica mista, vista frontale, scala 1:500.



Modello dell'abbandono del progetto dopo il suo uso,
modello realizzato in tecnica mista, vista laterale, scala 1:500.





Si veda R. Iveković, *Autopsia dei Balcani*.
Saggio di psico-politica, Raffaello Cortina, Milano 1999.



Si veda a questo proposito Amo, R.
Koolhaas, *Couttryside. A Report*, Taschen-Guggenheim
Museum, Köln-New York 2020.



Sull'organizzazione dei villaggi rurali si
veda R. Findrik, *Zlatiborska brvnara i muzej narodnog graditeljstva "Staro selo" u Sirogojnu*, Republički
zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1987.



Brvnare termine slavo per indicare le case
in legno con riferimento all'architettura popolare.
Si veda R. Findrik, *Dinarska brvnara*, Muzej "Staro
selo", Sirogojno 1998 e B. Petrović, *Stare srpske kuće
kao graditeljski podsticaj*, DIP Građevinska knjiga,
Beograd 1997.



In merito alle tecniche costruttive e di
insediamento si veda R. Findrik, *Narodna arhitektura. Putevi čuvanja i zaštite*, Društvo konzervatora
Srbije e Republički zavod za zaštitu spomenika
kulture, Beograd 1985.



Zadruga termine slavo per indicare la
collettività familiare, si veda E. Gasparini, *Il
matriarcato slavo*, Sansoni, Firenze 1973.

IN PRINCIPIO ERA IL PETROLIO POI, LUDICAMENTE, SI ARRIVÒ ALLA SELVA DIGITALE

III

ARCHITETTURA DI PETROLIO

ARIANNA MONDIN

123

ARCHITETTURA DI PETROLIO

La tesi nasce dal desiderio di portare sulla scena del discorso architettonico gli spazi ambigui, demonizzati, ma anche santificati, del petrolio come pretesto per un ragionamento sulle direzioni possibili del progetto di architettura contemporaneo e futuro. Il terreno instabile, magmatico, ingannevole, su cui poggia il ragionamento è l'opera postuma incompiuta di Pier Paolo Pasolini: *Petrolio*. Il petrolio è la materia che *in-forma* e dà forma al mondo e per questo vi è in *Petrolio* una coincidenza inevitabile e necessaria tra la materia scritta, la materia petrolio, l'architettura di *Petrolio*.

Petrolio è la forma magmatica dello *stato di natura*✱ con cui l'architettura deve oggi confrontarsi: spazi da attraversare e abitare mettendo in campo rinnovate strategie; è una selva: uno spazio che non è riconducibile a un sistema ordinato e controllato, ma vive sotto altre norme – a volte illeggibili – arcaico e contemporaneo, tossico e vitale assieme: “tà kài tà”✶.

Era di nuovo il deserto: la terra in cui non sono mai giunti gli uomini o quella che gli uomini hanno abbandonato. I resti delle antiche piante domestiche, inselvatichite, formavano una foresta inestricabile. [...] Le piante che per tanti secoli gli uomini avevano vittoriosamente combattuto, relegandole negli angoli inutili, dove esse perpetuavano in stretta alleanza col sole polveroso, o la tenebra e il fango, la loro invincibile vitalità, ora, piano piano, avevano ripreso la loro vita vera, erano dilagate su tutto, una specie di maligno trionfo che solo l'immensità e il silenzio arginavano in una specie di contenutezza solenne.✷

Il contesto da cui la visione di Pasolini muove è quello della prima crisi mondiale petrolifera del dopoguerra✸, del cambiamento antropologico – tanto denunciato dalle ultime opere pasoliniane – dei conflitti energetici entro cui si inseriscono le vicende dell'azienda petrolifera italiana Eni, ma anche le prime avvisaglie di una crisi ambientale su cui anche l'architettura ha avuto la necessità di confrontarsi ✹ in quegli anni. La visione narrata nella serie di appunti intitolati “I Godoari”, dedicati all'attraversamento di una sorta di *Waste-Land* è, come scrive Federico Luisetti, “la più esplicita visione della nuova preistoria, lo sceno-testo allucinato e lirico sullo stato di natura che segue l'esplosione della bomba alla stazione di Torino”✺. Questa visione non è poi così lontana dalla realtà contemporanea dove i margini tra città e *countryside* sono ormai confusi, la *forma della città* è in crisi proprio come si presenta agli occhi del protagonista mentre attraversa quel luogo dove la natura, un tempo controllata, ora selvaggia, prende spazio.

Nel Febbraio 2020 AMO/Rem Koolhaas espone al Guggenheim di New York “Countryside. The Future” la mostra frutto della ricerca che racconta un luogo “ignorato”✻ dall'architettura.

ra degli ultimi decenni e che invece dichiara, senza mezzi termini, essere il futuro della disciplina. Questo avviene poco prima dell'arrivo della pandemia da Covid-19 che di fatto da un lato ha consolidato la crisi della "Total Urbanization" – "the inevitability of Total Urbanisation must be questioned" – dichiara Rem Koolhaas –, dall'altro sembra invece far decadere lo spirito "entusiasta" della presenza umana in grado di rianimare, sempre secondo Koolhaas, le campagne Λ.

Pasolini con *Petrolio* esplicita la superata contrapposizione tra natura e *civitas* ma anche tra naturale e fossile, *bios* e *geos* ¶ ¶, materia e immaginario. Uno spazio dove l'umano si deve confrontare con ciò che sta fuori – *foris* ¶ ¶ – dalla civiltà, l'inumano, la materia che emerge dal suolo.

Il testo è organizzato a partire da un'immersione dentro la materia, uno scivolamento necessario nell'architettura dell'opera postuma pasoliniana per entrare in "carne e ossa" ¶ ¶ dentro la selva di *Petrolio* per poi, in un secondo momento, inseguirne spazi e direzioni di progetto. Si prosegue dunque con il materiale che dagli abissi della terra si concretizza in architetture, spazi abitabili e non, spazi per la comunità e spazi per l'*inumano*, ma sempre legati alla terra: alle sue viscere, alla sua capacità di dare vita, cibo, organismi verdi che diventano spesso muro, schermo per nascondere ciò che non dev'esser visto, a un'arcaica sacralità e un desiderio sempre acceso di conquistarne di nuove. Il testo si conclude con la restituzione fotografica dell'architettura di *Petrolio* in scena ¶ ¶.

MATERIA

Si istituisce qui di seguito lo schema di un viaggio. I cui modi, la cui "trovata" retorica, il cui progetto metaforico, il cui processo narrativo e la cui tecnica demonica (consistente soprattutto nell'esclusione della toponomastica), saranno ripresi più avanti nel corso di quest'opera. Siamo al momento inaugurale, quello della "fondazione". Poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto ad istituire le regole di tale forma. E non posso che istituirla in "corpore vili" cioè nella forma stessa. Ecco il perché di questo "schema di viaggio". Esso serve come matrice, o, per meglio dire, come precedente, cui il lettore sarà rinviato quando si troverà di fronte a un caso analogo ben più sviluppato. ¶ Λ

L'architettura di *Petrolio* è una selva e il viaggio dentro questo spazio risulta incerto, discontinuo, la "tecnica demoniaca" con cui

è stato costruito inganna ¶ ¶ chi lo attraversa il quale infatti vi inciampa, vi si perde, deve tornare indietro, cercare dei segni decifrabili e riattraversarlo; nel frattempo qualcosa è cambiato, qualcosa è andato perduto. L'elemento costruttivo è l'appunto ¶ ¶, elemento che determina ritmo, unità e frammentazione, energia del romanzo; esso infatti appare ed è

concepito da subito come una magmatica serie di appunti che si presta a continue integrazioni, all'aggiunta di nuovi materiali, al ritorno sul già scritto, a un accumulo di annotazioni a margine di chiose che producono una disarticolazione dell'ordine degli appunti già scritti [...] costruendo e cambiando continuamente i percorsi. ¶ *

Gli appunti sono in tutto 133 ¶ ¶, ognuno intitolato "Appunto", seguito dalla rispettiva numerazione che spesso si rivela contraddittoria: alcuni numeri sono ripetuti, a volte omessi producendo degli intervalli, altre la ripetizione coinvolge un'intera serie di numeri. Queste contraddizioni interne producono un disorientamento causato dall'impossibilità di definire una misura e un ritmo immediatamente riconoscibili; disorientamento ancora più accentuato dalla *varietas* di registri linguistici che caratterizzano il romanzo. Tuttavia, l'elemento fondamentale ¶ Λ diviene anche il principio che mette in cortocircuito la struttura che dovrebbe definire: un conflitto dentro l'organismo stesso il quale, facendo della struttura la sua *raison d'être*, ne causa l'esplosione aprendola così alle impurità e all'inaspettato ma anche a progetti futuri, permettendo al curatore e al lettore di costruire la loro personale narrazione: un'architettura che include l'alterità e dove al lettore è chiesto di prenderne possesso attraverso un dialogo con l'autore ¶ ¶. Inoltre, proprio come tunnel sotterranei o link ipertestuali, alcuni appunti si riferiscono ad altri, dando luogo a un movimento interno che fa pulsare lo spazio del romanzo come magma ¶ ¶, "potenza che arde senza esaurirsi" ¶ ¶.

Dei geologi trovarono il masso nella malinconica vallata di un deserto perduto in mezzo a un altro deserto. Nel mezzo c'era appunto la pietra caduta dal cielo: che era divinamente bella [...]. I geologi caricarono come poterono sulla Land Rover quel prezioso reperto, e lo portarono al mondo della civiltà per analizzarlo. Ma non ci riuscirono [...]. L'infinita varietà dei suoi soavi colori corrisponde a un'infinita varietà di materie [...] ogni minerale presenta caratteri contraddittori, sia in rapporto a se stesso che in rapporto agli altri minerali con cui è amalgamato o composto: non è stato possibile separare in quella pietra ciò che appariva prezioso da ciò che appariva privo di ogni valore o addirittura venefico. ¶ ¶

L'estetica del frammento si mescola a quella della struttura "organica" e "magmatica" che fluisce nella narrazione. L'ambiguità che ne deriva assomiglia ai brandelli del vello d'oro contemporaneo che gli Argonauti trovano alla fine del loro viaggio ☿♂: "Quanto al 'Vello d'oro', esso risplende a brandelli – di una luce oleosa e appena palpitante, molto rossa, qua là per il deserto" ☿♂: è la materia che si accumula, si stratifica e si mescola in una varietà che caratterizza sia *Petrolio* che petrolio. Questo coincide con quella che Pasolini ripetutamente definisce "struttura a brulichio" ☿♂ dove il "racconto si svolge attraverso una serie di nuclei narrativi che si alternano fra loro in sequenze apparentemente estranee ad un ordine" ☿♂. Nonostante l'apparente caos, i nuclei narrativi sono connessi dalla materia che permette all'architettura del testo di essere molteplice ma fluida e connessa: la selva del petrolio con le sue ramificazioni in forma di potere, società, geopolitica, spazi in trasformazione. Tutti questi aspetti costruiscono la storia principale, quella di Carlo, che lavora per Eni e lì dentro vi costruisce la carriera. Attraverso le trasformazioni e evoluzioni di Carlo dentro Eni, Pasolini disegna un'immagine del geopolitico con i suoi backstage e la sua performance.

Petrolio è petrolio: la materia è la stessa, entrambi stanno tra il mitico e l'ordinario. È la materia con cui è costruito il mondo, il lubrificante che permette l'espansione delle città ☿♂. Materiale trasgressivo e trasformista, *Petrolio* è dottor Jekyll e mr. Hide, è oro e veleno, è il sangue della terra che abita la nostra quotidianità e che si aggancia e si tramuta nell'intangibile, affolla e stimola il nostro immaginario, ci chiede di essere complici nel dare vita a quello spazio.

Similmente alle intelligenze artificiali che prendono distanza dall'algoritmo progettato dall'uomo per dar loro vita e che si costruiscono così uno spazio di "autonomia creativa" nella produzione e nei processi, *Petrolio* sembra sfuggire alla forma che l'autore ricerca febbrilmente ☿♂, la materia stessa dell'opera si fa spazio ed emerge "un oggetto imprevisto e informe, il geopolitico" ☿♂. Scrive Pasolini nell'appunto 120 "I Godoari": "Piano piano, tuttavia, quella 'waste land', che dapprincipio aveva una forma, finì col diventare informe. Non era più nulla. Era mera presenza, materia, estensione" ☿♂.

DALLE PROFONDITÀ DELLA TERRA

In quest'opera il punto di vista è sempre al vertice. Le cose sono colte in un loro momento di attualità così estrema da presentarsi come cristallizzate o pietrificate [...]. Tuttavia questo punto di vista culminante non disdegna di prendere

in considerazione di tanto in tanto (anzi, per la verità, piuttosto spesso) le profondità dei baratri: non solo, ma addirittura di osservare come le cose, formandosi laggiù nei baratri, salgano lentamente di quota, fino a emergere e a cristallizzarsi nei vertici [...]. ☿♂

La materia di *Petrolio* è concreta ed è soprattutto materiale di costruzione. "Dalle profondità della terra" ☿☿ questa materia nascosta e oscura emerge ☿♂ e si concretizza in spazi di vita, architetture del petrolio che – vedremo poi – intessono un inscindibile connubio con la terra, suo luogo d'origine, sotto diverse forme. La selva di *Petrolio* si traduce in spazi dove terra, *bios*, e petrolio, *geos* risultano intimamente connessi ☿♂.

Nel film *La via del petrolio* – commissionato da Eni – Bernardo Bertolucci racconta come la cultura del petrolio si sia fatta strada attraverso l'Europa ☿♂ nel secondo dopoguerra: una delle scene che illustra questo arrivo è l'immagine di un oleodotto che, inserendosi nel terreno di una foresta, la penetra in profondità: materia inorganica e materia organica partecipano insieme alla costruzione di un nuovo mondo.

Eni – il cui racconto in *Petrolio* attraversa il periodo successivo alla morte di Enrico Mattei, quando Eugenio Cefis detiene *de facto* il potere ☿♂ – è un importante committente d'architettura, in particolare sotto la presidenza di Mattei. L'azienda, allora ente statale, è infatti tra quei committenti che hanno permesso che in Italia vi fosse

una specie di riserva vitale di modernità. Una riserva che si è trasformata in un patrimonio enorme di architetture di qualità e di veri e propri capolavori (non abbastanza noti) composto da progetti per installazioni industriali e villaggi operai legati alla produzione di energia, distributori, ristoranti, alberghi, edifici di culto e simili. ☿♂

Mentre le reti del petrolio di Eni si fanno spazio sotto il suolo delle foreste alpine, l'ente costruisce un nuovo bosco per il villaggio Eni di Borca di Cadore. Mattei commissiona la costruzione del "villaggio sociale" per i dipendenti Eni a Edoardo Gellner nel 1956. L'architetto propone di costruirlo in "un'area per lo più arida e ghiaiosa, caratterizzata da una vegetazione rada e stentata, apparentemente inospitale anche a causa della mancanza d'acqua" ☿♂, su questo terreno viene fatta un'opera di inselvatichimento effettuando un'operazione di trapianto di manto erboso e rinfoltimento della vegetazione che porta il bosco, negli anni, ad inghiottire l'architettura e gli animali selvatici a popolarne l'area. Il rapido avanzamento del bosco fa sì che l'architetto debba regolarne lo sviluppo e lo fa proponendo la "soluzione" che egli chiama "bosco

selvaggio”, dove dev’essere “la natura stessa a decidere: le piante più forti prevarranno sulle più deboli e il bosco troverà presto un proprio naturale equilibrio tra suolo, alberi e sottobosco”^{ΛΥ}. Una foresta che, secondo una proposta di progetto poi bocciata, avrebbe dovuto essere formata anche da “tante piccole centrali a gasolio, disseminate nel bosco, per il riscaldamento a gruppi di poche case”^{ΛϜ}; tuttavia si sceglie di tenere unicamente le architetture verdi a nascondere il villaggio alla vista dalla strada che vi corre a fianco e sottoterra l’infrastruttura energetica. Il progresso verso cui è lanciata l’Eni di Mattei si costruisce così dagli abissi della terra, ricca di “beni nascosti”^{ΛϞ}, ai metri quadri delle sue architetture, agli ettari di natura. Come scrive Donna Haraway “progresso, razionalità e natura convergono nel grande mito della modernità”^{Λ⋇}.

Ma – tra vertici e baratri – c’è una terza alternativa: ossia la “mezza-costa”. Ebbene, la verticalità medioevale dell’opera non disdegna nemmeno la mezzacosta, che è tipicamente moderna. Se il grafico dell’opera è costituito da una serie di ‘salti’ tra vertici e baratri è costituito anche – e con una certa continuità – da una linea regolare, che è appunto quella della mezzacosta. A questa “figura della mezzacosta” si è ridotto e identificato l’iniziale contingente destinato al “Progetto”.^{ΛΛ}

La retorica del progresso ha perciò solo apparentemente diviso e alienato, nel secondo dopoguerra, petrolio – il nuovo oro – dalla terra – il vecchio oro; la terra viene demonizzato soprattutto quando è agricola e non, come abbiamo visto, la sua disponibilità a diventare paesaggio verde o di pozzi petroliferi. L’Italia, infatti, uscita dalla guerra e dal fascismo^{Λ⋈}, sogna di liberarsi dal suo passato povero e contadino e di correre verso i ricchi cieli del progresso industriale^{Λ⋉}, Eni si fa portavoce di questo sogno.

Oggi il petrolio “finanzia foreste”^{Λ⋊}, le compagnie petrolifere investono risorse e denaro in agricoltura e in azioni di contrasto al cambiamento climatico. In particolare rispetto all’agricoltura, gli investimenti avvengono principalmente in due modi: attraverso la commercializzazione di prodotti petrolchimici per le coltivazioni e sviluppando progetti agricoli come fa, per esempio, Eni in diverse parti del mondo con progetti come, tra gli altri, il *GRP* (Green River Project) nel Delta del Niger o il *Progetto Integrante Hinda* in Congo con l’obiettivo di “porre fine alla fame, raggiungere la sicurezza alimentare, migliorare la nutrizione e promuovere un’agricoltura sostenibile”^{Λ⋋}.

Il petrolio e prodotti della terra sono fortemente connessi ad una scala mondiale che va dall’individuo al globale in una logica secondo la quale l’accesso al cibo e al petrolio configura spazi geopolitici e conflitti del tutto simili^{Λ⋌} e soprattutto disegna una

geografia che attraversa tutte le scale della vita quotidiana delle popolazioni terrestri. Flussi di energia e risorse naturali corrono e popolano gli spazi dell’architettura:

I temi del movimento e dell’energia pervadono i nostri spazi architettonici anche in altri modi. Per esempio alla piccola scala, a partire dalla presenza impiantistica ‘dentro’ le case, dai piccoli distributori di benzina sotto casa o in mezzo alla campagna, dalle molte strutture architettoniche legate alla vita dei soggetti che si procurano e ci forniscono/vendono l’energia. Vale a dire che le infrastrutture, oltre a essere regolate da grandi progetti unitari e territoriali, sono anche il palinsesto per un’infinita moltiplicazione di temi di paesaggio architettura e design (anche grafico) che hanno un impatto enorme sulla costruzione dello spazio che viviamo.^{⋈⋉}

Tuttavia affinché questo flusso continui a scorrere sottoterra, nelle case, nelle strade e sotto le foreste, è necessario trovare nuove riserve. Molte compagnie petrolifere necessitano di giacimenti che non si trovano sotto i loro terreni o lo Stato di appartenenza; per questa ragione la conquista del sottosuolo altrui è una vera e propria guerra che si traduce in conflitti armati o/e sotto forma di diverse modalità di predominio e controllo.

In *Petrolio* gli appunti dal 36. *Gli Argonauti: Libro I* al 36n. *Gli Argonauti libro IV (seguito)* sono dedicati al viaggio degli Argonauti. Il ritmo narrativo non è lineare ma piuttosto sincopato: una serie di scene o frame dai appena contorni indefiniti^{⋈⋊}. Ciò che gli Argonauti stanno cercando è il nuovo vello d’oro, l’oro nero. Si tratta di un viaggio verso una *terra incognita*, l’unico “angolo non mappizzato (nel deserto, casualmente)”^{⋈⋋} perché “Ormai *tutto è mappizzato* (per eccellenza, a causa del Petrolio)”^{⋈⋌}. Lo spazio scritto definisce un campo disseminato di informazioni difficili da raggiungere, sta al lettore scegliere se e come usare questi dati per orientarsi e costruirsi la propria geografia.

Il processo di localizzazione delle riserve di petrolio nascoste sotto il manto terrestre disegna uno scenario simile a quello degli Argonauti. L’incertezza delle prospezioni petrolifere rende il momento della ricerca estremamente importante e il possesso di quante più informazioni possibili, sinonimo di potere. Infatti le compagnie petrolifere stanno incrementando gli investimenti in esplorazioni^{⋈⋍} e questo va di pari passo all’incremento dei consumi di petrolio – ancora oggi la maggiore fonte di energia del mondo^{⋈⋎}.

Perforare la terra per trovare l’oro nero richiede grandi sforzi economici. Per questo motivo, le analisi geologiche, la raccolta di dati e tutti gli interventi di ricerca e studio hanno un enorme

valore: si tratta di conquiste di nuovi orizzonti, di superare i confini – verticalmente e orizzontalmente – e ciò è estremamente costoso. Per questo motivo ogni compagnia petrolifera difende e tiene estremamente segrete queste informazioni. La conoscenza di questi dati è sinonimo di potere economico e politico.

Con l'incremento dei costi di produzione di petrolio e l'intensificarsi delle difficoltà e dei costi necessari al ritrovamento di nuovi giacimenti diventa cruciale che si trivella effettivamente nei luoghi che permettono il maggiore risultato in termini di quantità e qualità di petrolio. Per fare questo, molte compagnie petrolifere si muovono verso un approccio "data-driven" perché in grado di ridurre costi e rischi.

I grandi del petrolio necessitano *big data*, e le grandi masse di dati hanno bisogno di molta energia $\perp \perp$. Ciò significa molteplici accordi commerciali tra compagnie petrolifere e aziende di dati che possono portare, come nel caso di Aramco e Google $\perp *$, alla costruzione di *data center* nei territori del petrolio. L'architettura del petrolio è anche questo e necessita di sempre maggiore spazio. Spesso contrariamente al loro nome, come nel caso dei *cloud*. Qui il non detto della storia è al sicuro: "L'éphémère est éternel" $\perp \perp$.

Per molti l'accostamento dei termini architettura e petrolio porta direttamente a [...] immagini dello strapotere economico ed edilizio degli Emirati o di altri Stati-giacimento [...]. Vale a dire, in termini architettonici, a una pirotecnica sfilata di architetture spettacolari e arroganti. $\perp \perp$

Ma, nonostante questo, l'architettura del petrolio è anche invisibile $\perp \perp$, difficilmente leggibile e cerca di rendersi tale soprattutto tramite strategie di nascondimento e inaccessibilità; i confini di questi spazi sono monitorati da molteplici dispositivi di controllo e forze militarizzate. Dall'altra parte gli spazi interni di questi luoghi sono paesaggi di informazioni illeggibili dai non addetti ai lavori, solo chi ne conosce la lingua può decifrarli.

Mai, nessuno, può dir tutto, ossia essere totalmente onesto: c'è anche una mafia della struttura, accettata universalmente per tacito consenso. Il detto è regolato dal non detto; la testimonianza dalla reticenza; il sentimento civico dall'omertà. Solo fondandosi su ciò che non è forma, la forma è tale. E l'esclusione della forma è sempre un progetto, un calcolo. $\perp *$

Petrolio conta 16 appunti lasciati in bianco. L'oscurità del petrolio è mostrata attraverso spazi bianchi $\perp \infty$, ciò che non può essere detto trova spazio in pagine vuote – se non per il titolo dell'appunto – e silenti.

La forma sfuggente che Pasolini ossessivamente ricerca, lascia dei vuoti ma non si tratta di *free spaces*, al contrario essi si riferiscono a spazi nascosti sulle cui fondamenta sta il nostro mondo.

Se da una parte *Petrolio* rivela le ombre del mondo e i *mostri* che lo abitano, dall'altra, lascia qualcosa di illeggibile $\perp \perp$, suggerendo che non tutto può esser detto. Questi spazi bianchi sono anche quelli poco chiari, ai margini, "appena visibili" dove la civiltà si inselvaticisce. I luoghi ai bordi della *civitas* sono per Pasolini luoghi di connessione con ciò che è sacro, come la vita, il sesso e la morte. Sono gli spazi dove la città perde la sua forma, arriva l'ombra a ingannare i limiti, come Carlo che nel lungo *Appunto 55. Il pratone della Casilina* si svincola dalla sua definizione "civile" di uomo e torna allo stato selvaggio, al di là del normato. "Guardandolo così, un sentimento improvviso di amore prese Carlo, come se gli piovesse dal cosmo, mescolandosi con l'odore acuto delle erbe selvatiche" $\perp \perp$.

Al di là delle conquiste dei cieli luminosi del progresso il movimento da compiere attraversando la selva di *Petrolio* è una catabasi, un ritorno all'oscuro ancestrale. Qui violenza e conflitto convivono con il sacro e con il cosmico. La risposta del "progetto" *Petrolio* è una torsione o "a brulichio" o magari a 'shish kebab' $\perp \perp$ dello stesso spazio in gioco. Infatti, come scrive Luisetti "*Petrolio* rivela lo stato di natura imposto dal nuovo potere, e lo combatte con le sue stesse armi" $\perp \perp$:

Si sentiva anche la presenza di Dei sotterranei, di Demoni: era chiaro; quella notte così profondamente penetrata dall'odore dell'erba secca e del finocchio, così radicata a una luce lunare che pareva inesauribile, caduta lì dal cielo per fondarsi come una notte estiva e eterna, era demoniaca: ma non si trattava affatto di Demoni appartenenti a un Inferno dove si scontano condanne, ma semplicemente appartenenti agli Inferi, là dove si finisce tutti. $\perp *$

“Gli dèi di Pasolini, e Carlo come eroe mitico che discende agli inferi alla ricerca di una soluzione al degrado antropologico, ambientale e politico, agiscono in uno scenario anastorico, in uno stato di natura di lunga durata”. F. Luisetti, *Petrolio e il Geopotere*, in *Petrolio 25 anni dopo. (Bio) politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio, Quodlibet, Macerata 2020, p. 162.

Τα Κατ Τα, il termine greco che significa “questo e quello”, è usato da Pasolini come titolo alternativo per la sceneggiatura di *Porno-Theo-Kolossal* (1966-1975). Nell'Appunto 102a. *L'Epochè: Storia di un volo cosmico* due astronauti si dirigono verso il pianeta Takaità. Si veda P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Mondadori, Milano 2005, p. 467. (I ed. a cura di G. Chiaricossi, M. Careri, A. Roncaglia, Einaudi, Torino 1992).

P.P. Pasolini, *Appunto 119. I Godoari*, in ivi, p. 521.

Pasolini inizia a scrivere *Petrolio* nel 1972, la scrittura viene brutalmente interrotta dal suo omicidio, avvenuto nella notte tra il 1 e il 2 Novembre 1975. L'opera viene pubblicata per la prima volta nel 1992, 17 anni dopo la morte dell'autore. Il 1973 è l'anno della prima grande crisi energetica mondiale.

Si vedano in particolare le ricerche degli anni Sessanta e Settanta del Novecento dei gruppi radicali italiani come, tra gli altri, la risposta di Superstudio o il lavoro dei Global Tools rispetto ai problemi ecologici e sociali che stavano emergendo tradotti in termini di teoria architettonica e progetto.

F. Luisetti, *op. cit.*, p. 166.

Ignored Realm è il titolo dell'introduzione di Rem Koolhaas al catalogo della mostra. R. Koolhaas, *Ignored Realm*, in AMO, R. Koolhaas, *Countryside. A Report*, catalogo della mostra, Taschen, Köln 2020.

Ivi, p. 3.

“The countryside must be rediscovered as a place to resettle, to stay alive; enthusiastic human presence must reanimate it with new imagination”. *Ibid.*

Cfr. R. Nagarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, re.press, Melbourne 2008; T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Londra 2016; C. Bonneuil, J.-B. Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Seuil, Paris 2016; Elizabeth Povinelli, *Geontologies. A Requiem to Later Liberalism*, Duke University Press, Durham e Londra 2016.

L'etimo di foresta deriva dal latino *foris* o *foras*, fuori, ma anche metter fuori, bandire. <https://www.etimo.it/?term=foresta&find=Cerca>. Consultato il 30.09.2020.

P.P. Pasolini, *Lettera a Moravia*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 580.

La performance è la seconda di un percorso performativo a tre tappe sviluppato a Vienna in collaborazione con Monica Giovinnazzi e Rente Haare Kulturwerkstatt. Nello specifico quella qui rappresentata ha avuto luogo negli spazi dell'Akademie der bildenden Künste di Vienna, il 19 Novembre 2018.

P.P. Pasolini, *Appunto 3c Prefazione Posticipata (III)*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 21.

“[...] (Ma il lettore non si fidi di me)”. P. P. Pasolini, *Appunto 6 bis. I personaggi che vedono*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 44.

L'ultima produzione Pasoliniana presenta spesso opere in forma di appunti; *Appunti per un film sull'India* (1967-68), *Appunti per un'orestiade Africana* (1968-73), *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo*, *Progetto per un film su San Paolo* – questi ultimi pubblicati postumi in P.P. Pasolini, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977 – e oltre a *Petrolio* un altro testo in questa forma è P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis* (1975).

G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, p. 536.

Lo scartafaccio originale è composto da 523 fogli, inclusi anche piccoli fogli con qualche annotazione. La copia originale si trova a Firenze presso il “Fondo Pasolini” nell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieussieux”.

“Tali frammenti saranno disposti in paragrafi ordinati dal curatore. Talvolta tali frammenti corrispondono a interi capitoli originali [...] Il carattere frammentario dell'insieme del libro fa sì per esempio che certi ‘pezzi narrativi’ siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture fatte da qualche personaggio”. P. P. Pasolini, *Nota progettuale*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 4.

“[...] io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera [...] Ho reso questo romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme [...]”. P. P. Pasolini, *Lettera a Moravia*, in ivi, p. 580.

Di questi Appunti “progettuali” ve ne sono alcuni che possono essere considerati come dei navigatori all'interno dell'architettura di *Petrolio*: *Nota Programmatica del 1972*; *Appunto 1. Antefatti*; *Appunto 3 c*; *Appunto 6b. Le fonti (premesse)*; *App 6 sexes La valigia col verbale*; *App 22a Il cosiddetto impero dei Troya: le filiali più vicine alla casa madre*; *App. 22d Il cosiddetto impero dei Troya: la ramificazione del pidocchio*; *App 22h Schema di un puzzle dementare, e sua gioia ludica*; *App. 22i. Seguilo del puzzle ecc.*; *App 20-30 Storia del problema del petrolio e retroscena*; *App. 33: App 37 Qualcosa di scritto*; *App 42 Precisazione*; *App 43 Lampi sul 'Linkskommunismus'*; *App 65 Confidenze col lettore*; *App 98 L'Epochè: Storia di un uomo e del suo corpo*; *App 103b Secondo blocco politico (Premessa)*; *App. 131 Nuova glossa*.

G. Agamben, *Creazione e Anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 43.

P.P. Pasolini, *Appunto 34bis. Prima fiaba sul Potere (dal Progetto)*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 146.

P.P. Pasolini, *Appunto 36d. Gli Argonauti. Libro III (Seguito)*, in ivi, p. 154.

Ibid.

“il mio non è un romanzo ‘a schiodonata’, ma ‘a brulichio’ e quindi è comprensibile che il lettore resti un po' disorientato”. P. P. Pasolini, *Appunto 22a. Il cosiddetto impero dei Troya: le filiali più vicine alla casa madre*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 106.

G. Stantato, *op. cit.*, p. 538.

“[...] petroleum as a component of sprawl, considering the extent to which petroleum has propelled urbanization”. S. Al-Solaiman, J. Al Sudairy, *Spaces In Between. National Pavilion of Saudi Arabia*, Misk Art Institute, Misk 2018, p. 26.

“[...] meccanismo di discontinuo movimento dei fogli che Pasolini continuava a riordinare e ricomporre, ovvero nel programmatico délrèglement del romanzo ‘a brulichio’”. G. Stantato, *op. cit.*, p. 549.

F. Luisetti, *op. cit.*, p. 157.

P.P. Pasolini, *Appunto 120. I Godoari (IX)*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 523.

P.P. Pasolini, *Appunto 43. Lampi sul 'Linkskommunismus'*, in ivi, p. 196.

“Dalle profondità della terra, energia per il lavoro italiano” è lo slogan del padiglione Eni alla fiera di Milano del 1953 e che verrà usato anche successivamente.

Alla XVI Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia partecipa per la prima volta l'Arabia Saudita con un padiglione nazionale: *Spaces in Between*. I curatori Sumayah Al-Solaiman, Jawaher Al-Sudairy e gli architetti Abdulrahman e Turki Gazzaz lo realizzano costruendo un'installazione di moduli dalla forma cilindrica di diverse dimensioni fatti di sabbia e resina, derivati petrolchimici: i due materiali che costituiscono le città dell'Arabia Saudita. Il padiglione sottolinea il ruolo fondamentale che ha il petrolio nell'architettura e nel disegno degli spazi della città e lo fa portando alla luce ciò che sta sottoterra: il petrolio e la sabbia che lo ricopre. “The project explores new possibilities for the utilization of liminal spaces to increase socialization and community building within Saudi's rapidly expanding cities”. <https://universes.art/en/venice-biennale/2018-architecture/saudi-arabia>, consultato il 20.09.2020.

“[...] inimità tra sfera geologica e quella biologica”. F. Luisetti, *op. cit.*, p. 157.

Questo il titolo del terzo capitolo. Il documentario è infatti strutturato in 3 capitoli: *I-Le origini*; *II-Il viaggio*; *III-Attraverso l'Europa*.

“In questo preciso momento storico (I BLOCCO POLITICO) Troya (!) sta per essere

fatto presidente dell'Eni: e ciò implica la soppressione del suo predecessore (caso Mattei, cronologicamente spostato in avanti)”. P. P. Pasolini, *Appunti 20-30 Storia del problema del petrolio e retroscena*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 126.

“Nel secondo dopoguerra, propri quando il cammino della modernità si faceva più incerto e tormentato, in Italia questi temi progettuale sono stati considerati come un genere particolarmente aperto alla creatività e all'innovazione tecnica e figurativa. Una specie di riserva vitale di modernità. Una riserva che si è trasformata in un patrimonio enorme di architetture di qualità e di veri e propri capolavori (non abbastanza noti) composto da progetti per installazioni industriali e villaggi operai legati alla produzione di energia, distributori, ristoranti, alberghi, edifici di culto e simili. Un patrimonio che tra l'altro, in un contesto architettonico postwar egemonizzato dalla legge Fanfani e dal committente pubblico, testimoniava il potenziale di contributi positivo che veniva dalla industria (non solo di stato) e dai committenti privati”. P. Ciorra, *Fueling Architecture*, in AA. VV., *Energy. Architettura e reti del petrolio e del post petrolio*, a cura di P. Ciorra, MAXXI-Electa, Milano 2013, pp. 76-77.

V. Foise M. Merlo, *Edoardo Gellner. Percepire il paesaggio-Living Landscape*, Skira, Milano 2008, p. 29.

Ivi, p. 152.

N. Moro, *Il villaggio nel bosco. Corte di Cadore: la costruzione di un paesaggio*, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, 169, novembre 2019, p. 67.

“Noi siamo convinti che la terra conserva ancora beni nascosti”. Enrico Mattei, ultimo discorso pronunciato a Gaglianico Castelferrato (EN) il 27 ottobre 1962, poche ore prima di morire. Cfr. Enrico Mattei, *Scritti e discorsi 1945-1962*, Rizzoli, Milano 2012.

D. Haraway, *Le promesse dei mostri: una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, DeriveApprodi, Roma 2019, pp. 75-76, ed. or. D. Haraway, *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics of Impropriate/d Others*, in *Cultural Studies*, a cura di L. Grossberg, C. Nelson, P. A. Treichler, Routledge, New York, 1992, pp. 295-337.

P.P. Pasolini, *Appunto 43. Lampi sul 'Linkskommunismus'*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 196.

Senza dimenticare come il fascismo aveva fondato la sua retorica sull'agricoltura.

“Noi pensiamo di avere delle enormi possibilità di sviluppo nel nostro paese, di poter cancellare per sempre l'immagine di un'Italia tradizionale, povera e agricola”. Conferenza stampa 14 febbraio 1962, pubblicata in “Il Gatto selvatico”, 2, febbraio 1962.

“In prima linea tra le oil company impegnate a ridurre la propria impronta carbonica c'è l'Eni, che a novembre ha firmato con BioCarbon Partners, una società africana esperta in progetti di conservazione delle foreste a lungo termine,

un accordo per entrare come membro attivo della governance del Luangwa Community Project, un progetto REDD+ nella Lungwa Valley, in Zambia, avviato nel 2014". F. Basso, *Finanziare una foresta*, in "Corriere della sera", 7.01.2020.

Λ Π Per una panoramica completa sui progetti Eni si veda: <https://www.eni.com/it-IT/attivita/repubblica-del-congo-hinda.html>, consultato il 30.09.2020.

Λ λ "The connection between food and oil is systemic therefore when oil prices rise food prices rise too. "Modern agriculture uses oil products to fuel farm machinery, to transport other inputs to the farm, and to transport farm output to the ultimate consumer. Oil is often also used as input in agricultural chemicals. Oil price increases therefore put pressure on all these aspects of commercial food systems. [...] Moreover, as oil prices rise, so does demand for biofuels, which are the only non-fossil liquid fuels able to replace petroleum products in existing combustion engines and motor vehicles. But biofuels are often made from corn and other agricultural products. As demand for these alternative fuels increases, crop prices are forced upwards, making food even less affordable". R. Heinberg, *How Oil Prices Affect the Price of Food*, <https://oilprice.com/Energy/Oil-Prices/How-Oil-Prices-Affect-The-Price-Of-Food.html>, consultato il 30.09.2020.

λ γ P. Ciorra, *op. cit.*, pp. 76-77.

λ * Pasolini dichiara la sua intenzione di "scriverlo tutto in greco (con la traduzione riassunta telegraficamente ma esaurientemente nei titoli dei paragrafi)". P. P. Pasolini, *Appunti* 36-40. *Gli Argonauti*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 148.

λ ∞ Ivi, p. 41.

λ ∞ *Ibid.*

λ Λ "Exploration is on the rise again for the first time since the global recession. Numerous companies made bids in the recent Mexican deepwater auction, with Shell winning nine blocks (out of 19) and Eni, Chevron, and Repsol, among others, picking up acreage. In other regions, Tullow won offshore licenses in Peru and Cote d'Ivoire, ExxonMobil entered Ghana and Namibia and offshore Mauritania, and BP with its partner Kosmos, began exploration off the shore of the Cote d'Ivoire". G. Biscardini, R. Morrison, D. Branson, A. Del Maestro, *Oil and Gas Trends 2018-19. Strategy shaped by volatility*, <https://www.strategyand.pwc.com/trend/2018-oil-gas>, consultato il 10.09.2020.

λ λ Si veda H. Ritchie, M. Roser, Fossil Fuels, *Our World in Data*, <https://ourworldindata.org/fossil-fuels#fossil-fuel-production-consumption>, consultato il 30.09.2020.

λ ε Si veda AA.VV., *Data Space*, Clog, New York 2012.

λ * T. Di Christopher, *Google parent Alphabet and Aramco are in talks to build a tech hub in Saudi Arabia*: WSJ, <https://www.cnbc.com/2018/02/01/>

google-parent-alphabet-and-aramco-are-in-talks-to-build-a-tech-hub-in-saudi-arabia-wsj.html. Consultato il 30.09.2020.

λ λ Si veda M. Tafuri, *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, in "Domus", 602, 1980, pp. 7-11.

λ λ P. Ciorra, *op. cit.*, p. 77.

ε γ Cfr. E. Logar, *Invisible Oil*, Springer, Berlin 2011.

ε * P.P. Pasolini, *Appunto 65. Confidenze col lettore*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 335.

ε ∞ Altre pagine bianche sono quelle di Philippe Vasset. Nel suo libro *Un livre blanc: récit avec cartes* esplora le zone bianche della mappa di Parigi per scoprire cosa si nasconde dietro questi spazi "vuoti" ai margini della carta. P. Vasset, *Un livre blanc: récit avec cartes*, Fayard, Parigi 2007.

ε ∞ Così Aurelio Roncaglia nella sua nota filologica al termine di *Petrolio*: "A inserire artificiosamente in alcuni suoi versi la nota in parentesi parola illeggibile era stato, perseguendo straniamenti calcolati, lo stesso Pasolini". A. Roncaglia, *Nota filologica*, in P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 627.

ε Λ P.P. Pasolini, *Appunto 55. Il pratone della Casilina*, in ivi, p. 226.

ε λ P.P. Pasolini, *Appunti 20-30. Storia del problema del petrolio e retroscena*, in ivi, p. 126.

ε ε F. Luisetti, *op. cit.*, p. 167.

ε * P.P. Pasolini, *Appunto 55*, in Id., *Petrolio*, cit., p. 243.

Sulla scena. Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Architektur, 19 novembre 2018.

Atto 1: The Book's Architecture. Seconda di tre performance dedicate a *Architettura di Petrolio* portate in scena a Vienna tra il 2018 e il 2019 in collaborazione con Monica Giovinnazzi e Rote Haare Kulturwerkstatt. Fotografie di Christina Maria Ehrmann.



Sulla scena. Akademie der bildenden Künste Wien,
Institut für Kunst und Architektur, 19 novembre 2018.

Atto 2: Oil Companies' Architecture. Seconda di tre performance dedicate
a *Architettura di Petrolio* portate in scena a Vienna tra il 2018 e il 2019
in collaborazione con Monica Giovinnazzi e Rote Haare Kulturwerkstatt.
Fotografie di Christina Maria Ehrmann.



Sulla scena. Akademie der bildenden Künste Wien,
Institut für Kunst und Architektur, 19 novembre 2018.

Atto 3: Three variations. Seconda di tre performance dedicate a *Architettura
di Petrolio* portate in scena a Vienna tra il 2018 e il 2019 in collaborazione con
Monica Giovinnazzi e Rote Haare Kulturwerkstatt.
Fotografie di Christina Maria Ehrmann.



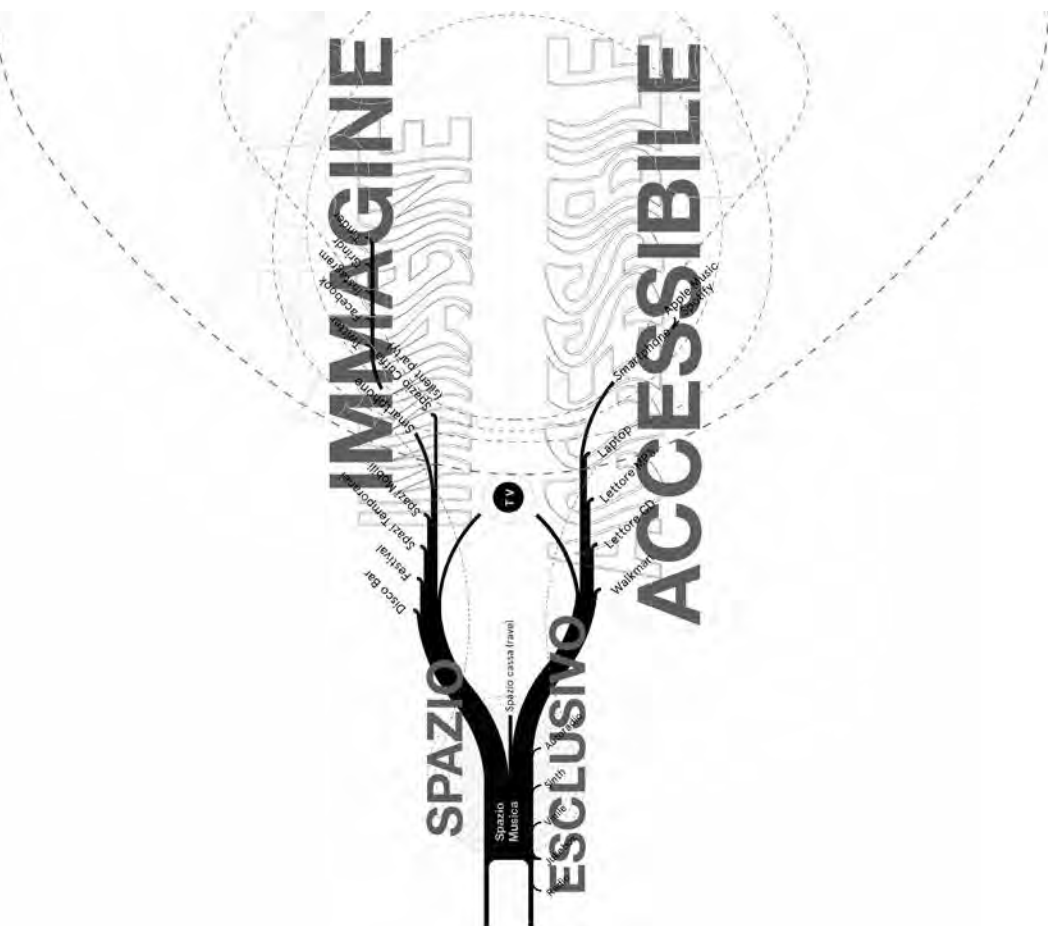
SPAZI DEL LUDICO. DISCOTECHE E CLUBS COME FRAMMENTI DI SELVA URBANA

GIACOMO DE CARO

Prendendo in considerazione il susseguirsi meteorico di esperienze della *night-life* nelle discoteche, fino ai più moderni clubs nel mondo occidental-capitalista, il ludico in questa storia viene rimesso in discussione cercando di sottrarsi al luogo comune di “attività del tempo libero”. Si cerca di dare struttura autonoma a spazi adibiti a questa funzione, senza ricadere nella retorica di una funzione che è superflua e non strettamente necessaria alla vita. Si cerca di rileggere la vicenda in chiave architettonica, viste le poche occasioni in cui la disciplina ha indagato la natura e l'evoluzione di questi spazi nel tempo.

Presi in considerazione come avvenimenti unici e puntuali nello spazio urbano, questi fenomeni architettonici vengono letti come frammenti di selva che invadono le città. Frammenti di luoghi in cui il potere politico e sociale è meno presente nello spazio per la perdita di interesse o per l'inutilizzo, che fa aggiungere a questi spazi un sapore di selvaggio che contrasta la tipica visione della struttura urbana.

Luoghi tangibili, sicuramente, ma quello che è evidente è il loro aspetto amorfo e meteorico, la loro mancanza di linguaggio e lo spostarsi con lo spostarsi delle tendenze e delle necessità dei luoghi. Alcuni sono stati formalizzati dall'architettura ed altri lasciati nascere, crescere, esplodere, discutere e degenerare, senza prendere in considerazione l'esistenza a sufficienza da elaborare pensieri evolutivi e confusi alla “storia dell'architettura”. Più interessante è l'andamento e lo sviluppo di questi spazi, assieme a ciò che vi avveniva all'interno, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, fino ad oggi. Col passare del tempo abbiamo accumulato un grande patrimonio, un'eredità spaziale che bisogna iniziare ad elaborare attentamente, proprio perché fenomeno radicato nella crescita e nello sviluppo di molte persone facenti parti della società in cui viviamo. Gli anni Sessanta del Novecento furono importantissimi per l'elaborazione di utopie filosofico-sociali che portarono allo sviluppo di questi spazi: la Scuola di Francoforte, scuola filosofica e sociologica marxista è forse tra le più importanti e forse anche una delle più mal interpretate dalla gioventù dell'epoca[¶]. L'opera di Herbert Marcuse: *Eros e Civiltà*, è forse l'esempio più diretto e chiaro. Uno dei primi revisionisti freudiani che andò a rielaborarne il pensiero, cosa che poche volte e mai così bene si fece, dopo la morte del padre della psicanalisi. Nella sua opera più nota, l'autore, mette di nuovo in discussione la svalutazione moderna degli aspetti filosofici di Freud. Il fatto che l'accentuazione degli aspetti tecnici del freudismo portino spesso a conclusioni chiaramente qualificate in senso filosofico, invita proprio a riconsiderare gli aspetti più trascurati. Marcuse riporta



la psicoanalisi al suo terreno più vero, che non è un terreno scientifico. In questo periodo storico, la tecnicizzazione e l'intellettualizzazione del lavoro, tendono ad offrire libertà all'individuo consegnando possibilità di scelta e quindi perdita del controllo delle masse; questa liberazione è identificata come pericolo dalla società che richiede quindi un controllo più lungimirante sull'apparato produttivo. Il soggetto viene così inserito non solo nel circuito forza-lavoro, ma inserito anche nel ciclo produzione-consumo: paradossalmente vuole essere mercificato anche il tempo libero. L'opinione di Marcuse non prende in considerazione la classe e il profitto, ma la sua opinione a riguardo resta più che penetrante e calzante:

Certamente, uno ha il diritto di mettere in pratica la non repressività anche all'interno della società costituita: dalle stravaganze dell'abbigliamento agli espedienti più folli della vita diurna e notturna. Ma nella società costituita, questo genere di proteste si muta in uno strumento di stabilizzazione e perfino di conformismo, poiché non solo lascia intatte le radici del male, ma anche testimonia a favore dell'esistenza di una libertà individuale all'interno della repressione generale. È certamente un bene che queste libertà del privato siano ancora praticabili e praticate, ma la generale mancanza di libertà conferisce loro un significato regressivo. Un tempo questi sfoghi individuali dalla repressione erano privilegio esclusivo – in condizioni normali – di una limitata classe alta, mentre in condizioni eccezionali venivano concessi anche agli strati meno privilegiati della popolazione. In contrasto a ciò, la civiltà industriale avanzata, democratizza le autorizzazioni allo sfogo. Questa forma di compenso serve a rafforzare il governo che la consente, e le istituzioni che somministrano il compenso. ⚡

Partendo dalla rilettura del *Disagio della civiltà* di Freud, Marcuse trova la risposta in una società non repressa e non repressiva attraverso la liberazione del soggetto dall'obbligo del lavoro, quindi dall'alienazione che l'individuo ne riceverebbe. Una volta identificato il feticcio della società moderna con la produzione, la soluzione (in termini freudiani) sarà la consapevolezza e la fine dell'obbligo di produzione, tornato ad una dimensione estetica della vita. Propone una visione di società libera dal lavoro, ma che ogni lavoro sia gioco riconsegnando l'otium alla società. Sarà proprio questa grande tecnologizzazione che farà esplodere questo gigantesco cambiamento, che avverrà anche parlando della sessualità: se l'eros viene liberato, la sessualità non sarà più repressa e ci si libererà dal vivere come in una performance e quindi di conseguenza una libertà dalla genitalità monogamica, eterosess-

suale e procreativa^{ll}. La visione del pensatore ci aiuta a leggere ed interpretare il periodo storico in cui questi spazi sono inseriti, in una condizione poco cosciente e molto impacciata, che parte dagli anni in cui lui scrisse e che si protrae fino ad oggi, seppur con barlumi di cambiamenti. Il grafico prende in considerazione 36 spazi del contesto italiano, discoteche discusse e famose nel corso degli anni Sessanta, Settanta, Ottanta, Novanta del Novecento ed è evidente come la loro vita non abbia un andamento costante, hanno bensì un andamento meteorico, come un lampo, sembra proprio che la necessità ci sia, proprio perché nell'arco delle decadi la funzione si ripropone, ma stenti a sopravvivere. Come se la libertà che offrono queste eccezionali selve urbane dopo alcuni tempi, costantemente, decade, e con essa lo spazio muore. Questi spazi, che vogliono nascere come informali, di sperimentazione e di ricerca, sembrano rincorsi dalla formalizzazione politico-economica ancor prima di creare un linguaggio architettonico al loro interno. Il ritmo diventa il soggetto della vita capitalista, che ha il compito di consumare con una cadenza sincopata tutto ciò che offre la nostra società^{lll}. Osservando sempre il grafico temporale, si può notare come nella fascia che intercorre tra il 1980 e il 1995, l'incremento e il funzionamento degli spazi sia molto stabile rispetto agli inizi, ma soprattutto rispetto al periodo più prossimo ai giorni nostri. Questa tendenza avviene in tutto il mondo occidental-capitalista e fa riflettere molto sul ruolo che questi spazi avevano nella nostra società. È proprio in questi anni sopra citati in cui la democratizzazione e la formalizzazione assume un ruolo centrale, ma soprattutto di controllo delle masse. La perfetta fusione tra lo spazio temporale e architettonico, dedicato al lavoro, e allo spazio temporale e proto-architettonico del tempo libero: la settimana lavorativa e il fine settimana dedicato alle attività ludiche che illudono. Attraverso la rilettura freudiana del *Disagio della civiltà*, Marcuse ci spiega come il lavoro viene considerato la sublimazione di tutte le repressioni (arcaicamente quella sessuale) che trova uno sfogo controllato in questi ambienti sociali, in cui le norme risultano apparentemente differenti da quelle che solitamente vigono durante la settimana lavorativa. Se non si inserisse la nascita di questi spazi all'interno di un tessuto sociale e urbano, molto probabilmente non si capirebbe anche la loro fugace sfuggevolezza che palesa il grafico. Una delle sue caratteristiche più evidenti è sicuramente il rapporto che intercorre tra la parola formale e informale con l'accezione classica del termine: *che concerne la forma o è inerente alla forma*. Parlando di questi spazi, l'ambivalenza si regge tra significato, necessità e spazio architettonico. Mentre il ciclo funzionale, il significato ha un suo tempo di nascita, crescita e morte, che corrisponde con il

passaggio dall'informale al formale, lo spazio architettonico non trova il tempo di sviluppare un proprio linguaggio al passo con le tempistiche della tendenza, del pensiero. L'informalità, inizialmente, sembra che agevoli lo sviluppo, la crescita e l'evoluzione, sia di ciò che succede all'interno, ma anche dello stesso spazio architettonico. Quando successivamente, organi esterni cercano di formalizzare questi frammenti di serva urbana, regolamentarlo e dare una definizione a ciò che vi avviene all'interno, circoscrivendo il suo raggio d'azione, il più delle volte la crescita si interrompe, la spontaneità di evoluzione e il ciclo vitale dello spazio si arresta facendolo perire miseramente. È all'apice della vitalità di questi spazi che la posizione del filosofo Ernesto Francalanci emerge: questi spazi rivolti all'aspetto ludico della vita, diventano spazi illusori, che illudono proponendosi come campi di libertà, ossia danno una falsa percezione, un'immagine irrealistica e limitata che ne castra le potenzialità interne^l.

Illudono alla libertà | *Illudono* alla diversità | *Illudono* alla trasgressione | *Illudono* alla necessità | *Illudono* all'esperienza | *Illudono* all'intensità | *Illudono* all'esclusività | *Illudono* all'informalità | *Illudono* all'illegalità.

Spazi del ludico che non dovrebbero illudere, bensì alludere; riferirsi, accennare a qualcosa o qualcuno in modo indiretto, per vie traverse, per sviluppare pensiero nella psiche dell'individuo. Molto probabilmente una delle cause primarie della morte delle discoteche è probabilmente stata questa: il confondere l'illudere con l'alludere. Il ludico è stato mal interpretato, il gioco con riferimento all'aspetto libero e gioioso non è stato inteso ed il ciclo vitale è stato accelerato, giungendo ogni volta in modo violento alla morte.

DEGENERAZIONE

L'allusione^l non cortocircuita tra loro diversi piani di logicità, ma consegna al discorso una temporalità sospesa, un momento estatico che sta nel discorso sotto forma di parola. È una sospensione momentanea che implica la partecipazione attiva di un ascoltatore, che si presuma sia attento a cogliere la presenza contemporanea di più livelli di senso. L'allusione sospende il processo consequenziale del discorso, per offrire all'altro il piacere, ma anche la responsabilità di concludere il ragionamento e di interpretare esaurientemente il senso. La conseguenza del processo che attua è quella di aprire un varco oltre al procedimento naturale del discorso facendo dialogare in terreni impreveduti e unendo gli interlocutori con un piano culturale comune e simile. La caratteristica forse che descrive a pieno il concetto dell'allusio-

L'uso abbondante e frequente della citazione trasgressiva dentro le arti contemporanee si spiega dunque come rottura definitiva della continuità della storia, come de-lusione di ogni immagine utopica del futuro, come corruzione del testo e del monumento: è per questo motivo che l'architettura riflette più di ogni altra manifestazione artistica e concettuale i segni di un'epoca tarda e di decadenza, denominata con felice allusività "post-moderna".*

Il 17 marzo 2018 ha aperto al Vitra Design Museum di Weil am Rhein un'esposizione chiamata "Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today" in cui sono stati esposti e studiati tutti quei luoghi che per la critica hanno contribuito allo sviluppo del ludico nella vita delle persone¹¹. Ponendosi in modo molto ottimistico rispetto al passato, lungi dall'essere revisionista, l'esposizione vuole rimarcare una confusa nostalgia passata, non ancora interiorizzata, approfondita e sistematizzata dalla società odierna. In una modalità che appartiene quasi all'archeologia, ripercorre i tempi d'oro di alcune grandi discoteche di tutto il mondo occidentale. Circoscrivendo la tematica e rendendola apparentemente limitata nei contenuti, ne analizza le tendenze culturali, musicali e architettoniche consegnando al visitatore un'immagine mitizzata di tutta la scena ludica dei *grandi tempi passati*. Architettura, arte e moda si *con-fondono* in un'orgiastica immagine poco definita. D'altro canto è la prima esposizione considerata *ufficiale* che tratta architettonicamente il problema e la crisi del divertimento odierno. Altrecose, Barbarella, Electric Circus, Bamba Issa, fino ai famosissimi Palladium e Studio54 per arrivare alle esperienze più recenti del Tresor e del Berghain e infine descrivendo la

totale perdita di comunità odierna data dalla informità degli spazi adibiti a festival. È proprio da questa esposizione che si evince la mancata allusione che avrebbero potuto regalare al mondo spazi come questi. Tutti *spazi illusione* vittima di cambi culturali che non hanno mai potuto sperimentare un linguaggio, in quanto il passaggio da un mondo artistico maggiormente allusivo ha ceduto il posto al mondo delle immagini illusive: non consegnano al pubblico interrogativi complessi e possibilità di ampliare le problematiche che lo circondavano. Spazi presentati come *statement* di libertà esclusiva e non inclusiva, che non accogliendo il cambiamento e volendo cercare di assumere il compito di spazio non repressivo, affonda ad ogni esperienza, interiorizzando un'introspezione che lo fa implodere e scomparire. Credendosi spazi *informali* e credendo di consentire la libertà di espressione, la loro funzione e il loro programma implode all'interno dello spazio stesso, che non essendo possessore di un linguaggio identificativo, scompare, assorbito dalla *formalità* istituzionale diventando spazi con le funzioni più diverse e disparate: appartamenti, spazi pubblici, musei. Ciclo creduto apparentemente fisiologico anche dai curatori dell'esposizione che hanno riassunto tutte le esperienze del tema facendo *degenerare* il tutto in un'esposizione non esperienziale. Altro aspetto che sicuramente ha aiutato la veloce degenerazione di spazi come questi, è l'aumento quantitativo della tecnologia, che quindi ha influenzato anche l'aspetto qualitativo della stessa. La tecnica è la forma di razionalità che, soprattutto incrementandosi dal punto di vista quantitativo nella seconda metà del Novecento, ha modificato anche l'aspetto qualitativo della vita. Questo fenomeno ha completamente fagocitato gli spazi in questione; non avendo nel loro passato un linguaggio architettonico e un'istituzionalità autorevole come potrebbe essere per i teatri, è nata nell'incremento tecnologico massivo che ha ucciso sul nascere questo fenomeno. Tecnica che illude, tecnica che non agisce, perché l'azione ha la finalità dello scopo, tecnica che "*fa*": deve solo eseguire con perfezione, illudendo e dando una falsa percezione, un'immagine irreale, non complessa della realtà. Come la differenza tra *citazione* e *allusione*, la tecnica consegna all'uomo un tipo di intelligenza che è *convergente* e non *divergente*. Nell'intelligenza convergente, i problemi trovano soluzione all'interno del modo con cui sono stati impostati, logica binaria di cui è fatta l'informatica, che si può associare al silenzio di pensiero che ci dà il mondo illusivo; mentre l'intelligenza divergente è quella che di fronte ad un problema, non necessariamente trova la soluzione all'interno del problema stesso, ma capovolge i termini con cui viene posto. Intelligenza che si può associare all'allusività che in modo estatico ci porta alla cono-

scenza di altri tipi di tempi, apportando cultura e cambiamento. Il grafico cerca di mettere in luce la dispersione funzionale che ha caratterizzato l'evoluzione e la totale perdita di consistenza degli spazi in questione. All'inizio degli anni Sessanta lo *spazio* e la *musica* convivevano all'interno dello spazio club. L'invenzione previa della radio, ma anche dei jukebox avevano contribuito alla formazione dello spazio in questione; con il vinile e il sintetizzatore si hanno gli anni di massima identificazione spazio/musica, ossia la fruizione della musica era ancora controllata e veicolata secondo canali di comunicazione ancora definibili e circoscrivibili. La fusione tra spazio e musica ha iniziato a scemare, quando la fruibilità musicale ha cominciato a parcellizzarsi da un lato, e quando lo spazio adibito alla musica ha iniziato ad essere più fluido e sfuggevole al fruitore. La tecnica ha permesso di raggiungere il massimo degli scopi con l'impiego minimo dei mezzi, lo scopo tecnico ha subordinato lo scopo del ludico, per cui sia lo spazio che la musica sono stati assorbiti totalmente da questo incremento attraverso una delle sue branche: la tecnologia. Tutto ciò trova espressione nell'invenzione dello smartphone, che incarna appieno l'idea individualistica di spazio e di musica. L'offerta illusiva dello smartphone, offre applicazioni che illudono di vivere uno spazio: Twitter, Facebook, Instagram, Grindr, Tinder. Luoghi inesistenti che illudono il fruitore di esperire. L'offerta continua con l'illusione di essere ad un concerto, ad una serata in un club, con applicazioni facili da ottenere quali: Apple Music e Spotify. *Spazio* e *musica* che un tempo dividevano la realtà, ora sono degenerate ad icone rappresentate in uno schermo retro-illuminato. Grande strumento di deviazione è stata la televisione che, incarnando lo spazio e la musica, ma anche svariate altre funzioni insieme, ha lanciato il fruitore da un'idea di *spazio-esclusivo* ad un mondo di *immagini* totalmente *accessibili*. La televisione sembra che abbia sfruttato l'atteggiamento implosivo dei club per accompagnare la tecnica alla creazione di realtà più fluide, meno implosive ma meno determinate. La totale rigidità e introspezione che ha portato la discoteca ad implodere su sé stessa, è completamente l'opposto dell'accessibilità fluida che caratterizza l'epoca più prossima alla nostra. Modelli di azione che sembrano differenti dall'inizio degli anni Sessanta ad oggi, ma ciò che cambia è solamente il modo di metterli in gioco, con la conseguente degenerazione e morte. Il cambiamento è stato solo il passaggio dall'*implosione*, tipica dei club iniziali, alla *dispersione*, come causa di morte. Due termini che agendo in modo diverso, portano comunque all'inesistenza di qualcosa che prima c'era. Da esperienze passate dove regnava la mancanza di *allusività*, ad esperienze governate dalla totale *illusività*, in cui il concetto del ludico mai è stato interiorizzato e compreso.

Anche l'architettura dunque s'adopra a modificare il ruolo del corpo umano. Elettricamente esteso, pare, ma di sicuro psicovestito in perfetta letizia, e sempre più desideroso di raccogliersi nelle stereoestasi dell'alta fedeltà musicale, questo nostro corpo (circuit) umano viene liberandosi proprio dappertutto. Adesso, può partecipare direttamente a definire il senso del "posto" che occupa, come presenza fisica motrice, come corpo capace di adattare l'ambiente su sé stesso, e non più tanto viceversa. Se l'allegria necessita la disponibilità del nostro corpo, questo è il momento di divertirsi. † †

Piper di Torino, Piper di Roma, il Mach2 a Firenze, lo Space Electronic e l'Electric Circus: tutti progetti nati da fermenti culturali di quegli anni, sensazioni condivise da tutto quel mondo occidental-capitalista ormai uscito dal secondo conflitto mondiale da più di un ventennio. La complessità di questo tema, dal punto di vista spaziale, è che esso non comprende solo la fisicità dello spazio, cosa che comunemente viene discusso in un tema architettonico; ma il discorso comprende l'intreccio

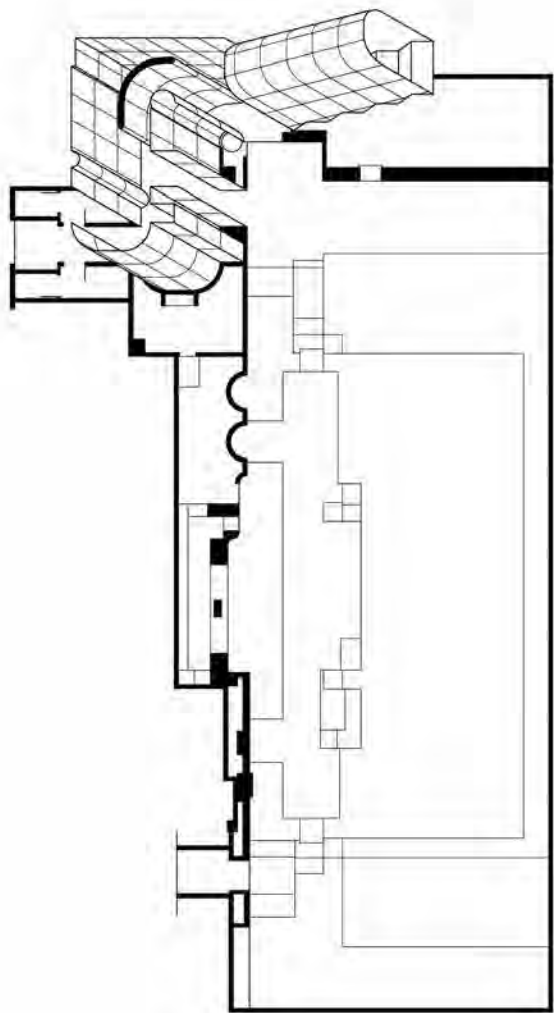
orgiastico tra la parola *spazio* e la parola *evento*. Solo tenendo in considerazione l'evoluzione e l'intreccio di questi due aspetti del tema è possibile avere un quadro d'insieme del sistema, come viene rappresentato nella linea del tempo. Lo *spazio* considerato è il luogo fisico, l'involucro, esistente, edificato, in cui avviene l'evento. *Evento* come unione di corpi nella collettività, di movimento nello spazio e, politicamente parlando, di offerta culturale proposta; ma non solo: evento come programma proposto e come persone che frequentano questi spazi, tribù di persone che, non avendo codici compatibili con quelli della società normata, cercano e occupano interstizi urbani facendoli rivivere sotto nuova forma. 1973, anno di grande rottura a livello mondiale: se prima di quell'anno la sperimentazione architettonica in questo campo era molto attiva grazie alle esperienze Radicali, questo fuoco si stava lentamente spegnendo. Il 1973 è l'anno che vede il mondo in collasso totale; il sistema capitalista subisce un cambiamento epocale, diventando un sistema molto più complesso: *capitalismo flessibile*. David Harvey nel suo testo *La crisi della modernità*, descrive lucidamente il passaggio da un capitalismo più rigido e controllabile, ad uno più fluido e più flessibile che porta una maggiore confusione, alla produzione di tantissimi squilibri e perdita di sicurezze. In campo economico è quindi un anno che porterà l'inizio di una crisi finanziaria molto ingente. Non solo, ma è anche l'anno in cui la Triennale di Milano istituisce due sezioni espositive e non più una: la sezione di *architettura*, quell'anno presieduta da Aldo Rossi e la sezione di *industrial design*, assegnata ad Ettore Sottsass*. Anno in cui l'architetto Sottsass pubblica il suo progetto intitolato: *Il Pianeta come festival*. Con questo progetto mise in risalto il più grande contrasto nella relazione tra *spazio* e *evento* nel ludico: il totale piacere di progettare e di vivere lo spazio; l'uomo non aveva più necessità di vivere a contatto o per il lavoro, assunto freudiano di base che servirebbe a contenere la violenza umana, ma il corpo ormai allo stato di natura, avrebbe avuto bisogno di spazi dediti a coltivare il puro piacere, sia esso stato visivo, olfattivo o sessuale: tutti i sensi avrebbero preso parte al nuovo sistema vitale. L'evento e lo spazio nel loro rapporto ludico hanno disegnato l'idilliaca utopia che mai potrebbe esistere.

I pensieri involuti sulle città non hanno fatto che tramandare finora l'idea folle e pericolosa, l'idea malata e aggressiva che gli uomini "devono" vivere soltanto per lavorare per "produrre" e poi consumare. Ho progettato immaginando che qualcuno si sia spostato col pensiero e con le azioni dalla morale dell'uomo "lavoratore produttivo" e si sia avviato a pensare che gli uomini possono vivere per vivere e possono lavorare, se vogliono – caso mai – per sapere con il corpo, con la psiche e con il sesso che stanno vivendo. ††

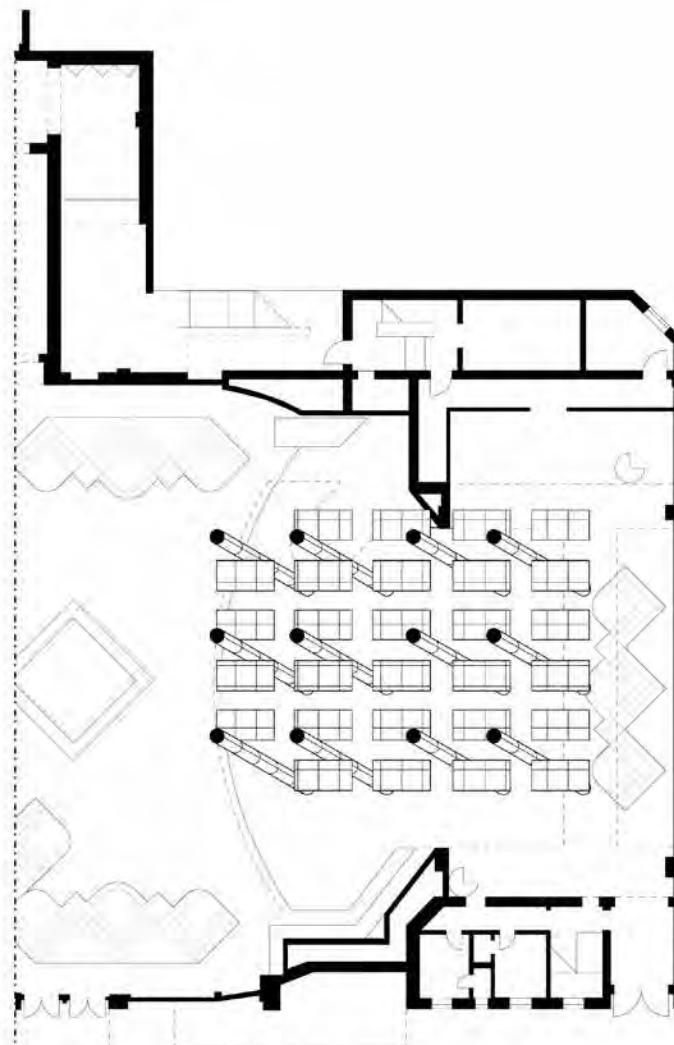
Io so che queste cose qualcuno le può volere e so che può anche "pretenderle" per sé, con molta intensità, con molta passione, con molta necessità, con molta religione. Lo so da quando ho capito che la libertà non viene da nessuna altra parte se non dalla possibilità della consapevolezza che ognuno di noi può avere che sta vivendo e anche che sta, piano piano, morendo. †‡

1973 anno di rottura, anno di morte, anno di crisi, anno in cui la sperimentazione tra *spazio* ed *evento* sembra risultare superflua. L'accademia, che sembrava aver acquisito questi importanti temi, sembra perdere l'interesse proprio nell'anno in cui avviene lo scioglimento di Superstudio. È qui che c'è *la morte della divinità*, del re, la morte che permette alla società di perdere il controllo e di trasgredire ai divieti imposti: si esce dalla norma in tutti i modi possibili. Da motivo di sperimentazione e ricerca, la tematica evolve a motivo di aggregazione di minoranze tendenti alla fuga da regole sociali codificate con l'invasione di luoghi abbandonati, in cui comunità si ritrovavano appropriandosi di spazi non più utilizzati dalla *scena* della società. Scarti urbani dove il potere che la società esercitava su questi spazi viene perso. Le esperienze maggiori e più significative si trovano a New York, che, investita dalla grande crisi finanziaria, subisce un ingente svuotamento del centro urbano. Spazi quotidiani trovano il vuoto funzionale in poco tempo e comunità di *neri*, *omosessuali* e *ispanici*, trovano i propri frammenti si selva urbana da riempire con i loro turbamenti e le loro attività. Sono gli anni dello Studio 54, del Garage Paradise, poi del Palladium, The Saint, gli anni delle rivendicazioni sociali queer con la *Ball Culture*†§. Spazio ed evento in questo periodo storico si incontrano in modi meno formalizzati e meno istituzionalizzati per dare il via a molte subculture interraziali che andavano a togliere forza alla società W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestant) che aveva mitizzato il tanto chiacchierato "sogno americano". In questo periodo nascono anche altri fenomeni che non solo raggruppano la parte della società che non trova un codice inseribile in norme condivisibili dai molti, ma queste tribù iniziano a condividere esperienze in spazi non tradizionalmente architettati. La tendenza cambia radicalmente nel 1989, dopo la caduta del muro di Berlino. In questa occasione le comunità non codificate si appropriano di spazi frutto di un surplus di produzione spaziale avvenuti negli anni precedenti alla caduta del muro. Ed ecco che la vecchia e obsoleta centrale termoelettrica che lavorava nel *backstage* della società per la società, diventa motivo di novità spaziale per queste comunità selvagge e vaganti. Lo stesso succede per luoghi come vecchi magazzini di stoccaggio sovietici, sotterranei che servivano allo

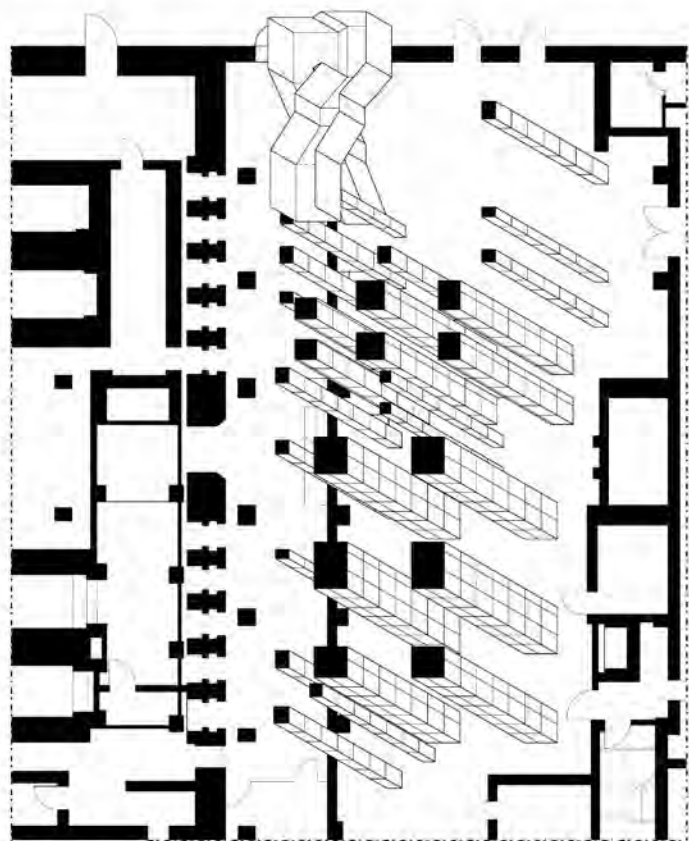
Piper Club (Torino), pianta (1966). Entrata con scalinata sonora di Sergio Liberovici in assonometria con griglia modulare comparativa 1 x 1 m.



Studio54 (New York), porzione pianta (1977). Soffitto e pilastri in assonometria con griglia modulare comparativa di 1 x 1 m.



Berghain (Berlino), porzione pianta (2014). Pilastri in assonometria con griglia modulare comparativa di 1 x 1 m.

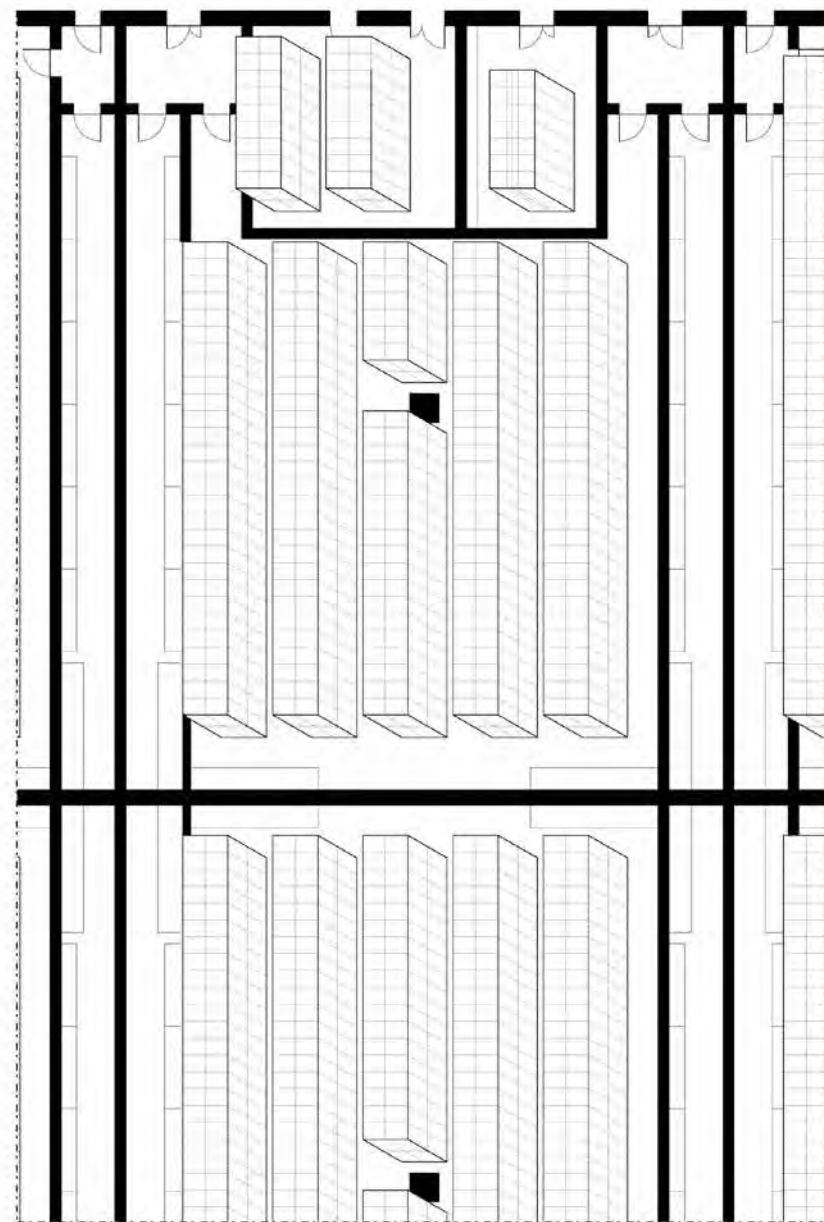


stoccaggio di posta o bunker abbandonati. La tendenza generale quindi è la riesumazione di spazi che solitamente non venivano resi pubblici e accessibili a tutti. Ancora una volta un grande trauma che sconvolge l'assetto mondiale. Il rimescolare le tendenze non codificate porta il pensiero dei Rave Party all'interno di questi luoghi abbandonati dopo la caduta del muro. Avviene un'unione memorabile in cui queste *tribù*, caratterizzate da un'energia volatile, incontrano frammenti di selva urbana abbandonata da occupare e riportare in vita, dopo il grande muro materiale e ideologico che aveva lacerato la città di Berlino per 30 lunghi anni.

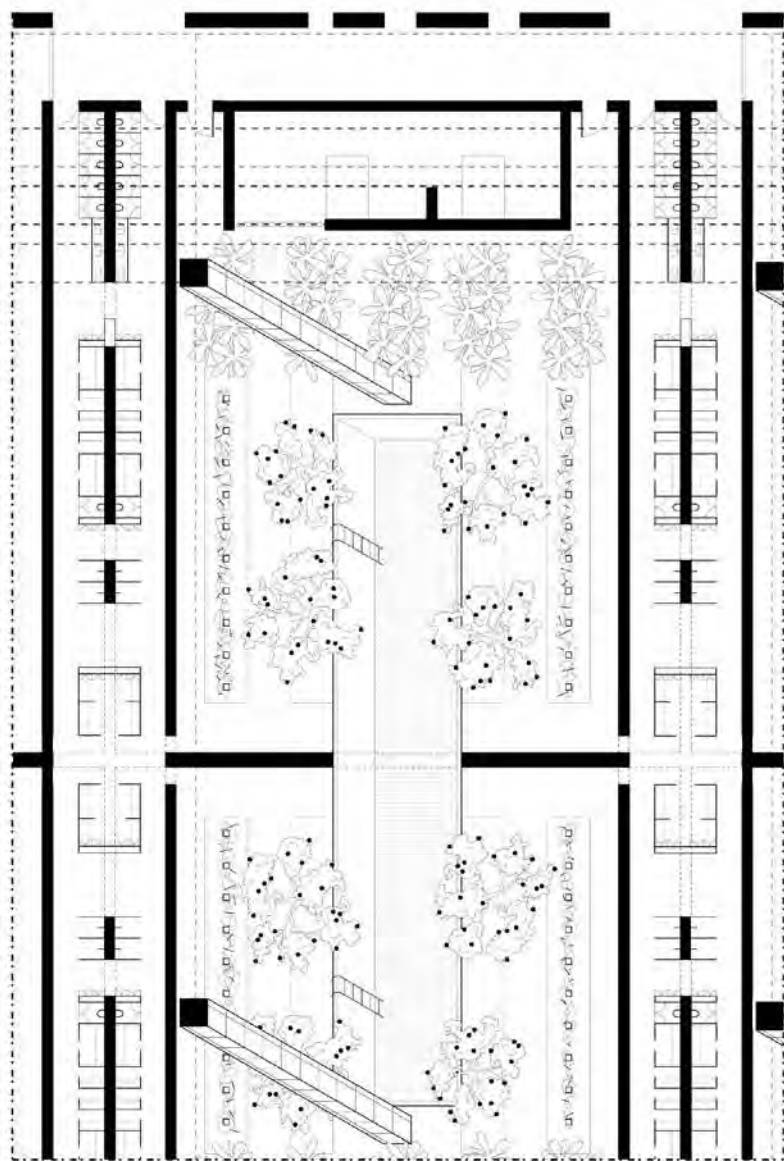
1963, 1973, 1989, sono momenti di grande svolta per questi frammenti di selva urbana. Se in un primo momento la disciplina architettonica sembrava volersi occupare molto intensamente del tema, nel 1973 la degenerazione e l'abbandono della ricerca all'interno della disciplina si rese chiara: non era più l'architettura colei che orientava la vista di questo orizzonte ancora inesplorato. Lo svuotamento di Manhattan con la crisi del 1973 ha chiarificato la direzione che stava prendendo questo tema. Spazi resi selva, svuotati dal controllo del potere sono divenuti buchi urbani che la natura aveva la possibilità di riprendersi, riportandoli allo stato selvaggio. Sono comunità non codificate o poco accettate dalla società che non a caso vengono attratte per esperire modi di fare, sessualità non aderenti alla norma eteronormativa e comportamenti poco accettati. Si forma sempre più un sodalizio tra spazio tendente al selvatico e comunità selvatiche proprio per la loro posizione sociale. Ospitano eventi al confine tra il naturale | selvatico e l'urbanizzato | antropizzato. Vengono a crearsi spazi che ridisegnano dall'interno i confini urbani, frammentando il tessuto e regalando alla città zone limite su cui lavorare allo smantellamento di repressioni addizionali, ma lavorare anche a livello spaziale; una ricerca in costante movimento. L'apice del fenomeno avviene con la caduta del muro di Berlino, lo svuotamento di ingenti spazi della zona est e l'arrivo dagli Stati Uniti della Techno, musica nata da e per minoranze. La fusione di questi elementi ha creato la Clubculture $\mathbb{A}$, fatta di norme e comportamenti molto diversi da quelli che invadono il tessuto urbano. Con l'esperienza di Berlino si consolida la vita e il comportamento disegnando una chiara direzione di utilizzo di spazi residui urbani in cui vengono accettate le minoranze con una visione inclusiva. La tesi conclude facendo una riflessione sul futuro di questo fenomeno, pensando alle comunità che si sentono attratte da questi spazi, utili per esprimere sperimentazione e ricerca sul corpo, indagando sui loro spostamenti. Il digitale, non come fenomenicamente si presenta ai nostri occhi, ma come concretizzazione di spazi del mondo computazionale, è l'ipotesi avanza-

ta. In un mondo dominato dall'egemonia dei dati, dei cloud per immagazzinare informazioni e dalla possibilità di immagazzinarli in modo virtuale, non bisogna dimenticarsi che il loro spazio fisico esiste ed è distribuito ancora poco uniformemente nel territorio. Oggi attraverso i nostri smartphone possiamo accedere a realtà non visibili dal luogo in cui ci troviamo; ma dove risiedono queste informazioni impalpabili? I *data centers*¹, immensi spazi da migliaia di metri quadrati che ospitano rack server che sostengono la connessione e gli spazi virtuali che ogni giorno appaiono nei nostri schermi. Spazi privi di aperture, con misure di sicurezza all'avanguardia da renderli gli spazi più controllati e più sicuri al mondo. Inaccessibili per l'uomo, se non per i pochi addetti ai lavori, rendono questi spazi ancora poco esplorati e attraenti per comunità la cui spinta è quella di sperimentare spazi nuovi. Un mondo in cui la tecnologia avanza e si rimpicciolisce, cambia notevolmente posizione e ambiente, renderà gli attuali data centers contenitori vuoti e tutti da scoprire. La tesi quindi si confronta con la progettazione di un club in un data center futuribilmente dismesso. Composti da grandi stanze con all'interno grandi server che superano i 2 metri d'altezza, lo spazio viene articolato come una sorta di labirinto tecnologico in cui è molto facile perdere l'orientamento e soprattutto il senso del tempo, giacché i più non possiedono aperture verso l'esterno. Spingere il corpo verso questi estremi, non esclude le possibilità di pericolo al suo interno. L'edificio in questione presenta una pianta regolare in calcestruzzo senza alcuna apertura verso l'esterno con un corridoio che circonda tutto l'edificato con al centro le stanze server. A livello progettuale, i gesti più importanti da controllare sono i flussi, un mare di gente che si perderà all'interno di 10.000 mq di superficie. Il flusso di entrata viene imbottigliato e selezionato attraverso un volume che antecede lo spazio già esistente. L'annessione di questo *nartece* ospiterà le condutture dell'aria e l'elettricità necessaria al club e degli spazi per la programmazione. Così facendo avviene la sintesi della parola *spazio* e della parola *evento*, che sono emersi dalla ricerca. Lo spazio viene creato dal nartece offrendo ossigeno e luce alle comunità che vi ospiterà, mentre la parola evento viene sintetizzata attraverso spazi che saranno utili all'invasione da parte della comunità invadente. Come un parassita, il nuovo volume si accosta all'esistente senza toccarlo strutturalmente. Al suo interno conterrà, negli spazi una volta adibiti a raffreddare i server, una successione di funzioni che serviranno tutte alla fisiologia umana: verrà coltivato il benessere fisico dell'individuo. Servizi igienici per funzioni fisiologiche individuali, precederanno la funzione delle dark room. Successivamente l'individuo attraverserà le docce per poi

Data center (Ponte San Pietro – BG). Porzione pianta con rack server in assonometria con griglia modulare comparativa di 1 x 1 m.



Data Club (progetto). Porzione progetto dell'area frutteto con piscina e pilastri in assonometria con griglia modulare comparativa 1 x 1 m.



immersersi in una piscina riscaldata dove rilassarsi e riprendersi dal percorso esperienziale avvenuto. La zona centrale del data center ospiterà un frutteto comprendendo banani, melograni e maracuja, con al centro una grande piscina. Per accedere a questo spazio il corpo deve percorrere il tragitto già descritto, passando per degli spogliatoi comuni. Arrivato nella piscina principale, l'individuo verrà immerso in una situazione contrastante: tra tecnologia e natura si potrà immergere nella piscina più grande che ospita il club. La presenza del frutteto non si ferma a puro scopo visivo, ma i frutti saranno quelle vitamine che il corpo assumerà per riprendere energia. Al momento della fine dell'evento, il corpo verrà invitato ad uscire attraverso le innumerevoli aperture che circondano il peristilio. Un'ondata di aria pura e fresca inizierà a richiamare il corpo all'uscita e i flussi verranno gestiti attraverso le aperture che faranno scivolare i corpi, una dispersione casuale che mantiene la confusione ormai acquisita dalle molte ore passate all'interno del club ¶ t.

✧ Si veda H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Milano 1965, ed. or. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964.

☿ H. Marcuse, *Prefazione*, in Id., *Eros e civiltà*, Einaudi, Milano 2001, p. 36, ed. or. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston 1955.

⏏ Si veda H. Hester, *Xenofeminismo*, Nero, Roma, 2018. Il libro racconta lo sviluppo e la maturazione del movimento femminista, da quello iniziale, agli stadi più evoluti e complessi dei giorni nostri.

⏏ Si veda G. Jones, *Slave to the Rhythm*, 1985. Nel video del brano, l'autrice restituisce la personale visione di schiavitù dell'uomo contemporaneo, inserendo anche il ballo come aspetto schiavizzante. Nel testo, come nel video, il ballo e il movimento sono gli agenti necessari per completare la sensazione di sottomissione ad una vita convulsa e frenetica.

⏏ Si veda E.L. Francalanci, *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano 1982. L'autore indaga le rotte nel momento in cui le avanguardie non rispecchiano più i valori che coincidono con il contemporaneo. Ricostruendo filologicamente la parola *ludico*, l'autore ne studia i diversi aspetti consigliando di avanzare nel mondo dell'arte attraverso una riflessione critico-creativa.

⏏ L'esposizione "Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today" di Basilea, tenutasi dal 17.03.2018 e il 09.09.2018, esplora l'emergenza architettonica dei *nightclubs* come spazi di sperimentazione di interior design, nuovi media e stili di vita alternativi. Prodotta dal Vitra Design Museum e ADAM (Brussels Design Museum) è stata allestita in seguito anche a Prato al Centro Pecci con un approfondimento della figura di Leigh Bowery, personaggio chiave della cultura underground londinese.

✧ E.L. Francalanci, *op. cit.*, p. 26.

⏏ Si veda E. Fiumi, *9999: Florentine Memoirs (The story of the 9999 Group)*, 2017. Cortometraggio che racconta la storia e il ruolo del padre facente parte dello studio radicale.

⏏ La XV Triennale del 1973 punta ad approfondire la ricerca di migliori usi dello spazio abitativo. Aldo Rossi, nella Mostra di Architettura, riporta il dibattito teorico progettuale all'interesse internazionale. La Mostra Internazionale del Disegno Industriale, allestita da Ettore Sottsass e Andrea Branzi, gioca nell'esposizione di materiale audiovisivo.

✧ T. Trini, *Divertimentifici*, in "Domus", 458, 1968, p. 19.

✧ E. Sottsass, *Pianeta come festival*, in B. Radice (a cura di), *Ettore Sottsass. There is a Planet*, Triennale Design Museum-Mondadori Electa, Milano 2017, p. 27.

✧ Ivi, p. 28.

✧ Si veda *Paris Is Burning*, film documentario del 1990 in cui è palpabile la situazione di segregazione a cui erano sottoposte le minoranze gay e transessuali nere e ispaniche. Il documentario unisce la situazione di miseria e l'approccio ludico alla vita delle comunità in cui la pista da ballo era la rivendicazione della propria esistenza.

✧ Si veda F. Denk, S.V. Thulen, *Der Klang Der Familie. Berlin, Techno and the Fall of the Wall*, Books on Demand, Berlino, 2012. La raccolta di interviste a clubbers, DJs e organizzatori, ripercorrono cronologicamente la storia e le particolarità della nascita della clubculture.

✧ Si veda A. Laumonier, *6/5: La Rivolta delle Macchine*, Nero, Roma, 2018. Per una lettura completa sulla nascita e l'evoluzione del concetto di borsa fino alla creazione di algoritmi finanziari siti in data centers sparsi in tutto in pianeta.

✧ Si veda il documentario *WE CALL IT TECHNO! A documentary about Germany's early Techno scene and culture* diretto da H. Wick e M. Sextro, Berlino, 2008.

ENCLAVE E ARCHITETTUROFAGIE

IV

ARCIPELAGO ENCLAVE. LE CHIAVI DEL PARADISO

ANDREA PASTORELLO

163

ARCIPELAGO ENCLAVE

En descendant du grand au petit, chaque homme vit comme un sauvage dans sa tanière, et en sort rarement pour visiter son semblable, accroupi pareillement dans une autre tanière. La grande famille universelle des humains est une utopie digne de la logique la plus médiocre. †

Arcipelago s'incunea in un altro paese e lo screzia, vi è incluso, investe le sue città, è sospeso sopra le sue strade, eppure alcuni non se ne sono accorti affatto, moltissimi ne hanno sentito parlare vagamente, solo coloro che vi sono stati sapevano tutto. ‡

Riflettere sul sodalizio tra selva ed enclave impone, in prima istanza, di mettere a fuoco i significati dei due termini, tanto precisi quanto ambigui, per svelare infine una loro decisa corrispondenza capace di costruire su più piani un terreno non solo comune, ma coincidente: una terra della salvezza.

La selva e le enclave offrono numerosi livelli di lettura le cui interpretazioni, come un pendolo, oscillano tra il dato reale e quello immaginifico. Il contributo allora si propone di percorrere in due tempi un itinerario nella dimensione di un territorio popolato da selve-enclave. Dopo aver fissato un comune quadro teorico si declineranno alcuni possibili casi per compiere una breve incursione fotografica nella selva di Milano 2. Emergerà necessariamente un mondo arcipelagico fatto di salti e interruzioni, di limiti e fango, di chiavi e intérieurs, costituito da costellazioni di isole autonome, da un rizoma di monadi che occupano mille piani, stati d'eccezione regolati e desiderati.

La parola *en-clave* ha un'etimologia incerta; se infatti il *Dictionnaire de la langue française* di Émile Littré fa risalire il secondo termine del nostro lessema *clave* al latino *clavus* – da cui *clou*, chiodo – dall'altro Pierre Larousse lo fa derivare dal latino *clavis* – da cui *clé*, chiave. La voce *enclave* nel III tomo del Littré riporta nel suo quarto e quinto significato delle definizioni apparentemente già di campo; l'*enclave* sembra essere l'architettura dell'angoscia che, come un angelo, emerge dall'interno. È una presenza che fa capolino, un corpo che cresce nell'intérieur o che ne penetra un altro, è un intruso. Ma il suo essere si consustanzia in un chiodo, o in una chiave? Accogliendo la proposta di entrambi gli autori e risalendo al corrispettivo lemma latino per il primo e greco antico per il secondo, si nota come *clavus* e *clavis* trovino un riscontro nel loro farsi verbo; in entrambi i casi infatti, i verbi rimandano all'azione del chiudere e del fortificare e condividono la pratica del serrarsi in casa. È evidente come il rinchiudersi presupponga l'attraversamento di un limite, il passaggio da un

mondo all'altro, l'uscita volontaria dalla via segnata: l'atto fondativo dell'enclave è l'ἑξ-οδος come esperienza della salvezza, come ultimo canto del coro di una comunità che si incammina verso la sua scomparsa. Rifacendosi alla storia del popolo ebraico, è l'evento costitutivo della nascita di una nuova Alleanza all'interno di un nuovo mondo che non può non essere il migliore dei mondi possibili, ovvero un paradiso: il paradiso stesso con la sua selva – e quindi i suoi confini – è la prima enclave. Il paradiso terrestre da cui Adamo ed Eva verranno cacciati infatti – e che dopo il peccato originale nella rilettura dantesca diventerà sia “divina foresta” sia “selva oscura” – prende in prestito il termine greco παράδεισος, calco dall'avestico *pairīdāeza* (*pairi* significa “intorno” e *daeza* “muro”) che designa un ampio giardino recintato, e che compare per la prima volta in Senofonte. È nella *Cyropaedia* che egli definisce παράδεισος il giardino in cui Astyages, il nonno di Ciro, soleva cacciare gli animali selvatici. Divenuto re, Ciro ordinò ai suoi satrapi di piantare dei παράδεισοι in modo che i nobili del suo seguito andando a caccia si esercitassero al combattimento: il paradiso è la prima selva bandita, esclusiva, recintata, è la prima enclave in cui la divina dimensione selvatica corrisponde a un paesaggio limitato e confinato. Silvanus, dio pagano protettore delle selve, è ugualmente dio dei confini.

Sembra quindi costruirsi uno stretto rapporto di significato tra la selva recintata del paradiso terrestre e il termine nettamente più secolarizzato di foresta sui cui occorre brevemente soffermarsi.

Originariamente la parola *foresta*, che compare in epoca medievale, deriva dalle parole latine *foris stare*, ovvero “stare fuori” e indicava un luogo riservato, o meglio, una porzione di bosco dichiarata esclusiva per l'uso e il diletto del signore. Le foreste bandite erano infatti terreni – al pari dei paradisi di Ciro – in cui i nobili e i feudatari praticavano la caccia e in cui vigeva una legge diversa rispetto a quella della città. Per bandire un bosco era sufficiente che i banditori muniti di trombe lo percorressero lungo il suo circuito, proclamando a quattro venti che il medesimo era posto sotto difesa; quindi tutto all'intorno venivano poste delle cartelle con la scritta *foris stare* (da cui in italiano *forestare* come sinonimo di bandire, onde *foresto*: selvaggio, rozzo e solitario). È quindi importante sottolineare tre caratteri della foresta: dal punto di vista del diritto è un anti-città di carattere privato nonostante “appartenente alla giurisdizione del forum”^L, dal punto di vista geografico propone dei confini invalicabili per il popolo e quindi un luogo esclusivo, dal punto di vista linguistico è sinonimo di luogo isolato (nel dipartimento delle Hautes Alpes, per esempio, il toponimo *Forest* si utilizza a ogni piè sospinto, anche

come nome di località, per indicare abitazioni isolate). Foresta quindi è o luogo fuori dall'abitato, solitario, selvatico oppure luogo posto fuori della legge comune, luogo bandito, esclusivo. Coincide, nuovamente, con una enclave: quel *foris-stare* rivolto ai più, è un chiudersi dentro, un *se en-claver* per pochi. Se infatti in origine per bandire le foreste era necessario solo uno squillo di trombe, è con gli *enclosure acts* che le foreste e le terre vengono recintate dando così origine, secondo l'interpretazione di Marx, alla nascita del concetto di proprietà privata a discapito delle *openfields*. Tuttavia, come visto, la foresta recintata non nasce con un act del parlamento inglese, ma sembra essere saldamente legata alla legge di Dio e al suo paradiso.

Anche in una concezione cristiana, il teologo Efreim sottolinea come la porta desiderante del paradiso non sia priva di serratura e necessiti di un *laissez-passer*, di una chiave che conduca alla celeste dimensione dell'enclave: “finché vivi, fabbrica per te la chiave del paradiso: quella porta ti desidera”^E. Dal punto di vista del potere secolare invece, Erodoto nella novella di Gige e Candaule contenuta nelle sue *Storie* racconta, per esempio, che quella stessa porta dalla serratura aperta è per la guardia del corpo Gige l'occasione per acquisire il potere sovrano alterando il proprio destino^{*}.

Questo rapporto tanto temporale quanto celeste tra chiave – ovvero enclave –, architettura e selva può essere indagato a partire dall'iconografia della Consegna delle chiavi a San Pietro per approdare al progetto *Chiavi in mano-Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto. Si vuole infatti impostare un ragionamento sul luogo in cui si colloca l'enclave rispetto alla selva e la sua traiettoria, mettendo in luce la già sostenuta coincidenza di termini e di spazi.

Tra il 1481 e il 1482 sulla parete nord della Cappella Sistina Perugino affresca la scena della *Consegna delle chiavi a San Pietro*, instaurando un dialogo con la coeva opera di Botticelli la *Punizione dei ribelli* collocata specularmente sulla parete sud e iniziata un anno precedente. Se da una parte infatti Perugino rappresenta la trasmissione del potere spirituale da Cristo a San Pietro legittimando l'autorità papale attraverso la consegna delle chiavi del Regno dei Cieli, dall'altra Botticelli dipinge le punizioni che toccarono ai sacerdoti ebrei Core, Datàn, Abiràn che non riconobbero ad Aronne e a Mosè la loro autorità sul popolo eletto – chiara allegoria delle punizioni che spetterebbe a chiunque mettesse in discussione il potere universale del Papa e delle sue enclave. Sembra rilevante sottolineare come questi due affreschi, al netto di comuni scelte stilistiche stabilite in una fase iniziale per entrambi i cicli dedicati alle Storie di Gesù e alle Storie di Mosè,

siano gli unici ambientati in un paesaggio urbano e molto meno selvatico. A una selva umana e naturale che avanza all'interno di una città in rovina in cui l'attico di un arco di trionfo e una basilica cadono a pezzi, Perugino contrappone la compostezza e la fermezza ben bilanciata dell'autorità papale. Le chiavi infatti sono consegnate nel mezzo di una piazza rinascimentale, davanti al Tempio di Gerusalemme fiancheggiato da due archi di trionfo; un muro segna un confine tra il mondo artificiale precisamente regolato e quello naturale pacificato, tracciando il limite di un possibile paradiso. La trasmissione del potere quindi sembra avvenire al di fuori della selva, ma all'interno dell'architettura della città.

Al contrario, è con il cartone preparatorio di Raffaello del 1515 per l'arazzo raffigurante la consegna delle chiavi, da esporre nel registro inferiore dei lati della Cappella Sistina, che l'ambientazione della scena ritorna nella selva, mentre sullo sfondo si staglia un piccolo paese, delineando un paesaggio senza feroci contrapposizioni. Le chiavi nella selva sono le chiavi della selva, di quell'enclave paradisiaco in cui, fuori dalla città e dal suo forum, si decidono le sorti del potere. A seguito della battaglia di Austerlitz allora, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson sceglie di immortalare *Napoleone Bonaparte che riceve le chiavi di Vienna presso il Palazzo di Schönbrunn* nel dominio di caccia della tenuta imperiale dipingendo in lontananza il palazzo che sembra assistere, architettura impotente, alla consegna delle chiavi. È nel mezzo di questa tensione tra selva e artificio che si colloca l'opera *Chiavi in mano-Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto, una serigrafia specchiante su cui è raffigurata una mano che porge una chiave legata al simbolo autoriale del Terzo Paradiso, una "riformulazione del segno matematico dell'infinito" ¹. Pistoletto manipola il segno dell'infinito innestando al centro un nuovo cerchio tra i "due paradisi precedenti, naturale e artificiale" ² e offrendo le chiavi di un nuovo mondo coincidente di fatto con una nuova enclave; il simbolo del Terzo Paradiso infatti ribadisce dei limiti ben precisi e sembra risolvere quella contrapposizione tra selva e città quali spazi dell'enclave: il paradiso contemporaneo sta nella selva tanto quanto nella città, è la selva-enclave nella città annichilita. Attraverso la sua superficie riflettente, la serigrafia fa dell'enclave una possibile condizione generalizzata in grado di coinvolgere tutti gli interlocutori dell'opera, consegnando a chiunque si specchi la chiave d'accesso per la salvezza e conseguentemente attenuandone la natura esclusiva, ma enfatizzandone la cifra privata. L'enclave dunque si banalizza, la sua potenza paradisiaca si estende oltre la storica ristretta élite di beati ³.

In questi termini l'enclave si profila come architettura della pandemia, da intendersi col triplice significato di evento storico,

di παν-δῆμος – tutto il popolo – e Πάν-δῆμος - il popolo selvatico del dio Pan.

Nel 2020, in una situazione di totale *enclavement*, qualunque spazio domestico si è trasformato in tal senso in una possibile selva salvifica. È il paradiso stesso come territorio della salvezza a far emergere il carattere immunologico della selva di cui la lingua francese conserva traccia nel legame lessicale *sauvage-salvage* ⁴ e su cui si basa la pratica giapponese dello shinrin-yoku ⁵. L'architettura dell'enclave si rivela quindi immunologica sia perché ultimo e unico strumento di protezione con le sue inespugnabili mura di Troia, sia perché, proprio in questo, svela ancor più chiaramente il suo carattere anti-comunitario. Tale tendenza è sottolineata da due autori tra loro apparentemente molto distanti, Peter Sloterdijk e Roberto Esposito. Se provocatamente il primo si chiede, posto che "dal punto di vista immunologico, l'abitare è una misura di difesa che permette di delimitare una zona di benessere contro gli invasori, [...] si può sostenere che la società moderna costituisca un collettivo di traditori del collettivo?" ⁶, il secondo registra come

questo dispositivo immunitario – questa esigenza di esenzione e protezione –, originariamente attinente all'ambito medico e giuridico, si è andato progressivamente estendendo a tutti i settori e linguaggi della nostra vita, fino a diventare il punto di coagulo, reale e simbolico, dell'esperienza contemporanea, ⁷

ponendo in conflitto la *communitas* con l'*immunitas*: "l'*immunitas*, risulta il contrario, il rovescio, della *communitas*. Entrambi i vocaboli derivano dal termine *munus* – che significa "dono", "obbligo" – ma l'uno, la *communitas*, in senso affermativo mentre l'altro, l'*immunitas*, in senso negativo. Per cui, se i membri della comunità sono caratterizzati da quest'obbligo donativo, da questa legge della cura nei confronti dell'altro, l'immunità implica l'esenzione o la deroga da tale condizione: "è immune chi è a riparo dagli obblighi, e dai pericoli, che coinvolgono tutti gli altri" ⁸. L'enclave domestica allora si presenta come una selva salvifica a forte funzione immunitaria, un microcosmo dove l'individuo preserva la propria identità proteggendosi "da una contiguità rischiosa con l'altro da sé" ⁹, sollevandosi "da ogni onere nei suoi confronti" ¹⁰, richiudendosi "nel guscio della propria soggettività" ¹¹. Di fatto, la selva come terreno di caccia per re e aristocratici si configura già nell'*Odissea* come strumento a cui legare l'identità di Ulisse e la sua appartenenza, per quanto distinta, alla comunità a cui è a capo. Tornato a Itaca sotto le vesti di un mendicante, viene lavato dalla vecchia nutrice Euriclea da cui è identificato attraverso una cicatrice sulla coscia. Odisseo infatti cacciando

appena adolescente sulla selva del monte Parnaso (Ὕλη – hyle, da cui sila, selva in latino – Πάρνησος) è ferito da un cinghiale: la selva non è quindi solo un luogo che segna il passaggio all'adolescenza e a una nuova maturità, ma è anche lo spazio dove si salda la possibilità del protagonista di essere riconosciuto. La mostra "The American Lawn: Surface of Everyday Life" $\text{†} \text{‡}$ allestita negli spazi del CCA e curata tra gli altri da Georges Teyssot, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio indaga in otto sezioni la complessità culturale di ciò che pur contrapponendosene trae la propria esistenza dalla selva, ovvero il prato simbolo dell'American way of life; il suo statuto ambiguo e incerto è denunciato sin dal testo introduttivo dell'esposizione $\text{‡} \text{¶}$. Il prato, inteso come *lucus* $\text{‡} \text{†}$ sottratto alla selva su cui si tornerà in un secondo momento, è presentato come uno strumento centrale votato a una funzione rappresentativa e identitaria per la democrazia americana – tanto quanto il *lucus* era il luogo sacro in cui riconoscere il proprio culto e saldare i fedeli nell'impero romano – :

in federal and institutional landscape the lawn is used to symbolize collective solidarity; in corporate culture it is used to represent power and control; in domestic culture it is a battleground between the democratic image of uniformity and the right to self-expression guaranteed by the First Amendment. $\text{‡} \text{‡}$

Questo campo di battaglia domestico bombardato dall'identità dell'io è limitato nei suoi confini da trincee che garantiscono la differenziazione tra una proprietà e l'altra. Le serie *Neighbors* del fotografo Robert Sansone esibite nella terza stanza dedicata a "Decoding the Lawn" rivelano delle case suburbane molto simili, il cui confine è distinto anzitutto dal diverso trattamento o dalla diversa composizione del prato.

Ecco allora che lo spazio aperto riveste un ruolo di primo piano dove il volto dell'architettura fallisce in uno sterile anonimato. Col moderno infatti, lo spazio tra le cose, in prospettiva eroica è diventato un vuoto privo di riconoscibilità a cui si chiede la massima permeabilità e il minimo di resistenza $\text{‡} \text{¶}$. Al contrario, dalla città giardino di Ebenezer Howard in poi, l'enclave riconosce al paesaggio dello spazio aperto, al suo prato, un ruolo chiave per rispondere alla necessità d'identità dei nuovi abitanti. Il vuoto tra i manufatti diventa quindi ambigualmente una possibile occasione di aggregazione sociale e allo stesso tempo un filtro per garantire la privacy e la riconoscibilità dei diversi edifici attraverso l'uso di differenti essenze arboree. A Milano 2, enclave progettata sotto la direzione di Silvio Berlusconi, una successione continua e articolata di squarci di paesaggio penetrano nella città con dislivelli controllati, procurando un sedato



Milano 2, Segrate. Fotografia di Fabio Mantovani, 2019.



Milano 2, Segrate. Fotografia di Fabio Mantovani, 2019.





disorientamento che non mette in chiaro a primo acchito lo sviluppo della città. Lo spazio aperto, circoscritto da quinte di piantumazioni ai margini – che però non tracciano confini invalicabili –, raggiunge un tale livello di cura e di definizione da essere letto come un interno: nell'architettura dell'enclave, come il *lucus* nella selva, il cielo in una stanza diventa un altro spazio di pertinenza e di progetto. Così nel 1974 inizia la guerra delle rotte aeree. L'aeroporto di Linate è a pochi chilometri da Milano 2 e la Civilavia (l'agenzia per l'aviazione civile sostituita dall'attuale Enac), racconta Berlusconi, su richiesta dell'imprenditrice Anna Bonomi Bolchini cambia le rotte aeree facendo sorvolare la sua nuova città. Berlusconi per tutta risposta decide di sfruttare la costruzione del vicino ospedale San Raffaele per mandare al Ministero dei Trasporti e ai piloti una mappa falsa, in cui l'area di Milano 2 è indicata come zona di rispetto ospedaliera. La Civilavia modifica nuovamente le rotte, lo spazio di Milano 2 è cielo terra, un'isola assoluta, un occhio nella selva silenziosa da cui *mirar le stelle*. Inizia dunque una nuova campagna pubblicitaria sul Corriere della Sera per la vendita degli appartamenti: "Il silenzio non ha prezzo, ecco il paradiso del silenzio".

La considerazione sullo spazio aperto come *lucus* permette di compiere un ulteriore passaggio logico e di addentrarsi maggiormente nella profondità dell'intricato rapporto selva-enclave. Il *lucus* è un luogo i cui confini sono chiari e ben definiti, totalmente contenuto all'interno della selva:

Il *lucus* è perciò, sì, un luogo (*locus-lucus?*) aperto (che è stato aperto dall'uomo e consacrato al dio), ma aperto *nel bosco*. Il bosco rimane il "soggetto" fondamentale: bosco fitto e impenetrabile, e che per questo può offrire riparo e asilo. Il "chiuso" del bosco garantisce e protegge l'"aperto" del *lucus*.

C'è possibilità di apertura, di spazio, di architettura, lì dove c'è una chiusura. Seguendo il ragionamento fino a qui sviluppato, se in sé e per sé la selva è enclave e viceversa, allo stesso tempo il *lucus* appare un'enclave di secondo grado. Il suo spazio vive del proprio enclavement e nel suo interno, quella stessa chiusura e ciò che vi è oltre sono interiorizzati, in un paesaggio immunologico di confini, appropriazioni e neutralizzazioni. Una matrioska di enclave dunque, selve nelle selve che sfociano in un accatastamento di muri e limiti. Rimane qui da sviscerare un ultimo significato di selva, quale propriamente ammasso di legna da ardere, quindi figurativamente grande quantità di cose; per compiere questo passo è necessario risalire a una spartizione medievale di terre. In Olanda infatti, Baarle-Nassau accoglie un arcipelago di 22 enclave belghe che costituiscono il

comune di Baarle-Hertog, il quale a sua volta contiene 7 enclaves olandesi di secondo grado. Lo spazio sovrano di questa cittadina è assunto a paradigma di una possibile sovrapposizione tra la selva come enclave e la selva come ammasso di cose, informando una terra disegnata da una moltitudine di confini in cui il domestico è obbligato a immunizzare l'esterno *ric conducendo il fuori al dentro*. Territorio di contrabbando e rifugi un tempo ¶¶ e di difficile convivenza con la pandemia nel 2020 ¶¶, lo spazio inselvatichito della città si riverbera all'interno dei manufatti. Con angusti sconfinamenti ed escrescenze, qui l'aprire alcune porte di coincide con l'entrare in uno stato diverso, rinchiudersi in una stanza esiliarsi in uno stato straniero o divenirne un intruso ¶¶. L'*interieur* è un'implosione di limiti e frontiere e il suo spazio una possibile erosione ai danni del vicino ¶¶. Il passaggio di un confine all'interno di una stessa proprietà non è dunque così raro. La porta d'ingresso dell'immobile stabilisce l'appartenenza a uno stato piuttosto che all'altro; curiosamente a Baarle-Nassau, viste le norme edilizie più restrittive nei Paesi Bassi, prima di una ristrutturazione gli abitanti aprono un nuovo ingresso a Baarle-Hertog. Aldilà della valenza aneddotica – che non si vuole affatto sminuire – il portato di questa selva frammentata risiede in due aspetti.

In primo luogo, modificare l'architettura significa cambiare un'appartenenza; il suo spazio combatte qualsiasi convenzione, increspa nuove barricate e nuove onde ¶¶, nutrendo il desiderio privato del popolo delle enclaves. In siffatto contesto l'architettura sembra vincere, con la sua capacità di ridefinirsi, la storia e i suoi trattati, sembra aggirare quindi la norma e il tempo in una condizione paradisiaca che la riconduce agli inizi e alla fine di ciascuna esistenza. Messi in guardia sulla mobilità dei confini mobili sulle Alpi già nel 2014 con l'installazione *Italian Limes* del duo Folder alla "XIV Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia", più recentemente la stampa ha dedicato vari articoli sul rifugio alpino Guide del Cervino conteso tra Italia e Svizzera. Con lo scioglimento del ghiacciaio infatti, la linea displuviale che secondo gli accordi internazionali definisce il confine sulle creste montuose è arretrata e l'area su cui giace il rifugio del C.A.I. dovrebbe passare alla Svizzera. Tuttavia, nei pressi del rifugio è stata aggiunta nel corso degli anni una spianata grazie alla quale attualmente l'acqua scorre verso le valli italiane. Nuovamente, un'operazione sullo spazio pare deciderne l'appartenenza superando le convenzioni e le norme stabilite e resistendo ai nuovi tracciati.

Il secondo punto che la selva domestica di Baarle evidenzia coincide col carattere immunologico dello spazio dell'enclave per cui *il fuori è ricondotto al dentro* attraverso un processo ambivalen-

te – tipico dello stato di eccezione ¶¶ – di inclusione-esclusione delle contraddizioni esterne. Così, per esempio, la "machine à amuser" pensata da Le Corbusier per le sontuose feste aristocratiche di Charles de Beistegui sugli Champs-Élysées conquista – include – al suo interno la Tour Eiffel e l'Arc de Triomphe, cancellando – escludendo – la città con un alto muro bianco e neutralizzando la carica comunitaria e collettiva dei monumenti che diventano delle apparizioni ludiche per il diletto personale, dei giocattoli privati da osservare all'interno di una *chambre à ciel ouvert* che come un *lucus* fa del cielo il proprio tetto ¶¶. O ancora lo stesso *lucus* come *american lawn* accoglie – include – nella sua profondità una miniatura del mondo esterno chiudendolo ermeticamente fuori, – escludendolo. Il *campo di battaglia* del prato domestico si militarizza dopo la seconda guerra mondiale attraverso la costruzione di rifugi anti-atomici durante la guerra fredda. Già nel 1957 il magazine "Life" pubblica un progetto prefabbricato di Willard Bascom per un Shelter for home in plastica da collocare al di sotto di ciascun giardino americano ¶¶, è col discorso del Presidente degli U.S.A. Kennedy del 25 luglio 1961 sullo stato di crisi di Berlino che tutti gli americani sono invitati a proteggere la propria famiglia da eventuali attacchi ¶¶, a costruirsi un proprio enclave. A pochi giorni di distanza il Dipartimento di Difesa americano edita la brochure *The Family Fallout Shelter*, trentadue pagine distribuite in 260.000 copie entro la fine di luglio, in 2,4 milioni di copie entro agosto, e in quasi 5 milioni entro settembre: gli Stati Uniti d'America si potrebbero risvegliare nascondendo un arcipelago di selve salvifiche sotterranee. In questo contesto si inserisce il progetto di un'*Underground Home* di Jay Swayze, presentato all'Esposizione Internazionale di New York del 1964 e costituito da un'abitazione interrata totalmente controllata e autonoma, volta a diventare *The Best of Two Worlds* ¶¶. A questo scopo quindi lo spazio immunologico della selva interiorizza il fuori escludendolo ¶¶, i muri perimetrali sono dipinti con paesaggi idilliaci idealizzati, le finestre si affacciano su finte vedute, l'illuminazione estremamente calcolata simula la luce fioca del tramonto; si è insomma immersi in un magnifico georama. L'*Underground Home* supera la teoria "a fragment of an enclave" ¶¶ di Alison Smithson secondo cui l'abitazione è un frammento di un'enclave all'interno di un paesaggio più ampio – "Territory is necessary to support the pavilion as idyll, to allow the illusion of idyllic life. The pavilion in an enclave in a domain; that is important in this story" ¶¶ – avanzando l'ipotesi di una possibile coincidenza dei tre termini in unico spazio condensato, quello dell'enclave, che insieme è casa e paesaggio, interno ed esterno: un domestico selvatico per una salvezza per-

sonale. Sebbene gli anni della guerra fredda siano lontani, alcuni Stati continuano a investire in una letterale bunkerizzazione del territorio; in Svizzera una legge federale impone la costruzione di rifugi antiatomici a ciascun proprietario di edificio, disegnando una città sotterranea chiusa a chiave $\Lambda \text{ t}$. Tralasciando il loro uso contingente (alcuni bunker privati sono depositi, altri statali vengono usati dal Governo federale per l'accoglienza-nascondiglio dei migranti) è evidente come la strategia elvetica miri a trasformare qualunque manufatto in un bastione inespugnabile, svelando un'ulteriore accezione della selva-enclave già precisata in parte dalle vicende americane. A tutte le scale l'architettura dell'enclave è una fortezza che custodisce gelosamente intimità e sicurezza e che a un progressivo inselvaticimento del mondo risponde con un graduale fenomeno di incastellamento.

Tra il 1994 il 1995 i libri *Privatopia* $\Lambda \text{ *}$ e *Fortress America* $\Lambda \text{ ||}$ espongono la composizione frammentata del territorio americano, abitato da numerose gated-communities e Homeowner Associations. In realtà, la reazione alla crescente apertura delle città e alla conseguente occupazione di fasce di popolazione più disagiate nasce in seno all'Europa $\Lambda \text{ \textasciitilde}$, dove il desiderio di una comunità socialmente e ideologicamente omogenea, ovvero l'unica che non può mettere in pericolo la propria identità $\text{L} \text{ \textasciitilde}$, ripristina l'immaginario medievale di una città cinta protetta e contrapposta alla pericolosità del mondo esterno $\text{L} \text{ *}$. Ma l'aspetto più rilevante di queste enclave è dettato dalla propria normativa interna $\text{L} \text{ \textasciitilde}$, grazie alla quale la loro extra-territorialità e il loro selvatico stato d'eccezione sono garantiti, anche da uno Stato in difficoltà $\text{L} \text{ \textasciitilde}$, riconfermando l'enclave come selva bandita. Emblematica in questo senso è la pellicola *La zona* di Rodrigo Plà, vincitore al Festival del Cinema di Venezia nel 2007 per il miglior debutto e del premio della critica internazionale al Toronto International Film Festival, da cui emerge un chiaro conflitto tra gli abitanti privilegiati di una comunità chiusa e il governo della città che la ospita, tra squadre di sicurezza privata e polizia statale. Le *cronache da un nuovo medioevo* riportano di sterminati paesaggi di castelli $\text{L} \text{ \textasciitilde}$, di villaggi con ponti levatoi e torri di guardia $\text{L} \text{ \textasciitilde}$, di isole roccaforti disperse nel *countryside* $\text{L} \text{ t}$, ma anche di singole architetture riconducibili a fortezze. La rassegna *Blurred Boundaries* in occasione della "XVI Biennale di Architettura di Venezia" mette in scena i progetti dello studio polacco RWK Promes; *L'arca*, a cui si accede attraverso un ponte levatoio, o la *Safe House*, un progetto testuggine, sviluppano le dinamiche dell'incastellamento le cui ragion d'essere nascono dal desiderio dei futuri utenti di rinchiudersi, di essere prigionieri volontari dell'architettura.

Come nel mezzo della selva però, è possibile incrociare un *lucus* che guadagni il cielo e che apra alla visione delle stelle. Ecco allora che l'introverso e inespugnabile teatro shakespeariano di Renato Rizzi a Danzica confessa con durezza che il tempo dell'enclave è l'oscuro notturno $\text{L} \text{ *}$; lì, il suo essere selvatico, il suo carattere immunitario prende il sopravvento e si schiude verso l'alto come un abisso... e vogliamo restare sempre tutti dentro, ministri dell'interno:

L'ora della casa immunitaria suona di notte, quando compie la sua missione di guardiana del sonno. Dal momento che costituisce l'ambiente protettore del sonno, la casa diventa la complice dei bisogni acosmici dei suoi abitanti. Forma un'enclave dell'assenza di mondo nel mondo – un *integrum* notturno, garantito da un tetto e da mura, da una porta e una serratura. Quella casa che costituisce l'involucro del sonno offre la prova più pura del legame tra l'immunità e la sigillatura dello spazio. L'unità della geometria e della vita, l'utopia realizzata a livello topico – come proiezione atemporale dell'interno, come essere-ancora-e-sempre-dentro. $\text{L} \text{ ||}$



I. Ducasse, *Le chants de Maldoror*, E. Wittmann, Bruxelles 1874, p. 25.



A.I. Solzenicyn, *Arcipelago Gulag*, Mondadori, Milano 1974, p. 10.



“enclave : [...] IV - Terme de construction. La partie avancée d'un escalier, d'un cabinet, d'une soupenne, etc. qui empiète sur un appartement. Cet escalier fait enclave dans l'appartement. V - Terme d'architecture. Engagement d'un corps dans un autre. [...] E. Provenç. Enclaver ; du latin in, en, et clavus, clou”, E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome III, Gallimard-Hachette, Paris 1960, p. 684.



Si riporta la voce chiedo in latino: “clāvus, i, m., 1 chiodo; [...] 4 *tumore, escrescenza* [cf. 1. claud-]”; e il verbo da cui deriva: “claudio, is, si, sum, ēre, 3 tr., 1 chiudere, serrare anche in senso fig.; chiudere (un accesso, un luogo etc.), rendere inaccessibile, cingere; arrestare, intercettare, rinchiudere: [...] *urbem operibus claudere*, chiudere una città con opere d'assedio, NEP. *Milt.* 7, 2; *clausus domo* o *intra domum*, chiuso in casa, TAC. *Ann.* 15, 53 e *Hist.* 4, 49”. Cfr. L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 1996. Si riporta la voce chiave in latino: “clāvis, is, f., 1 chiave [...] [cf. gr. kleis]”; in greco: “κλεις, κλειδός, η’ paletto, sbarra, chiavistello, chiave, per chiudere la porta dall’interno IL 14.168 OD. 1.442 ecc. [...] gener. chiave [...] lingua di terra, promontorio”; e il verbo da cui deriva: “κλειώ 1 a. a chiudere [...] πικρὸ δωμάτων i serrami della dimora ARISTOPH. *Ach.* 479; [...] 2 p. essere fortificato”. Cfr. F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Torino 1997.



La parola “foresta” potrebbe essere legata anche al *forum* come tribunale, ovvero luogo dove il re tiene il suo giudizio; quindi la foresta sarebbe “appartenente alla giurisdizione del forum, luogo perciò riservato, sorta di riserva di caccia”. A. Noferi, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in “Paragone”, 8, 1988, p. 38.



Citazione tratta da Efrem, *De paradiso Eden*, II (VII), 2 e riportata in G. Agamben, *Il Regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019, p. 15.



Si veda Erodoto, *Le Storie. Volume I*, Utet, Torino 1996, pp. 67-71.



Definizione di Terzo Paradiso tratta da www.terzoparadiso.org, consultato il 25.09.2020.



“In un cerchio s’inscrive il passato più remoto, il tempo in cui l’essere umano era totalmente integrato nella natura, nell’altro cerchio s’identifica la seconda fase del passato, quella in cui l’uomo si è svincolato dalla natura con un processo che ha portato al mondo artificiale che viviamo oggi. [...] Nel presente si concentra una pressione fortissima, dovuta alla tensione, esponenzialmente cresciuta nell’ultimo secolo, tra la sfera naturale e quella artificiale. Ho sentito la necessità di liberare da tale pressione il punto cruciale che lega i due cerchi, aprendo un terzo cerchio: un’area pronta a ospitare il tempo futuro. Si è formato così il ‘triplo cerchio’, simbolo del Terzo Paradiso. Dal cerchio centrale, come in un ventre materno ingravido dei due paradisi precedenti, naturale e artificiale,

nasce la nuova umanità”. M. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia 2010, p. 10.



“Or ce qui est nouveau et inattendu, c’est justement le fait que cette forme d’habitat, autrefois exceptionnelle et réservée aux riches, est en train de se démocratiser, de se banaliser et de se répandre partout dans le monde. Aux États-Unis, c’est la forme d’habitat dont la progression est la plus rapide. Que quelques très riches Blancs conservateurs habitent dans des villes fortifiées reste somme toute relativement anodin. L’important, c’est qu’un grand nombre de gens, de toutes classes sociales et de toutes origines, choisissent de vivre dans des espaces privés, créés par den entreprises privées en dehors de la ville ouverte, démocratique, organisée autour d’espaces communs à tous”. S. Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, Éditions de la Villette, Paris 2006, p. 25.



Entrambi i sostantivi correnti – *sauvage* e *salvage* – derivano dalla parola francese *salvage*, da *salvere*, da cui *sauver*. In latino tardo *silvaticus* è diventato *salvaticus*; la salvezza deriverebbe quindi dalla selva.



Shinrin-yoku, termine giapponese che significa “trarre giovamento dall’atmosfera della foresta” o “bagno nella foresta”, è una pratica della medicina giapponese per cui il paziente si immerge nella selva camminando o stanzinandoci per qualche ora, favorendo un aumento della funzione immunitaria. Cfr. Q. Li, *Effect of Forest Bathing Trips on Human Immune Function*, in “Environmental Health and Preventive Medicine”, XV, gennaio 2010, pp. 9-17.



“Dal punto di vista immunologico, l’abitare è una misura di difesa che permette di delimitare una zona di benessere contro gli invasori e altri latori di malessere. Tutti i sistemi immunitari rivendicano il diritto di difendersi contro i disturbi, diritto che non ha bisogno di giustificarsi. [...] Lo scandalo del modello abitativo moderno dipende dal fatto che esso risponde anzitutto ai bisogni d’isolamento e di relazione per quegli individui flessibili e per i loro compagni di vita che non cercano più il loro optimum immunitario nei collettivi immaginari e reali o nelle globalità cosmiche (e nelle idee di casa, di popolo, di classe o di Stato che corrispondono a essi). Per loro, lo strato semantico latente dell’espressione latina *immunitas* è liberato sotto forma di una non-collaborazione all’opera comune di livello immediatamente superiore. Si può pertanto sostenere che la società moderna costituisca un collettivo di traditori del collettivo?” P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 509-510.



R. Esposito, *Termini della politica - Vol. I*, Mimesis, Milano 2018, p. 123.



Ibid.



Ivi, p. 111.



Ibid.



Ibid.



“The American Lawn: Surface of Everyday

Life” è una mostra curata da Beatriz Colomina, Elizabeth Diller, Alessandra Ponte, Georges Teyssot, Mark Wigley, Ricardo Scofidio, con Mark Wasuta e ospitata presso il CCA di Montréal dal 16 giugno all’8 novembre 1998.



Reinhold Martin commenta riferendosi al testo introduttivo della prima sala: “The introductory wall text announced a salient aspect of this constitutive ambiguity [...]: ‘neither city nor country, neither public nor private: it is both the pastoral dram of the cabin in the clearing’ and a technological surface carved out of the wilderness”. R. Martin, *The American Lawn: Surface of Everyday Life*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. 58, 2., giugno 1999, pp. 196-198. Un’ambiguità che si rintraccia nella definizione di enclave data da Thierry Paquot: “Car ces enclaves sont par définition des ‘à-côtés’, ‘des dehors-de’, ne font plus ‘ensemble’, ne font plus ‘villes’, disloquent, émiettent, bunkérisent le territoire du commun”. T. Paquot, *Enclave résidentielles. Editorial*, in “Urbanisme”, 337, luglio-agosto 2004, pp. 37-38.



Il termina latino *lucus* designava un bosco sacro, ma precedentemente indicava una radura all’interno di una foresta; alcuni fanno derivare la sua radice etimologica a *lux*, luce, sia perché sarebbe stata una radura aperta col fuoco dall’uomo – quindi dalla tecnica –, sia perché sarebbe stato lì luogo, o l’occhio, da cui vedere i segnali luminosi, stelle e fulmini, degli Dei. Il primo ad avanzare questa ipotesi è Gianbattista Vico nella *Scienza Nuova*: “il perché ogni *lucus* si disse nel senso di *occhio*, come ancor’oggi si dicon’occhi l’aperture, ond’entra il lume nelle case: la qual *fase Eroica vera* essendosi poi *sconosciuta*, quindi *alterata*, e finalmente *corrotta*, ch’ogni *gigante* aveva il suo *lucus*, era già divenuta *falsa*, quando giunse ad *Omero*; e fu appreso *ciascun gigante con un’occhio in mezzo la fronte*; co’ quali *giganti monocoli* ci venne *Vulcano* nelle *prime fucine*, che furono le *selve*, alle quali *Vulcano* aveva dato il *fuoco*, e dove aveva fabbricato le *prime armi*, che furono, come abbiám detto, *l’aste bruciate in punta*, stesa l’idea di tal’armi, *fabbricar’i fulmini a Giove*; perché *Vulcano* aveva dato fuoco alle selve, per osservar’ a Cielo aperto, donde i fulmini fussero mandati da Giove.” G. Vico, *La Scienza Nuova*, Laboratorio dell’ISPF, s.l. 2015, p. 177.



Testo tratto da www.dsrfny.com, consultato il 26.09.2020.



Scriva Bernardo Secchi: “Lo ‘spazio aperto’ della città moderna non è quindi stato pensato, codificato, teorizzato come ‘cosa’ concreta – e quindi in termini architettonici come spazio da disegnare e costruire con finalità estetica: è stato definito astrattamente, ma solo in negativo, come il vuoto risultante dalla disposizione sul terreno dei pieni dell’architettura”. B. Secchi, *Un’urbanistica di spazi aperti*, in “Casabella”, LVII, 597/598, gennaio-febbraio 1993, p. 8.



In particolare, il paradiso si estende per 345.000 metri quadri, pari a circa 40 metri quadri di vegetazione per abitante, contro i 3,5 metri quadri di Milano. Circa 5.000 alberi sono piantumati, la maggior parte a pronto effetto, con un’altezza che arriva ai 12 metri. Uno specchio d’acqua artificiale costeggia la piazza al centro di Milano 2; il lago

dei Cigni è stato realizzato con uno scavo nel terreno e la successiva impermeabilizzazione con lamina di PVC in parte presaldata e in parte saldata in opera con aria calda. La sua profondità massima è di due metri e mezzo, il suo volume complessivo di 18.000 metri cubi e la sua superficie di 9.800 metri quadri. Il prato esteso costituisce il tessuto connettivo, ma disegna anche spazi dello stare e del *divertere*. Tra queste, spiccano le aree di gioco suddivise in tre categorie a seconda della fascia d’età di riferimento, operazione che i progettisti di Milano 2 hanno importato dal *petit grand tour* del 1972 e in particolare dalla città satellite di Vällingby a Stoccolma.



Anna Bonomi Bolchini è stata un’imprenditrice italiana che negli anni Sessanta è stata la finanziatrice del nuovo quartiere Milano San Felice, limitrofo alla successiva Milano 2.



Con l’espressione isola assoluta si fa riferimento alla definizione di Peter Sloterdijk: “le isole assolute emergono grazie alla radicalizzazione del principio di costruzione di enclaves. Semplici pezzi di terra incorniciati dal mare non sono in grado di sortire questo effetto perché conducono solo a un’insularizzazione orizzontale, nella quale la verticale resta aperta. [...] L’isola assoluta presuppone l’insularizzazione tridimensionale [...]. Senza insularizzazione verticale non c’è una chiusura compiuta. Per essere assoluta, un’isola creata in chiave tecnica deve mettere fuori gioco anche le premesse della stanzialità e diventare un’isola mobile”. P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 299. Si vuole rimarcare che la mobilità che caratterizza Milano 2 come isola assoluta è il suo movimento via cavo nell’immaginario collettivo, qui nasce la tv commerciale e l’impero Fininvest. Si sottolinea inoltre la relazione con il cielo, uno spazio del progetto come il *lucus* nella selva.



Interessante rilevare come l’effetto silenzio sia per Sloterdijk pretesto utile a ribadire la contrapposizione privato-pubblico: “il principale effetto collaterale dell’effetto silentium si vede nella separazione tra pubblico e privato. [...] in questo contesto il privato si presenta come un’enclave fatta di comunicazioni a bassa voce a riparo dal chiasso del gruppo, se non addirittura come uno spazio di silenzio nel quale i singoli si rilassano dopo lo stress del sound del collettivo”. P. Sloterdijk, *op. cit.* p. 363.



M. Cacciari, “*Lichtung*”: intorno a Heidegger e Maria Zambrano, in A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi (a cura di), *Le parole dell’Essere. Per Emanuele Severino*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 124.



Si definisce enclave di secondo grado un’enclave all’interno di un’altra enclave. In questo caso, l’enclave-selva contiene l’enclave-*lucus*.



“Laddove la *communitas*”, il nostro *lucus*, “apre, espone, rovescia l’individuo sul suo fuori, lo libera alla sua esteriorità, l’*immunitas*”, la nostra selva, “lo riconsegna a sé stesso, lo richiude nella sua pelle, riconduce il fuori al dentro, eliminando in quanto fuori. Cosa altro è, l’immunizzazione, se non l’interiorizzazione preventiva dell’esterno, la sua appropriazione neutralizzante?”. R. Esposito, *op. cit.* p. 111.

‡✱ Gli etimologi riconducono la voce syl-, sual-, sul- di selva al significato di splendere, rilucere, ardere e a cui fanno risalire la stessa radice di sal-tus, ovvero bosco. “Il senso proprio di selva sarebbe quello di ammasso di legna da ardere”, definizione tratta dalla voce “selva” dal sito www.etimo.it, consultato il 28.09.2020.

‡✧ Nel 1198 Henri I^{re}, Duc de Brabant, concesse alcune terre a Godfried II van Schoten, Baron de Bréda. Il villaggio di Baarle si trovò allora piuttosto frammentato; le aree costruite e coltivate appartenevano al Duca, le restanti al Barone. Le due proprietà tuttavia presentavano alcuni terreni l'una dentro l'altra. Al termine della sanguinosa Guerra dei Trent'anni, col Trattato di Münster, Baarle-Hertog, possedimento del Ducato di Brabant, passò ai Paesi Bassi meridionali dell'Unione di Arras, mentre Baarle-Nassau, possedimento della Baronia di Breda, fu incluso nei territori del Brabant Settentrionale facente parte della Repubblica delle Sette Province Unite. La Pace di Vestfalia sancì così la nascita di un'anomalia geopolitica reiterata nel 1843 col Trattato di Maastricht che definì il confine tra l'Olanda e l'appena costituitosi Belgio. Non potendo stabilire una frontiera globale tra i ceppi 214 e 215, i due stati si accordarono di attribuire la propria sovranità su 5.732 parcelle di terreno in base a un rilievo catastale del 1841 che stabiliva la nazionalità di ciascun lotto, confermando approssimativamente la geografia del 1198 e quindi la conformazione arcipelagica del comune di Baarle.

‡‡ I Belgi di Baarle occupati dai Tedeschi nel corso della Prima guerra mondiale si rifugiarono dal vicino di casa olandese, Stato neutrale. Nella Seconda guerra mondiale invece, Baarle fu centro di contrabbando di burro in Belgio e di gin e zucchero in Olanda.

‡‡ Si veda A. Cocchi. *Il paradosso di Baarle, 22 enclaves belghe in Olanda. Entri in un negozio con la mascherina e la togli alla cassa*, in “la Repubblica”, 13 agosto 2020; articolo consultato su www.repubblica.it il 29 agosto 2020.

‡‡ “[...] i nemici più pericolosi sono all'interno: i vecchi virus da sempre nascosti all'ombra dell'immunità, gli intrusi di sempre, perché ce ne sono sempre stati”. J.-L. Nancy, *L'intruso*, Cronopio, Napoli 2000, p. 27, ed. or. *L'intrus*, Éditions Galilée, Paris 2000. Quell'essere intruso porta con sé tutta l'ambiguità dell'enclave, da un lato spazio di estrema sicurezza, dall'altro luogo di efferati delitti, da un lato misura necessaria con funzione immunitaria per il contenimento di virus, dall'altro zona oscura di contagio familiare. La verità, la difesa, più banalmente i numeri del rapporto Eurostat 2018 che precisano la tendenza all'aumento dei gruppi monofamiliari in Europa (ormai il 33% del totale) indicano il destino radicalizzato dell'enclave: essere un regno della solitudine: “À mesure que vous approchez de la vérité, votre solitude augmente. Le bâtiment est splendide, mais désert. Vous marchez dans des salles vides, qui vous renvoient l'écho de vos pas. L'atmosphère est limpide et invariable ; les objets semblent statufiés”. M. Houellebecq, *Rester vivant*, in Id., *Rester vivant et autres textes*, J'ai lu, Paris 1999, p. 27.

‡‡ La conformazione selvaggia di Baarle caratterizzata da quell'implosione di confini e frontiere si trasfigura nel progetto The BLOX inaugurato a Copenhagen nel 2017 da OMA. I volumi che costruiscono l'edificio appaiono in una costante battaglia gli uni contro gli altri per la conquista di nuovo spazio. Dall'esterno non è possibile comprendere la loro profondità, la misura dei loro necessariamente finiti sconfinamenti. The BLOX assume allora l'aspetto di un arcipelago di enclave tridimensionale e mette in luce con la sua moltiplicazione di limiti nascosti la selvatica pratica progettuale dell'accatastamento. Si vedano per esempio in questo senso il progetto di SANAA per il *New Museum* di New York, accatastamento di volumi l'uno sopra l'altro, l'*House NA* di Sou Fujimoto, galassia di piattaforme impilate e sfalsate o nuovamente di Fujimoto l'edificio *Tokyo Apartment*, affastellamento di piccole case.

‡✱ Ci si riferisce alla vicenda dell'Isola delle Rose al largo delle coste di Rimini, un'isola artificiale e nelle intenzioni del suo fondatore, Giorgio Rosa, indipendente dallo Stato italiano. Cfr. G. Graziani, *Atlante delle Micronazioni*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 55-62.

‡‡ “Chiamiamo relazione di eccezione questa forma estrema della relazione che include qualcosa unicamente attraverso la sua esclusione”. G. Agamben, *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 31.

‡‡ “Le parti fut de supprimer cette vue panoramique de Paris et de créer un centre architectural de pierres, de jardins et de ciel, isolé complètement de la turbulence du site panoramique”. Le Corbusier, *Appartement avec terrasse, avenue de Champs-Élysées, à Paris (1932): Architectes: Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in “L'Architecte”, 8, 1932, p. 100.

‡‡ Si veda “Life”, 18, 1957, p. 159.

‡✱ “In the coming months, I hope to let every citizen know what steps he can take without delay to protect his family in case of attack. I know you would not want to do less”. Discorso tenuto da J. F. Kennedy il 25 luglio 1961 a Washington e riportato da www.cvce.eu, consultato il 02.10.2020.

‡✧ *The Best of Two Worlds* è un manifesto scritto da J. Swayze per pubblicizzare le proprie *Underground Homes*. J. Swayze, *Underground Gardens and Homes: The Best of Two Worlds – Above and Below*, Geobuilding Systems, Hereford (Texas) 1980.

‡‡ “Houses of the future were all hyperinteriorized spaces. The house steadily excluded more and more of the outside world as the 20th century proceeded. In the Underground Home, there was no outside in the end: the house was just an idealized inside. If the basic idea of a house is that it divides an inside from an outside, houses of the future radicalized that division, giving a primitive, even archaic quality to their high-tech fantasies. The Underground Home was a cave in which any image of the outside could be constructed and inhabited, domesticating fear by inhabiting an idealized version to the exterior”. B. Colomina, *Domesticity at War*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2007, p. 283.

‡‡ Titolo di un seminario tenuto a Barcellona nel novembre 1985 da Alison Smithson. Una definizione puntuale e più ragionata si può trovare in A. & P. Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, Ellipsis, London 1994.

‡‡ Ivi, p. 142.

‡‡ Il capitolo V della Titolo III della Legge federale 520.1 sulla protezione della popolazione e sulla protezione civile riporta: (art. 44) “Ogni abitante deve disporre di un posto protetto raggiungibile in tempo utile dalla sua abitazione”; (art. 45) “Nei Comuni in cui il numero di posti protetti è insufficiente, il proprietario che costruisce un edificio abitativo deve realizzarvi un rifugio ed equipaggiarlo. Se non è tenuto a realizzare un rifugio, il proprietario deve versare un contributo sostitutivo”. Testi di legge tratti da www.admin.ch, consultato il 02.10.2020.

‡✱ E. McKenzie, *Privatopia, Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, Yale University Press, New Haven-London 1994.

‡‡ E.J. Blakely e M.G. Snyder, *Fortress America Gated Communities in the United States*, Brookings Institution Press, Washington DC 1997.

‡‡ “Les premières gated communities au sens moderne du terme apparaissent au XIXe siècle, simultanément en Europe et aux États-Unis, en bordure des grandes villes. Elles dérivent de l'invention du lotissement moderne par la bourgeoisie londonienne du XVIIIe siècle. C'est Londres qui inspire New York et Paris, avec ses domaines privés arborés (country parks), lotissements suburbains de maisons individuelles sans mur mitoyen [...]”. S. Degoutin, *op. cit.*, p. 79.

‡‡ “Se l'idea di comunità esprime una perdita, una sottrazione, un'espropriazione; se rimanda non a un pieno, ma a un vuoto e ad un'alterazione, ebbene ciò vuol dire che essa è sentita come un rischio, come una minaccia, per l'identità individuale del soggetto, appunto perché allenta, o rompe, i confini che ne assicurano la stabilità e la stessa sussistenza”. R. Esposito, *op. cit.*, p. 111. L'architettura dell'enclave è un mezzo – come la selva del monte Parnaso per Odisseo – per affermare la propria identità, in solitudine, o con compagni di viaggio che condividono interessi e possiedono visioni comuni; nell'ultimo caso, è un'*architettura cookies* che incrocia dati in e per una piattaforma condivisa.

‡✱ “L'homme médiéval se représente donc la ville idéale comme un monde hermétiquement clos. Murailles, ponts-levis, portes épaisses solidement fermées à la tombée de la nuit, la ville est [...] une grande forteresse sans cesse sur ses gardes. [...] La ville forme un bloc, un tout. La campagne arrive jusqu'aux murailles de la cité, puis c'est la séparation radicale entre la nature et le construit”. M. Ragon, *L'homme et les villes* (1975), Albin Michel, Paris 1995, pp. 114-115.

‡✧ Per esempio, Degoutin elenca una serie di regolamenti nelle prime enclave parigine: “Celui de l'avenue Frochot interdit par exemple

de loger aucun ouvrier et de louer des chambres ou appartements en garni, et de placer aucun écriteau ou enseigne. Au hameau Boileau sont interdits les activités industrielles et les commerces gênants (marchands de vins, restaurateurs et métiers de bouche) ou contraires à la morale (guinguettes et 'femmes de mauvaise vie')”. [...] Dans la villa Montmorency, l'occupation bourgeoise est imposée et tout commerce nuisible est interdit. [...] À la Cité des Fleurs, le règlement précise les variétés d'arbres autorisées dans les jardins. Les 'Règlements pour la police et l'administration de la Cité des Fleurs' interdisent de secouer les tapis après 10 heures du matin, d'apposer des enseignes sur les grilles et imposent l'élagage des arbres”. S. Degoutin, *op. cit.*, p. 80.

‡‡ Come nel medioevo, l'incastellamento contemporaneo è in parte dovuto a uno Stato che delega alcune competenze per incapacità gestionale, in parte forse alla più sottile strategia politica del *Divide et impera, diviser pour régner*; “L'incastellamento si verifica in molti casi con il consenso del re, che riconoscendo la propria incapacità di difendere il territorio concede a chiese e anche a semplici privati quel diritto di edificare fortezze che in precedenza era stato appannaggio del potere pubblico. [...] il proliferare delle fortezze accentua la disgregazione del potere regio e imperiale, poiché i padroni dei castelli ricevono in concessione, o si arrogano senz'altro, il potere di imporre pagamenti e prestazioni di lavoro agli abitanti della zona”. A. Barbero, C. Frugoni, *Dizionario del Medioevo*, Laterza, Roma Bari 1994.

‡‡ Si confronti il progetto *Burj Al Babas Villa* finanziato nel 2016 in Turchia. Il villaggio avrebbe dovuto ospitare 732 castelli uguali, ispirati a Château de Chenonceau nella Loira.

‡‡ Si confronti il progetto del villaggio francese *Boisparisis* a Villeparisis dove il promotore George V propone un quartiere dall'aspetto medievale a cui si accede da un portale imponente protetto da una torretta.

‡‡ Si confronti il progetto *Haverleij* in cui nove fortezze ancorate nella campagna olandese costruiscono un arcipelago.

‡✱ “Noi non abitiamo uno spazio aprico, ma il *lucus* che si apre nel profondo dell'ombra. Il *lucus* è il cuore luminoso-opaco del bosco, che appartiene al bosco, indistinguibile dalla sue stesse 'tenebre'. Ancora Vico: il *lucus* appare nella notte di tenebre”. Massimo Cacciari, *op. cit.* p. 124.

‡‡ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 514.

ARCHITETTURE COMMESTIBILI. VERSO ALTRE ECOLOGIE DEL PROGETTO

EGIDIO CUTILLO

Gli antichi chiamavano *aedem* (*aedes-es*: casa, sepolcro, tempio) qualsiasi edificio. Alcuni ritengono che questa parola derivi dalla locuzione *ab edendo* (per mangiare): citano ad esempio un verso di Plauto (Poen. 529): “Si vocassem vos in aedem ad prandium”. Da qui deriva la parola edificio perché questo era fatto originariamente per mangiare (*ad edendum factum*).✱

Architetture commestibili può essere una metafora o un principio di realtà. La definizione sta a indicare sia la corrispondenza diretta tra architettura e cibo – corpi architettonici autarchici che consentono di abitare, produrre, conservare e consumare alimenti nello stesso spazio – sia il trasferimento delle logiche metaboliche della realtà naturale nel ciclo di vita dei manufatti – integrate dalla realizzazione alla decomposizione per condizioni materiali preordinate dal progetto. Questo doppio movimento riporta al contemporaneo principi di sostenibilità antichi che nell’architettura della campagna e nella cultura popolare vengono normalmente applicati e che oggi tornano necessari per governare gli scarti della nostra civiltà attraverso sofisticazioni tecnologiche. Nello stesso tempo spinge alle estreme conseguenze la nozione di riciclo ponendo in essere architetture capaci di lasciarsi metabolizzare dal contesto senza generare più alcuno scarto. L’urgenza di accogliere “il lato oscuro del cambiamento” nel corpo dell’architettura, la necessità di deperire e di reimmettere a ciclo continuo ciò che viene consumato tornano a chiedere lo spostamento delle linee di soglia, l’espansione dei modi di assediare gli ambienti e la compromissione tra spazio progettato e *bios*✶.

L’emergere di questo fenomeno viene rilevato in relazione a una revisione strutturale del nostro rapporto con il pianeta che tende a ricostituire una civiltà biodegradabile. Nella cultura progettuale, ciò corrisponde a un ritorno alla terra, teso tra definizione di nuovi modelli architettonici e previsione mondiale✷. È noto, infatti, che l’impatto delle attività umane sull’ecosistema e i conseguenti mutamenti dell’ambiente globale stiano progressivamente comportando una modificazione nello statuto della realtà naturale, un cortocircuito dei rapporti di dipendenza e possesso che hanno caratterizzato la relazione tra umanità e altre forme di vita✸. L’impronta sull’ecumene cresce in termini inversamente proporzionali alla disponibilità di suolo, l’equilibrio tra le presenze nel mondo si sbilancia e si assiste alla compromissione tra risorse spaziali e risorse alimentari che risultano sovrascritte e coinvolte nella gestione, nel controllo e nella determinazione della vita✹. A poco a poco abbiamo capito che le promesse di una prosperità progressiva non si riescono a mantenere al di sotto di un certo limite materiale che il pianeta

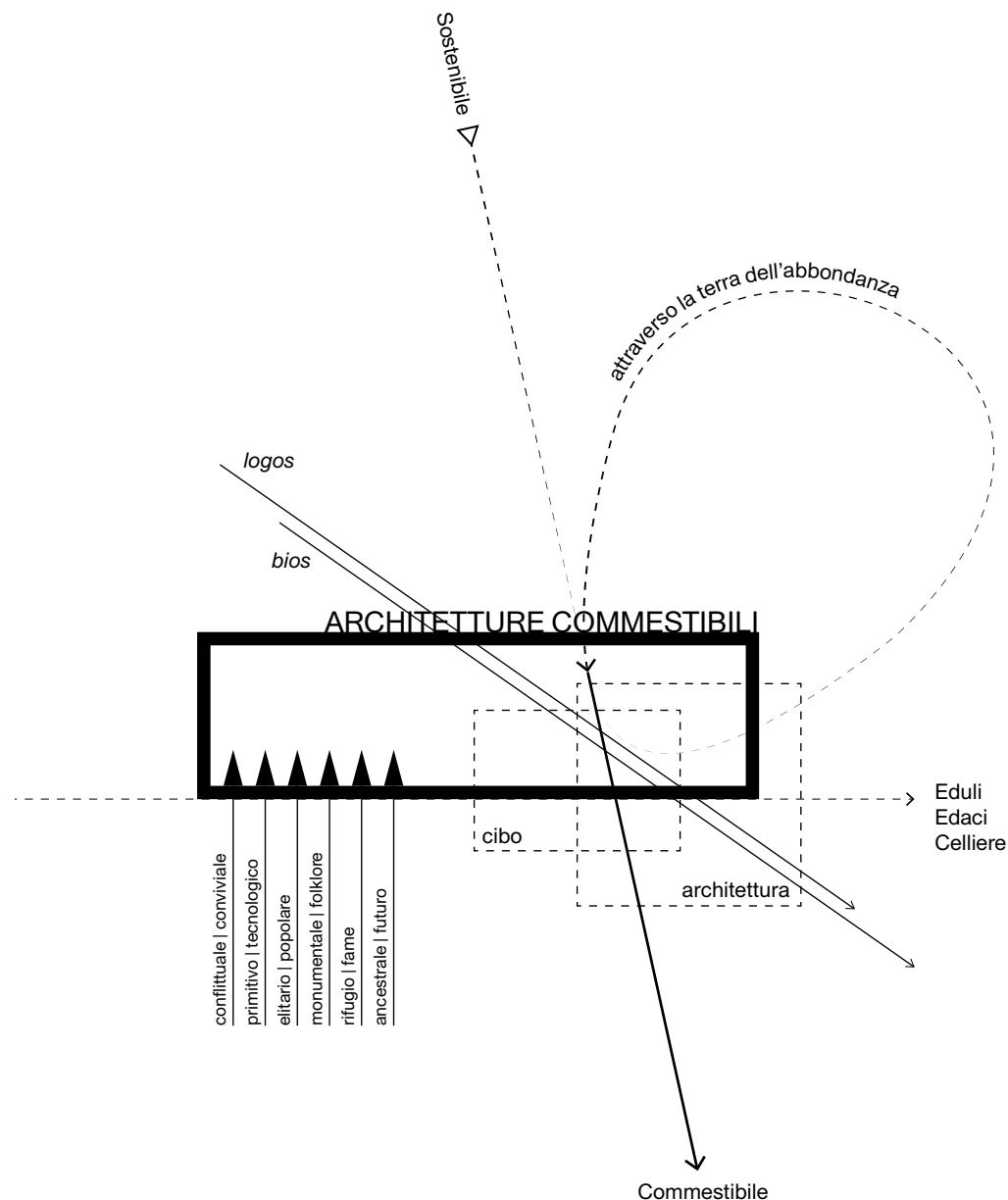
stesso impone [†]. *Architetture commestibili* descrive, quindi, la riscoperta corrispondenza tra rifugio e fame e modi e strategie con cui questa unione diviene saldatura o alleanza. Ovvero, in termini operativi, l'integrazione del conflitto tra la necessità del progetto di dare riparo e sostentamento in un solo corpo architettonico.

La nozione di "commestibile" attraversa sottotraccia una parte della cultura progettuale che insiste al contempo sulla compromissione fisica con l'esterno, con il dato naturale, e sulla messa in forma della dimensione psichica, interna e irrazionale. Il Movimento Surrealista ha definito "terrificanti e commestibili" le architetture dell'Art Nouveau che, in antagonismo ai principi del Movimento Moderno, si pongono in essere non solo per soddisfare un bisogno funzionale o di razionale salubrità, ma per materializzare un desiderio virtuale, cioè potenziale e simbolico ^{*}. Perciò, stando alla metafora, "commestibile" indica la tensione del progetto a materializzare nello spazio le pulsioni sotterranee dell'abitante. Cogliendo le spinte del desiderio si dà forma a uno spazio in cui i rapporti di corporeità sono strettamente connessi alla dimensione psicofisiologica di chi lo abita, sempre singolare e specifica, da progettare espandendo lo spazio psichico nello spazio fisico. Nel confondersi dei confini tra il mentale e il corporeo, l'organico e l'inorganico, si produce l'oggetto limite del desiderio, digeribile e mimetico [¶].

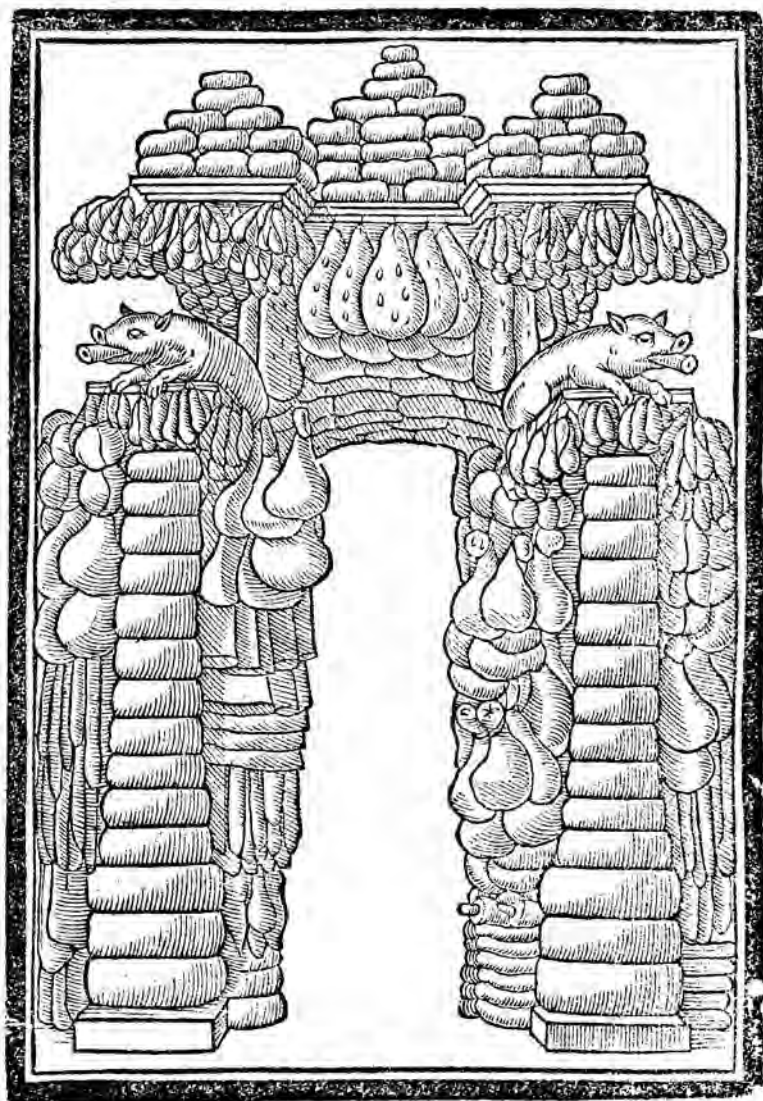
Questa definizione ci dà alcune indicazioni metodologiche sia per l'osservazione del fenomeno, sia per la sua traduzione in termini progettuali. Per poter meglio definire le architetture commestibili occorre pensarle e attraversarle con i sensi e i codici ad esse più pertinenti ^λ. Gusto, olfatto e tatto rivestono un ruolo centrale in questo procedere. Agendo sull'architettura col senso del gusto si sposta la costruzione del significato dell'opera dalla contemplazione all'azione [¶] ^Υ. Lo spazio è agito, usato e consumato, esplorato come caduta nello sconosciuto in assenza di visibilità. Si tratta di un movimento discendente che tende a conformare lo spazio in relazione diretta con il suolo mutandone le caratteristiche da quegli anfratti sotterranei che secondo la tradizione folklorica sono le viscere del deposito alimentare, luoghi di perdizione e rinascita, cucine e caldaie del mondo dove risiedono le nuove vite e i tesori della fecondità. La spazialità che ne deriva è accidentata e variabile, un paesaggio di voragini dove la modernità può recuperare metaforicamente il rimosso di uno spazio ancestrale percorrendo un *itinerarium in ventrem* [¶] [¶].

D'altronde, architettura e cibo si incrociano nella sospensione del pensiero razionale in quei riti del folklore che innervano la cultura e l'immaginario dell'Italia più "nera" e che nei territori interni del paese partecipano alla costruzione della comunità e

Diagramma concettuale che sintetizza il campo semantico e le traiettorie delle *architetture commestibili*, disegno vettoriale, 14 × 21 cm, 2018.



Anonimo, *Porta della Vigilanza in pane, formaggio e maialini da latte eretta a Napoli nella festa di San Giovanni Battista il 23 giugno 1630*. In F. Orilia, *Il zodiaco, over, idea di perfezione di prencipi...*, Ottavio Beltrano, Napoli 1630, p. 456. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (94-B11818).



alla trasfigurazione ciclica dei luoghi ¶ 2. In tali occasioni, monumenti vegetali vengono eretti per essere consumati. Nel tempo della festa, coincidente con il loro permanere, questi riattivano lo spazio collettivo caricandosi al contempo di simboli e compiti strategici per sciogliere il conflitto tra architettura e natura, celebrare il rinnovo della fertilità della terra e ricalibrare i rapporti tra spazio progettato e pulsione vitale ¶ 3. Un caso speculare è rintracciato nella storia dell'architettura all'interno della tradizione dell'effimero barocco napoletano. Qui architettura e cibo s'incarnano letteralmente in monumentali Macchine della Cuccagna, innestate all'interno del perimetro urbano quali veri e propri brani di paesaggio arcadico che spesso oscurano parti di città per la loro imponentza. Le Macchine si presentano come monumenti modellati secondo principi vitruviani ed estetica barocca e si conformano come apparati in legno allestiti di beni e commestibili di ogni genere, pronti ad essere disfatti e consumati dalla folla affamata ¶ 4. Infatti, pur apparendo come cristallizzazione di un ideale di armonia classica, le Cuccagne rappresentano una "macchina semiotica", sintesi dell'ambigua visione che la cultura del tempo aveva dei territori del Mediterraneo: "luogo *arcadico* – in cui tradizione e presente si conciliano, suggellati da un imperativo estetico; luogo *arcaico* – in cui un passato dagli usi folkloricamente tribali fa risorgere violenze e paure" ¶ 5. Se nei riti del folklore la consumazione dei monumenti vegetali assume un significato propiziatorio ed esprime una forma di comunione con la terra a cui viene restituito un prestito in forma di cenere fertile, nelle feste della Cuccagna i monumenti edibili sono un dispositivo di controllo delle masse affamate e al contempo il modello di una riqualificazione urbana a tempo determinato (spesso per verificare una configurazione da tradursi in definitiva) che opera dislocando nella città parti di territorio. Queste ultime sono, in effetti, una deformazione concreta del mito del Paese di Cuccagna, terra di abbondanza e libertà, che non rappresentava un rifugio compensativo per un popolo affamato bensì un ideale culturale di ricchezza popolare, una prospettiva di organizzazione sociale diversa, verso terre comuni e sconfinite, in cui il banchetto collettivo vinceva sulla precarietà ¶ 6.

La cultura del progetto contemporaneo ha aggiornato la parola "commestibile" dandole anche un significato appellativo. Nel libro *L'architettura di sopravvivenza*, Yona Friedman legge a più riprese il nostro tempo alla luce della "scoperta della povertà" e pone a fondamento di una necessaria revisione dell'architettura la fusione tra tetto e cibo ¶ 7. Secondo l'autore, l'impovertimento (delle risorse, della cultura, della persona ecc.) deriva dalla persistenza del fantasma di un modello abitativo novecentesco basato

sulla dissociazione della casa dagli spazi per l'approvvigionamento dei beni primari e dall'inapplicabilità di questo modello economico-spaziale a tutta l'umanità. Per fronteggiare l'impovertimento, Friedman propone la riduzione delle necessità fondamentali e la semplificazione dei modi di vivere.

Se proviamo a classificare le cose indispensabili per la nostra esistenza, in funzione del tempo durante il quale possiamo vivere senza, otterremo il seguente ordine: aria, protezione climatica, acqua, cibo. [...] Per quanto riguarda l'aria possiamo ragionevolmente presupporre che ce ne sia dappertutto in quantità sufficiente. Gli altri tre bisogni vitali sono inclusi nel problema della casa e del cibo: la protezione climatica inizia con un tetto, che è anche spesso un raccoglitore d'acqua. L'acqua e il cibo sono strettamente legati e l'installazione di un tetto deve rispettare le regole della produzione di cibo. Ora, nella nostra epoca di preteso progresso, sono spesso proprio la casa e il cibo a scarseggiare. La metà dell'umanità vive nelle città dove la maggior parte di questa metà non ha un tetto e dove dipende, per il cibo, dalla produzione altrui. ✱

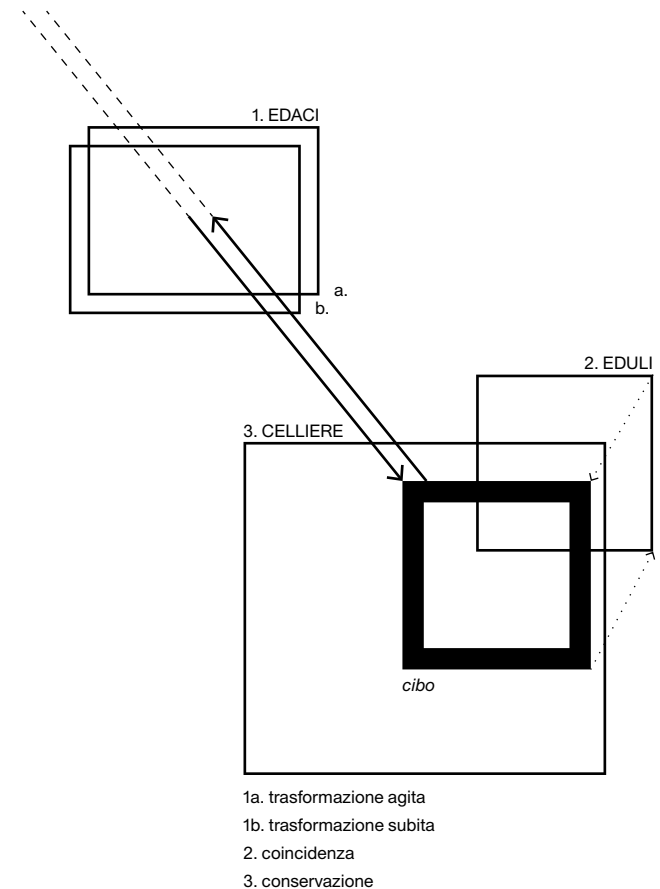
L'urgenza di questa nuova polarizzazione emerge dalla dissociazione degli spazi abitativi da quelli produttivi attraverso cui, sin dalla *Carta di Atene* ✱, ordiniamo ai territori specificità di zona e rapporti di dipendenza che dalla pianificazione ricadono sul progetto architettonico. Alla crisi abitativa che deriva dalla mancata fusione di bisogni primari, Friedman oppone l'"habitat", ovvero l'unità inscindibile tra casa e cibo, un organismo architettonico integrato in cui coesistono spazi, forme e modi d'uso generalmente demandati a parti di territorio distinte.

TRE CATEGORIE DEL COMMESTIBILE

Con questa mia golaccia architettonica \ Disegnerò deliziose macchine: \ Sien i denti arrotondati a franger macchine, \ Io, ch'Archimede son d'arte gnatonica, \ Farò cader con vinta matematica \ De la frugalità l'alta prammatica. ✱

In ragione di questi presupposti possiamo definire tre categorie di *architetture commestibili* che vengono identificate in base alla posizione che il cibo occupa rispetto all'architettura e che si conformano in: organismi architettonici disponibili a essere consumati da agenti esterni, lasciando segni più o meno permanenti; manufatti che per forme, materiali e condizioni igrotermiche sono in grado di conservare la materia deperibile; macchine ambientali ad alta o bassa tecnologia che si sostanziano nell'alleanza con le

Diagramma concettuale che descrive le relazioni tra le tre categorie di *architetture commestibili*, disegno vettoriale, 14 × 21 cm, 2018.



Frans Hogenberg, *Tavolo con figure di zucchero per il matrimonio di Johann Wilhelm, duca di Jülich*, 1587. In Theodor Graminaeus, *Beschreibung derer fürstlicher güligscher &c. Hochzeit...*, Gedruckt zu Cölln, 1587, pl. 7.
 Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (86-B22668).



forze della natura, di cui incorporano logiche e risorse da raffinare in sostanze edibili. Le caratteristiche discriminanti per l'individuazione di questi operatori sono l'intenzionalità dell'atto e la corrispondenza dei termini. Il nome dei progetti ne qualifica sinteticamente le caratteristiche principali in rapporto al cibo (spaziali, materiali, contestuali, ecc.) e/o i processi di trasfigurazione messi in atto sia nel contesto che nel corpo dell'architettura (coltivazione, evaporazione, combustione, ecc.). La geografia del fenomeno è interscalare sia in termini dimensionali che territoriali, non è ascrivibile ad un determinato periodo storico e appartiene sia alla cultura architettonica "alta" sia a quella folkloristica.

Definiamo *eduli* le architetture che presentano un rapporto di coincidenza materiale con il cibo, sono edificate con apparati commestibili o biodegradabili e hanno una vita preordinata alla consistenza della materia. Possono essere sostentamento per il proprio ospite fino ad essere letteralmente metabolizzate del tutto o in parte dagli agenti che agiscono su di esse.

Un esempio di questa modalità è rappresentato dal progetto Corrugated Cardboard Pod realizzato in Alabama nel 2001 dal Rural Studio, pioniere del riciclo architettonico, che in quest'occasione carica politicamente il corpo architettonico e lo rende dispositivo di dissipazione. *Nomen omen*, il rifugio è di carta e lo spazio prende forma grazie a muri realizzati con scarti di cartone ondulato che hanno bisogno di degradare le sostanze inquinanti prima di poter tornare alla terra. Si tratta di un progetto che accetta la forma più radicale di ecologia, non solo erigendosi con gli scarti ma, per principio e di conseguenza, deperendo esso stesso.

Situazione speculare si verifica in un altro piccolo rifugio dove un processo di consumazione non conduce alla conclusione di un ciclo di vita ma genera una cavità abitabile. È il caso di The Truffle realizzato da Ensamble Studio in Galizia sulla Costa da Morte nel 2010. Il progetto-tartufo è il risultato di un processo generativo che parte dal riciclo teorico del Cabanon di Le Corbusier, usato come spazio in negativo. Lo sviluppo tridimensionale dell'ultima casa del maestro svizzero viene infatti astratto e abbozzato con 50 metri cubi di balle di fieno posizionate all'interno di uno scavo che funge da cassaforma. Negli interstizi tra fieno e terra viene colata una quantità di calcestruzzo sufficiente a ricoprire il volume. Al termine della stagionatura, il masso risultante è disarmato dal terreno, tagliato e inciso con macchinari da cava in modo da liberare il nucleo di balle ormai compresse dalla spinta idrostatica esercitata dal cemento sulla massa vegetale. Per svuotare la cavità interna è stato coinvolto un vitello che nell'arco di un anno si è nutrito dei 50 metri cubi di fieno e ha usato il

rifugio come proprio habitat temporaneo. In questo caso, l'uso di casseforme edibili a perdere e l'impiego di espedienti tecnici in opera che mettono in sinergia risorse naturali, umane e animali, azzerano degli scarti di cantiere.

L'architettura si fa cibo anche nelle feste del folklore nostrano, specialmente nei paesi che per posizione geografica o intenzione non sono diventati città e che tutt'ora scandiscono l'anno solare attraverso riti ancestrali. Tra i casi più paradigmatici c'è la Cena di San Giuseppe che ogni anno, da tempo immemore, ricorre a Salemi durante la settimana di festività dedicata al Santo. Nelle piazze della città proliferano piccoli altari effimeri dal tono rinascimentale, completamente rivestiti di alloro e ammantati di decorazioni in pane e primizie di stagione. Confrontandosi ironicamente con le architetture "definitive" che li accolgono, questi si innestano negli spazi pubblici e privati per riattivarli. Poi, durante il tempo del rito, vengono progressivamente spogliati e consumati dalla comunità. Sacro e profano, folklore e architettura si incrociano nella costruzione di una nuova scena urbana e nel disegno politico della comunità.

In questo procedere, l'uso dell'architettura corrisponde al suo consumo e la materia assume nuovo senso esprimendo una responsabilità ecologica che insiste sull'approssimazione del costruito al mondo organico. Lasciar agire forme di vita micro e macroscopiche nel corpo dell'architettura presuppone l'intervento di forze entropiche e, parallelamente, temporalità circolari. Inoltre, l'immissione dell'abitante (umano o non) con un ruolo attivo nel processo costitutivo e distruttivo del corpo architettonico conferisce all'abitante stesso il potere di agire sul progetto modificandolo sulla base di regole prestabilite. Al contempo, preordinare la possibilità di consumare o lasciar degradare l'architettura libera l'organizzazione dello spazio da un assetto definitivo e – senza la fatica della manutenzione, del restauro o della demolizione – permette una riconfigurazione a processo di consumazione concluso, assumendo così un significato paradossalmente progressivo. Progettare è procedere anche in senso inverso alla graduale messa in ordine di un ambiente. Il progetto è dunque processo conscio dell'inevitabilità dell'usura, della convenienza di farsi moto di consumazione e premessa della sua stessa crisi risolta in anticipo premeditando la propria fine.

Nel corpo dell'architettura, per spazialità performante, si possono verificare condizioni microclimatiche in cui la conservazione del cibo non dipende da alcuna tecnologia esterna. Queste architetture vengono dette *celliere* poiché custodiscono il cibo in modo autosufficiente. Sono monumenti alla sopravvivenza della specie che tengono la scala del paesaggio e integrano l'infrastrut-

tura alimentare negli elementi che le compongono. Pur proiettandosi al futuro guardano all'ancestrale saldando due epoche antitetiche nell'attimo contemporaneo.

Lo Svalbard Global Seed Vault progettato da Peter W. Sørensen a Spitsbergen (Norvegia) nel 2008 è una monumentale cassaforte frigorifera, un "Eden ibernato". Obiettivo e funzione del deposito sono, infatti, custodire i semi delle principali colture del pianeta e fornire una rete di sicurezza contro la perdita accidentale del patrimonio genetico di numerose colture. Il progetto è un *caveau* di calcestruzzo armato, parzialmente ipogeo per oltre 30 metri sottoterra, e presenta un microclima interno che, solidale alla rigidità dell'atmosfera esterna, permette la conservazione del backup di biodiversità per oltre un mese anche in caso di malfunzionamento del sistema di raffreddamento. Un progetto analogo è la Seed Cathedral progettata dal Thomas Heatherwick Studio per rappresentare il Regno Unito all'Expo di Shanghai del 2010. Il padiglione manifesta il suo stesso contenuto perché sviluppa la volumetria interna ed esterna grazie a 60.000 filamenti di acrilico lunghi 7,5 metri che contengono oltre 25.000 semi incastonati alle estremità. Ne risulta una figura indefinita che reagisce a vento e luce, capace di annullare i propri confini confondendosi con il cielo.

Una nuova saldatura con il contesto è resa possibile dalle architetture *edaci* che si fondano sull'alleanza tra artificio tecnologico e dato ambientale. Queste prendono forme e logiche della realtà naturale, diventano esse stesse brani di natura, partecipi dei processi metabolici, incorporando e trasformando le risorse del suolo.

Nel Blur Building di Diller Scofidio + Renfro, progettato per l'Expo Svizzera del 2002, il complesso rapporto di interazione con il dato naturale e il cambio di stato della materia sono portati alle estreme conseguenze. Il progetto è saldato al contesto, alla terra su cui insiste, progressivamente e costantemente modificato dalle condizioni ambientali. Forze della natura e alta ingegneria partecipano a generare un'architettura atmosferica il cui spazio è una massa nebulosa prodotta dalla trasformazione in vapore dell'acqua del lago. Il Blur Building è una nuvola abitabile progettata con il massimo rigore naturalistico possibile, quello per cui diventa difficile distinguere la realtà naturale dall'artificio. L'architettura si svela quale presenza transitoria, che muta e viene mutata dalle circostanze atmosferiche, ma che nel suo permanere temporaneo rifonda l'ambiente stesso. Questa macchina ambientale super-naturale e iper-contestuale per potersi insediare muove da una conoscenza materiale del contesto e da una interpretazione dell'ambiente. Il suolo – in questo caso

un territorio d'acqua, instabile per natura – viene infatti interpretato e letteralmente usato come ingrediente in attesa di un cambio di stato, quindi assorbito per dare vita ad un corpo altrettanto instabile. Gli elementi naturali vengono incorporati come struttura spaziale e alimento inalabile o bevibile all'interno. Il progetto tende così a riformulare la nozione di contesto ed è chiamato a materializzare il conflitto o la conciliazione con il dato naturale. Se il termine contesto è stato classicamente inteso come complesso morfologico prima e referente relazionale poi, viene ora direttamente coinvolto nei processi materiali in atto nel corpo dell'architettura.

Lungo le coste dei mari del Nord, da secoli è possibile osservare monumentali strutture in legno, a sezione triangolare continua o telaio piano, che a volte dominano isolate la spiaggia, più spesso si approssimano alle abitazioni superando in altezza ed estensione una casa a due piani. Durante l'inverno queste costruzioni sono scheletri lignei nel paesaggio, mentre d'estate si ammantano di stoccafissi in essiccazione che costituiscono la pelle di questi curiosi edifici. In tal caso il rapporto tra abitazione e architettura di sostentamento è solidale e inscindibile. Le due entità si mantengono distinte ma prossime e, valutando il rapporto scalare, risulta evidente che la struttura principale deputata all'organizzazione dello spazio è quella alimentare.

Se l'abbondanza di terra e la bassa densità abitativa consentono l'articolazione planimetrica tra abitato e sussistenza, nei territori che non possono permettersi di sacrificare spazio vitale, l'abitare e il sostentarsi stabiliscono un rapporto di reciprocità nelle tre dimensioni ed è la posizione degli elementi in quota a determinare questa relazione. Terunobu Fujimori progetta architetture coltivabili o, in altri termini, coltiva l'architettura. Il tetto della Nira House (casa erba cipollina), realizzata a Tokyo nel 1997, è un campo che si sostituisce al suolo consumato, è una nuova terra artificiale edificata con materiali naturali: i due bisogni primari – mangiare e abitare – coincidono e sono integrati in un solo corpo. Questa "stratificazione funzionale" emerge sia da uno stato di necessità fisiologica, sia da un principio estetico-ecologico. I progetti di Fujimori raccontano il coinvolgimento diretto dell'abitante nel processo evolutivo dell'opera ed esprimono un individualismo esemplare che non si fa carico della collettività ma presuppone un principio di reciprocità sociale. Sono opere artigianali che cercano di attenuare il consumo di suolo in un territorio dall'edificazione intensiva come il Giappone e che, alla scala del modello architettonico, suggeriscono di governare l'organizzazione collettiva tramite scelte di vita individuali che rimandando l'orologio all'ancestrale.

Nel 2014 lo studio Kengo Kuma & Associates porta a realizzazione l'idea di un gruppo di studenti della UC Berkeley Environmental Design Architecture, risultati vincitori del concorso annuale indetto dall'azienda giapponese LIXIL. Il progetto si chiama Nest we Grow ed è un edificio pubblico interpretato come terra comune coltivabile, in cui la logica dell'agricoltura fonda la struttura dello spazio che acquisisce senso in rapporto alla crescita, al consumo e al riciclo delle derrate alimentari. Gli elementi che costituiscono questo corpo, così come i tempi e modi d'uso dello spazio corrispondono alla stagionalità dell'apparato commestibile. Se nel caso delle strutture per l'essiccazione dello stoccafisso, è edibile la pelle di un edificio prossimo alla casa, nel caso di Nest we Grow e della Nira House l'architettura-terra è abitabile e contemporaneamente coltivabile. I prodotti agricoli crescono e si trasformano negli elementi che costituiscono i progetti (basamento, vasche sospese, focolare, tetto ecc.) in base ai quali è organizzata la struttura dello spazio. Abitare e sostentarsi non si distinguono più ma si mescolano in un unico manufatto che si fa carico della sopravvivenza dell'abitante.

LA CASA DI PAGLIA

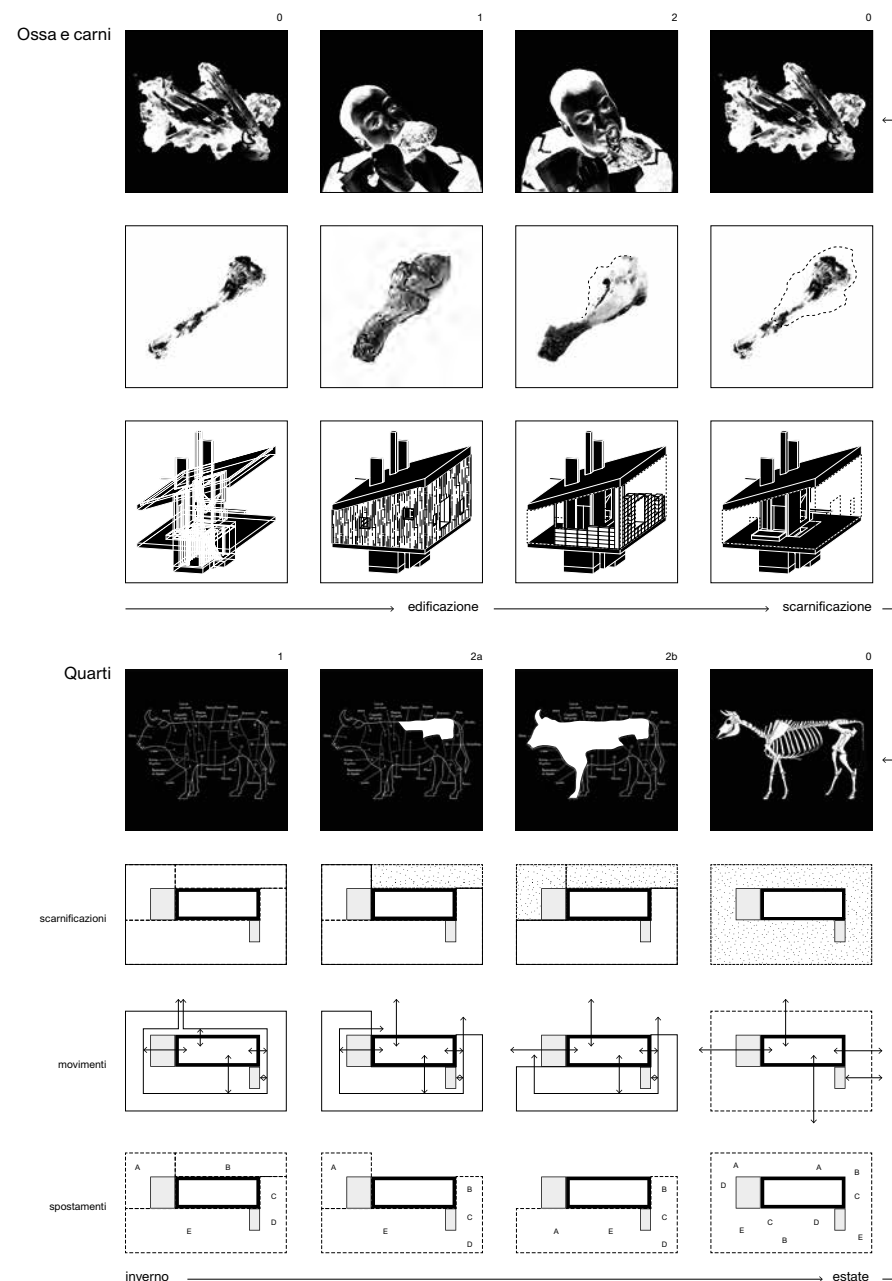
Chi ne vuole deve solo avvicinarsi, \ prendere al centro o ai margini \ e bere in qualsiasi luogo \ senza opposizione e senza paura, \ senza pagare neppure una moneta.

Gli assunti fin qui presentati sono tesi a revisionare l'ecologia del progetto, la permanenza dell'architettura e i modi d'uso dello spazio. Una traccia possibile si trova forse nell'abbandonare espressioni di stabilità, generatori di continuità, dispositivi di conservazione da mantenere o restaurare e nell'accettare, al contrario, instabilità, alterazione e consumazione come principi di un discorso che non sceglie solo la via della continuità. Si tratta insomma di ripensare il ruolo dell'architettura nel premeditare e dare senso alla fine del suo ciclo di vita.

La tesi si esplicita con un passaggio conclusivo che cerca verifica dei moti teorici attraverso il disegno di un progetto, guidato dal dualismo intrinseco che il rapporto tra architettura e cibo presenta: l'oscillare continuo tra il conviviale e il conflittuale, il popolare e l'elitario, il tecnologico e il primitivo, il monumentale e il folkloristico. A fronte del ritorno forzoso alla deperibilità del mondo umano, una casa tende alla riduzione degli apparati che la compongono e ad una scarnificazione dei principi estetici che la qualificano. Il progetto insiste in un ideale contesto rurale e conforma la propria figura senza pretese forma-

li, cercando invece l'aspetto di un'ordinaria costruzione di campagna. Due parti costituiscono l'unità abitativa: osso e carne, un nucleo di calcestruzzo che la sostiene e una chiusura deperibile che può venir meno secondo necessità o volontà. La prima, l'osso, sopravvive ai cicli di vita del progetto, persiste a prescindere dalla linea di soglia e stabilisce la costante spaziale nel tempo. Radicato al suolo, centrato rispetto alla planimetria virtuale in cui si iscrive, arretrato rispetto al filo delle tamponature, si conforma come volume-contenitore che compatta in luogo unico le strutture, i servizi e gli impianti. Le carni, tamponature libere dal peso della statica e dal carico impiantistico, possono adempiere alla sola protezione climatica e svolgere il ruolo di una dispensa. Chi sceglie di abitare un luogo del genere, arrivato *in situ* trova solo l'osso, arreso alle pendici di un colle, in attesa di essere chiuso, rimpolpato. Questi potrà abitare all'aperto se il clima lo consente e progressivamente chiudere il perimetro con balle di fieno e legnami, resi finiture direttamente in opera. Ad architettura ultimata, l'intera casa può essere usata come interno, ma, via via, l'abitante deve scarnificarla per sopravvivere. Le provviste contenute nelle pareti vengono progressivamente cucinate nel braciere che domina il nucleo osseo, alimentato dalle pareti stesse, quali paglia e legna da ardere. L'abitabilità progressiva dell'edificio è resa possibile da tre pannelli scorrevoli che ripartiscono i quarti della casa, che così può aumentare o contrarre lo spazio abitabile a seconda delle stagioni e delle porzioni che si sceglie di consumare in ragione della sopravvivenza dell'abitante. L'edificio torna alla terra e con la terra vive il tempo un quarto alla volta, rinnovandosi di stagione in stagione, di anno in anno. L'uso della casa, infatti, corrisponde al consumo della stessa e l'edificio è destinato a subire continui processi di costruzione e consunzione.

La casa di paglia. Ossa, carni e quarti, diagramma che descrive le fasi del processo di edificazione e scarnificazione del progetto e le sue relative trasformazioni, disegno vettoriale con inserti fotografici, 24,2 × 32,8 cm, 2018.



✠ I. di Siviglia, *Ginnum sive etymologiarum libri XX*, voce “de habitaculis”, 636, traduzione dell'autore.

✠ Il paragrafo conclusivo dell'ultimo libro di Kevin Lynch si intitola *Imparare a consumarsi* e chiosa così: “Osessionati dalla purezza e dalla permanenza, dobbiamo imparare a deperire, imparare a vedere le continuità nel flusso, le traiettorie e gli svelamenti progressivi. Queste tracce ci danno nel presente una presa sul passato e sul futuro, impossibile per le cose immobili e non miste. [...] Tutto cambia, ribollente o glaciale che sia. La vita è crescita e declino, trasformazione ed eliminazione. Potremmo imparare a prendere piacere in questo per mantenere la nostra continuità”. K. Lynch, *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, a cura di M. Southworth e V. Andriello, CUEN, Napoli 1992, pp. 270-271, ed. or. *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco 1990. Osservatore del lato oscuro del cambiamento e teorico dello scarto, Lynch mette per la prima volta al centro del discorso disciplinare il deperimento come principio evolutivo e progettuale. L'autore, infatti, suggerisce che pianificare il declino dei nuovi insediamenti può essere una strategia per trasformare il territorio e dargli nuovo senso ribaltando l'idea che i progetti siano necessariamente sinonimo di crescita lineare. Dello stesso autore si rimanda anche al libro *Il tempo dello spazio*, il Saggiatore, Milano 1977, ed. or. *What Time is this Place?*, The MIT Press., Cambridge Mass. 1972.

⚡ La ricerca di strategie in grado di interconnettere scale drammaticamente distanti attraverso il ripensamento della relazione tra architettura e cibo è testimoniata dal proliferare di mostre che a partire dal 2015 – anno dell'Expo “Nutrire il pianeta. Energie per la vita” tenutasi a Milano – insistono su questo principio. Si vedano i cataloghi delle mostre: AAVV., *Nutrire il pianeta. Energie per la vita*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2015; G. Celant (a cura di), *Arts & Foods. Rituali dal 1851, catalogo della mostra*, Electa, Milano 2015; P. Ciorra, A. Rosati (a cura di), *Food. Dal cucchiaino al mondo*, catalogo della mostra, Quodlibet, Macerata 2015; C. Flood, M.R. Sloan (a cura di), *Food. Bigger Than The Plate*, catalogo della mostra, V&A Publishing, London 2019. Inoltre, è stata recentemente annunciata la prossima Biennale di Tallin che si terrà nel 2022 sul tema “Edibile. Or, the Architecture of Metabolism”, a cura di Lydia Kallipoliti e Areti Markopoulou, in collaborazione con il co-curatore Ivan Sergejev: <https://estonianarchitecture.com/tab-2022-head-curators-announced/>, consultato il 10.10.2020.

⚡ A grandi linee, le posizioni si dividono in due teorie: *Half Earth* e *Shared Planet*. La prima si basa sulla separazione netta fra una riserva di natura quasi incontaminata e lo spazio umano che include città e coltivazioni. La seconda invece implica la compromissione fra le due sfere. In altri termini lo scontro è tra iper-conservazione e radicale ibridazione. Si vedano, sia in termini programmatici che operativi: E.O. Wilson, *Half-Earth. Our Planet's Fights for Life*, Liverlight, New York 2016; T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; Y. Friedman, *Comment habiter la terre = How to Settle on Earth*, Ministère de la qualité de la vie,

Paris, Vancouver 1976; G. Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, Puf, Paris 2019; AMO, R. Koolhaas, *Countryside. A Report*, Taschen, Köln 2020.

⚡ Se incrociamo le statistiche dell'Onu in merito alla crescita della popolazione mondiale e quelle della Fao sulle porzioni di territorio agricolo pro-capite possiamo notare che il trend del primo dato è in crescita esponenziale mentre il secondo tende progressivamente verso lo zero. Cfr. <https://ourworldindata.org/world-population-growth>, consultato il 10/10/2020; <https://ourworldindata.org/land-use>, consultato il 10.10.2020.

⚡ Tra i teorici dei limiti dello sviluppo si rimanda a D.H. Meadows, J. Randers, D.L. Meadows, *I nuovi limiti dello sviluppo*, Mondadori, Milano 2006; I. Illich, *La convivialità. Una proposta libertaria per una politica dei limiti allo sviluppo*, redi, Cornaredo 2014; H. Jonas, *Sull'orlo dell'abisso. Conversazioni sul rapporto tra uomo e natura*, Einaudi, Torino 2000; B. Commoner, *Il cerchio da chiudere. La natura, l'uomo e la tecnologia*, Garzanti, Milano 1972.

✠ “È dunque, secondo me (non insisterò mai abbastanza su questo punto di vista), precisamente l'architettura ideale dell'Art Nouveau che incarnerebbe la più tangibile e delirante aspirazione dell'iper-materialismo. Si troverà un'illustrazione di questo paradosso apparente all'interno di un confronto [...] che consiste nell'associare una casa dell'Art Nouveau a un dolce, una crostata esibizionista e ornamentale del 'pasticcere'. Io ripeto che qui ha luogo un confronto lucido e intelligente, non solamente perché si denuncia il violento prosaismo-materialista dei bisogni immediati, urgenti, su cui si basano i desideri ideali, ma anche perché, per questo stesso fatto e in realtà, non c'è allusione eufemistica al carattere nutritivo e commestibile di questa specie di case, che non sono altro che le prime case commestibili, solo i primi e unici edifici erotici, la cui esistenza verifica questa 'funzione' urgente e quindi necessaria per l'immaginazione: poter mangiare l'oggetto del desiderio nel modo più realistico possibile. [...] Laddove la Venere della logica si spegne, la Venere del 'cattivo gusto', la 'Venere delle pellicce' si annuncia sotto il segno di un'unica bellezza, quella delle reali agitazioni vitali e materialiste. La bellezza non è che la somma della coscienza delle nostre perversioni. Breton disse: 'La bellezza sarà convulsa o non esisterà'. La nuova età surrealista del 'cannibalismo degli oggetti' afferma ugualmente questa conclusione: la bellezza sarà commestibile o non esisterà”. S. Dalì, *De la beauté terrifiante et commestible de l'architecture du Moderne Style*, in “Minotaure”, 3/4, dicembre 1933, pp. 72, 76 [t.d.a.]. Si veda anche l'articolo T. Tzara, *D'un certain automatisme du Goût*, in ivi, pp. 81-84.

⚡ Si veda A. Vidler, *Case per cyborg. Protesi domestiche da Salvador Dalì a Diller e Scofidio*, in “Ottagono”, 96, settembre 1990, pp. 37-55.

⚡ Questo principio epistemologico è mutuato dall'*estetica del cibo* che viene teorizzata attraverso l'uso dei sensi peculiari, “il gusto e l'olfatto, che preludono a un atto di consumo e di introduzione fisica. Olfatto, gusto, consumo e introduzione fisica sono strumenti, come è ben noto, tutt'altro che pacifici rispetto al tema della scienza e della

conoscenza; e se vista, udito e tatto si sono alternativamente avvicinati sul gradino più alto della gerarchia dei sensi nella storia della filosofia occidentale, gusto e olfatto sono stati quasi sempre considerati sensi grossolani e inferiori”. N. Perullo, *Per un'estetica del cibo*, numero monografico di “Aesthetica Preprint”, 78, dicembre 2006, p. 25.

✠ ✠ “La caratteristica di scomparire, consumati, apparentemente senza tracce residue, fa dell'esperienza degli oggetti alimentari qualcosa che appare irriducibile a una dimensione puramente museale, conservativa o replicabile [...]. Il gusto e l'olfatto, sensi considerati da una certa tradizione come non cognitivi, sono invece pensati come strumenti di conoscenza peculiari, che offrono anzi la possibilità di esperire diversamente l'essere-nel-mondo. [...] Il gusto del cibo, come l'olfatto, potrebbe contribuire a de-anestetizzare la nostra 'età estetica', dove tutto viene proposto, filtrato e valutato in termini sensoriali ed estetici ma anche, al contempo, appare caratterizzata dal *non-fare* esperienza diretta. Sensi, sentimenti, sensazioni ed emozioni appaiono esclusivamente legati al 'già-sentito', orientati solo alla riuscita automatizzata promossa da un principio di realtà depotenziato; come tali sono riproducibili all'infinito e privano della capacità di fruire in modo diretto e imprevedibile di ogni attrito con la realtà”. Ivi, p. 52.

✠ ✠ Sul rapporto tra cibo, spazio, folklore e paesaggio si rimanda alle ricerche di Piero Camporesi. In particolare, si vedano P. Camporesi, *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1978; Id., *Alimentazione, folklore, società*, Pratiche, Parma 1980; Id., *Il pane selvaggio*, il Mulino, Bologna 1980; Id., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992.

✠ ✠ A questo proposito si vedano la ricerca di Luca Ruali “Il paese nero”, recentemente riversata nel libro L. Ruali, *Il paese nero / Black Italy*, Bruno, Venezia 2019 e il lavoro documentaristico del regista Vittorio De Seta, soprattutto il suo *Mondo perduto*, girato tra Calabria, Sicilia e Sardegna tra il 1954 e il 1959.

✠ ⚡ Tra i casi più paradigmatici si ricordano le Fôcàre di Novoli, i Natalecci di Gorfignano, le Farchie di Fara Filiorum Petri. Queste feste trovano riscontro anche nella cultura globale di stampo artistico, si vedano ad esempio lo Snow Show in Lapponia, l'Archostoyanie Festival in Russia, il Burning Man in USA.

✠ ⚡ A proposito di Macchine della Cuccagna e della relazione tra architettura e cibo tra rinascimento e barocco, si vedano: M. Reed (a cura di), *The Edible Monument: The Art of Food for Festivals*, catalogo della mostra, Getty Publications, Los Angeles 2015; M. Fagiolo, G. Coccioli (a cura di), *Le capitali della festa*, 2 voll., De Luca, Roma 2007; AAVV., *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo, 1683-1759*, catalogo della mostra, Electa, Napoli 1997; F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1997.

✠ ⚡ M.T. Giaveri, *L'invenzione letteraria del Mediterraneo*, in F. Merlini, E. Boldrini (a cura di), *Identità e alterità. 13 esercizi di comprensione*,

FrancoAngeli, Milano 2006, p. 158.

✠ ⚡ Si veda G. Cocchiara, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.

✠ ✠ Y. Friedman, *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri, Torino 2009. L'autore pubblica la prima edizione del testo nel 1978 in Francia con il titolo *L'Architecture de survie. Où s'invente aujourd'hui le monde de demain*, ma nell'ultima edizione ne sottolinea l'attualità premettendo che a distanza di venticinque anni l'unico cambiamento riguarda il sottotitolo (*Une philosophie de la pauvreté*). Questa modifica sembra essere sintomo di uno spostamento degli obiettivi del progetto che prima proietta un'alternativa nel futuro, onde evitare il verificarsi di una crisi globale, e poi teorizza modi di intendere e agire all'interno del presente che purtroppo ha visto realizzarsi quella stessa crisi.

✠ ⚡ Ivi, p. 65.

✠ ✠ La *Carta di Atene* è un documento programmatico prodotto a seguito del IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) svoltosi nel 1933 sul Patrìs II, in viaggio da Marsiglia ad Atene. Il documento in 95 punti enuncia e programma lo sviluppo dell'urbanistica moderna fissando i principi della città contemporanea e formulando la teoria della zonizzazione che riordina il territorio in quattro funzioni fondamentali: abitare, divertirsi, lavorare e spostarsi. Cfr. Le Corbusier, *La Carta di Atene*, Edizioni di Comunità, Milano 1960.

✠ ✠ F.F. Frugoni, *L'Epulone*, 1675.

✠ ✠ L'Esposizione Nazionale Svizzera Paese dei Tre Laghi Expo.02 si è svolta dal 15 maggio al 20 ottobre 2002 sui laghi Neuchâtel, Bienn e Murten. L'esposizione è stata divisa in cinque siti corrispondenti ai cinque temi trattati, detti *Arteplage*: *Natura e Artificio* a Neuchâtel, *Io e l'Universo* a Yverdon-les-Bains, *Potere e libertà* a Bienn, *Istanti ed Eternità* a Murten e *Senso e Movimento* su una piattaforma mobile galleggiante.

✠ ✠ Al cuore della nuvola è collocato il *Water Bar* che si sviluppa lungo la *Drink Rail*, in cui è possibile consumare l'acqua che dà forma alla pelle e allo spazio del progetto. Come gli stessi autori dichiarano, l'acqua non è solo il sito e il materiale primario dell'edificio; è anche un piacere culinario. Il pubblico può bere l'architettura. Cfr. E. Diller, R. Scofidio, *Blur. The Making of Nothing*, Harry N. Abrams, New York 2002.

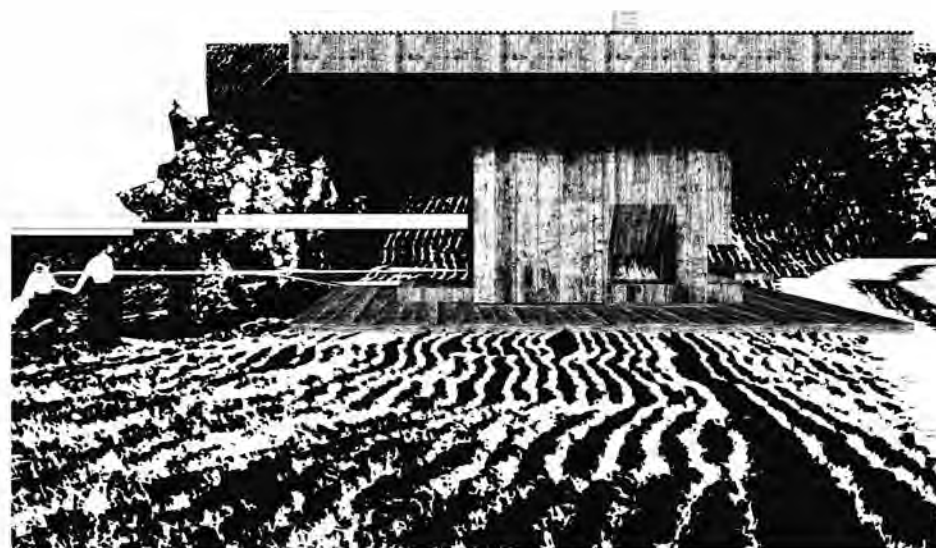
✠ ⚡ Il progetto è stato realizzato nel novembre del 2014 (nell'arco di sette mesi) e occupa una superficie di 85 metri quadri nel territorio giapponese del Memu, Taiki-cho, Hiro-gun, Hokkaido (nei pressi della celebre casa sperimentale di Kengo Kuma, Memu Meadows). Il primo premio conferito agli studenti progettisti prevedeva un compenso di 15.000\$, comprensivi dei costi di costruzione dell'opera.

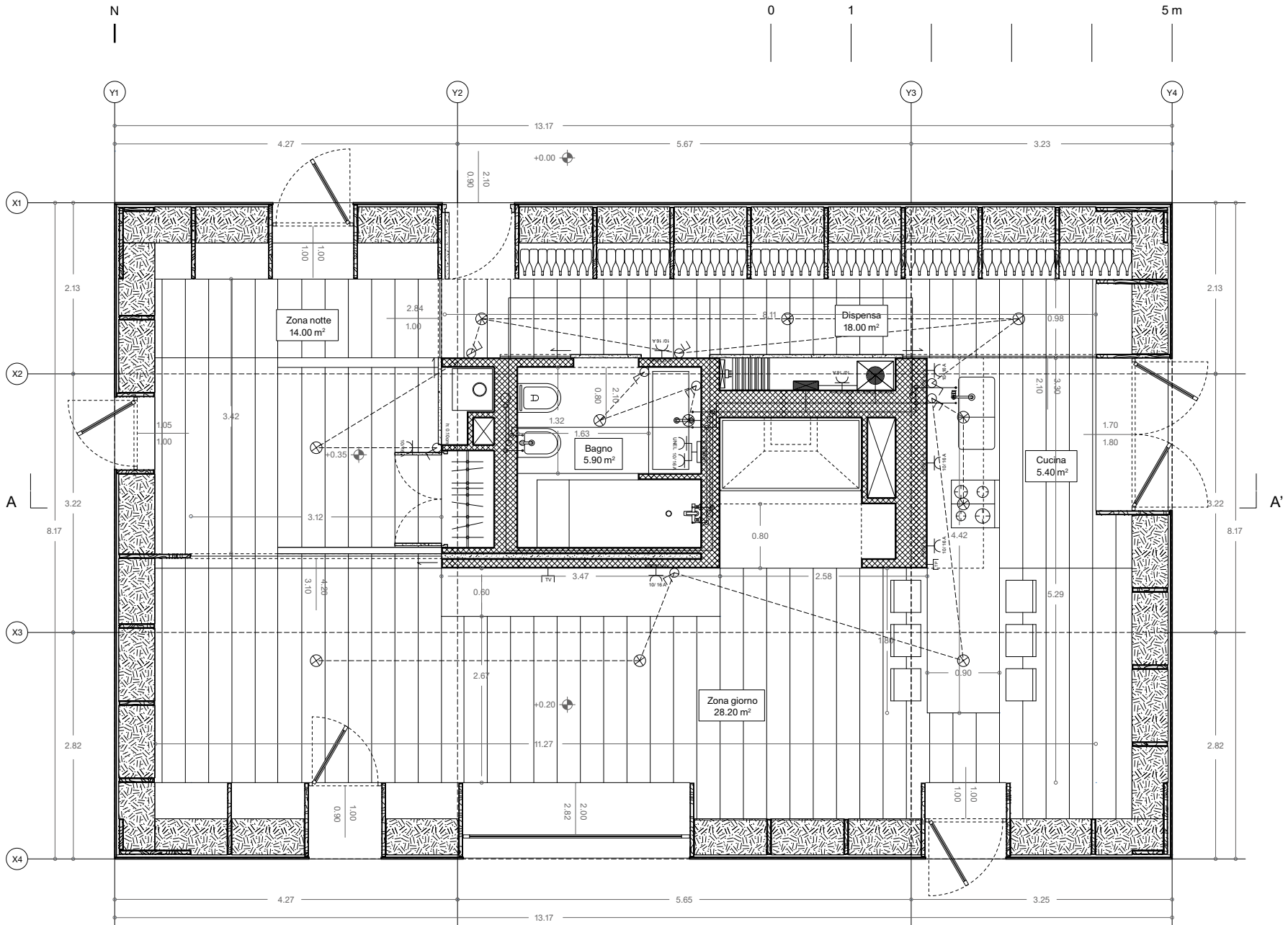
✠ ⚡ Anonimo, *Fabliau de Cocagne*, XIII secolo.

*La casa di paglia. Nella campagna, planivolumetria, disegno vettoriale
su fotografia, 28,7 × 41 cm, 2018.*



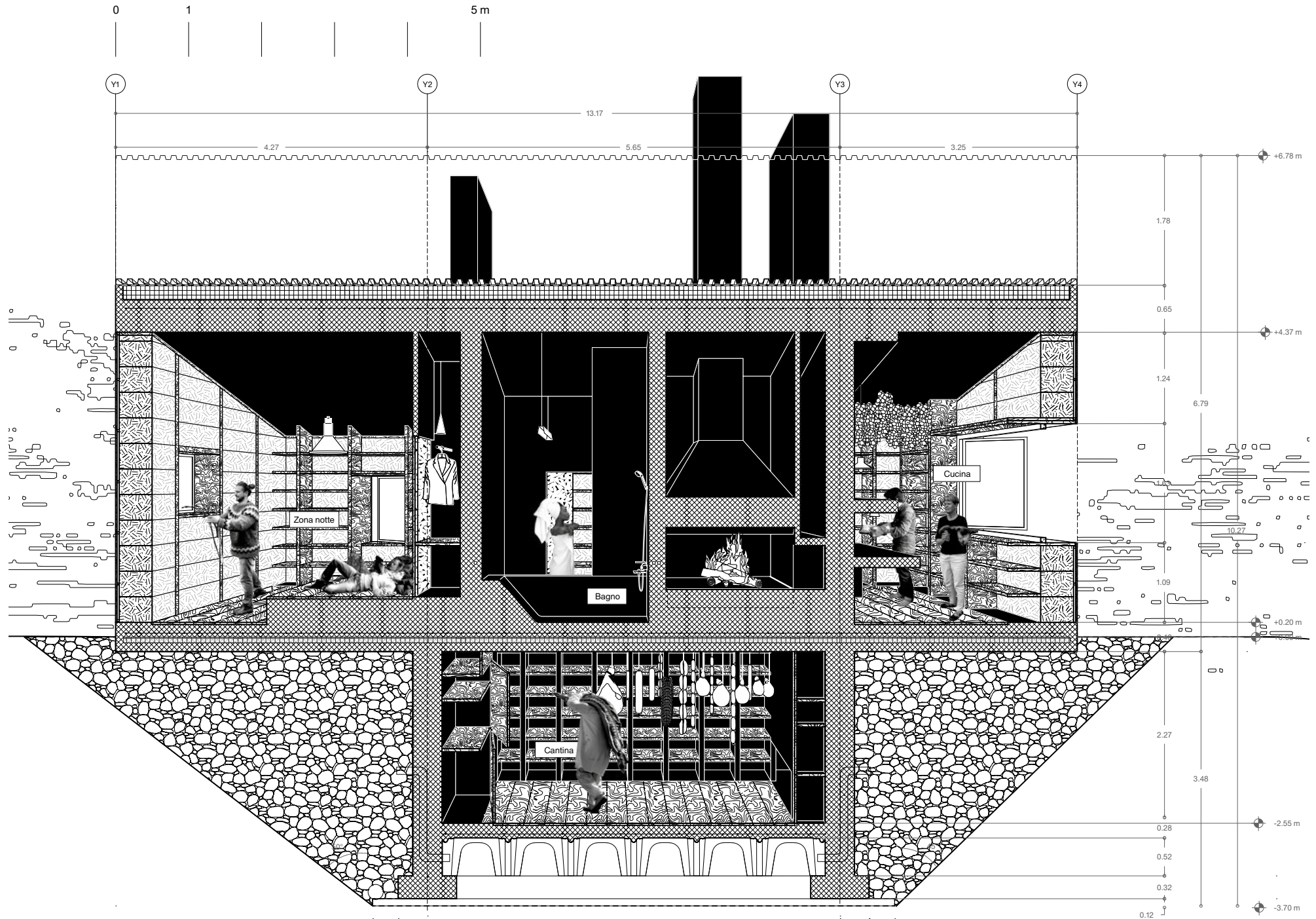
*La casa di paglia. Ossa in attesa,
fotomontaggio digitale, 21,5 × 29 cm, 2018.*





La casa di paglia. Tomografia coronale, sezione longitudinale prospettica,
disegno vettoriale con inserti fotografici, 35 × 59,4 cm, 2018.

ARCHITETTURE COMMESSIBILI



*La casa di paglia. Edificazione/Scarnificazione,
fotomontaggio digitale, 43,5 × 59,4 cm, 2018.*



CONTRO! MONUMENTI E DISSENSI

V

~~VITA, MORTE,~~ ~~MIRACOLI,~~ VENTURE E MONUMENTI

GIUSEPPE RICUPERO

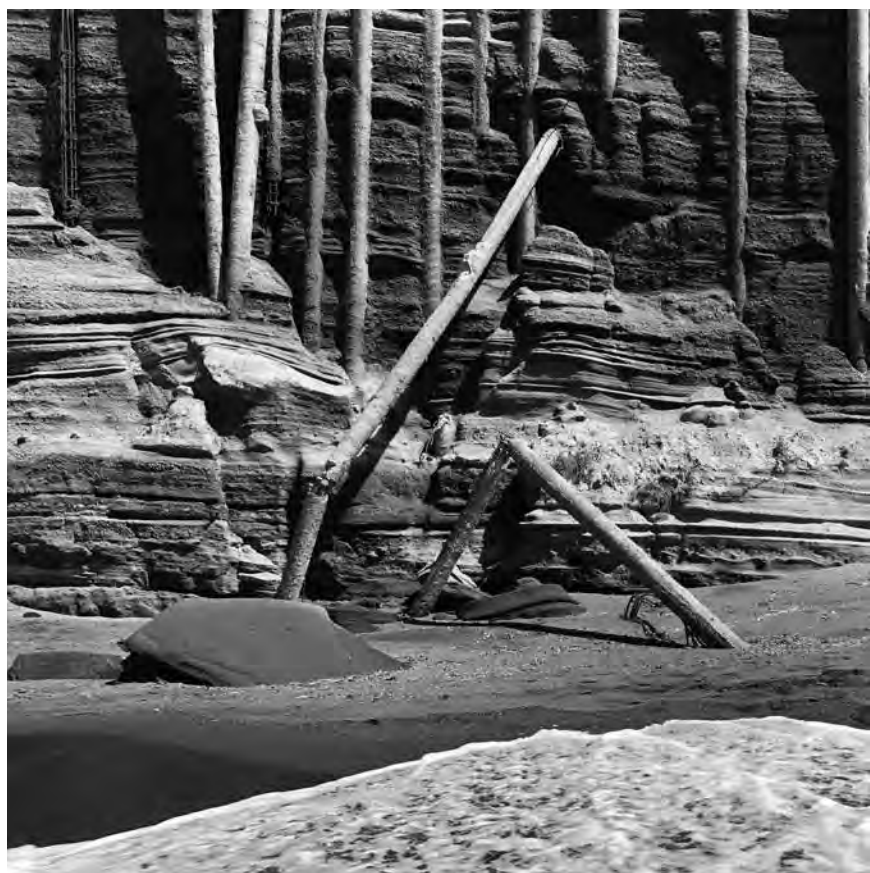
209 ~~VITA, MORTE, MIRACOLI,~~ VENTURE E MONUMENTI

La ricerca proposta indaga l'edificabilità spaziale e narrativa, in un paese come l'Italia in cui il passato ed i suoi avanzi fanno da presente, mettendo dapprima in crisi gli stessi paradigmi che animano la cultura architettonica contemporanea e che ne dettano le responsabilità. Tutela, protezione, rigenerazione, musealizzazione, valorizzazione ed accessibilità, alla stregua di topic-trend dell'ultima decade appaiono imperativi indiscutibili. Al progettista è affidato il ruolo di risanare, preparare, presentare il ritrovato e glorioso passato. La domanda è una: possiamo permetterci di tenere tutto?

Il volume dei nostri desideri ed il sovraffollamento dei nostri scarti si traducono direttamente nell'ambiente – urbano e non – nel quale siamo immersi, inserendo il progetto di architettura all'interno d'un piano geologico. La scena contemporanea abitata o frequentata potrebbe apparire un cumulo di tentativi di coesistenza tra specie ed ambienti labili. Questo tappeto dell'esistenza, se da una parte testimonia la capacità millenaria di generare luoghi e modelli di vita, dall'altra appare una collezione ingombrante. Infrastrutture e pretese si traducono in percorsi e strategie progettuali dove si è cercato di farsi largo tra monumenti, scarti e geometrie di ogni epoca. Muovendosi tra le relazioni che il paese a diverse scale intrattiene con il proprio intorno ed il ruolo della storia della costruzione dello spazio, la tesi ha come osservatorio privilegiato il monumento, e più in generale il *già esistito*. Da subito appare necessario considerare questa categoria non solo come oggetto o configurazione spaziale mandata in esilio – arrivata a noi integra o disassemblata – ma più in generale come una più complessa pratica culturale capace di addomesticare un intorno e creare identità. A prescindere dal messaggio di cui sono portatori, oggi questo insieme conta, non solo bronzi e marmi, ma intere piazze, uomini in carne ed ossa, tecniche costruttive, saperi, cibi e modelli di vita. In questa lista è però necessario far rientrare anche altri prodotti culturali, altre eredità: periferie suggestive, le macerie dei paesi distrutti dai terremoti, i barili di rifiuti tossici interrati, anch'essi patrimoni e lasciati ancora attivi. Tutti prodotti di una cultura, questi, che come specchi restituiscono l'immagine della società che li abita o li frequenta.

Lo spostamento ontologico proposto vede nel monumento dunque una pratica, un fare monumentale, più che un'oggettualità autonoma. Confondendo quantitativamente e qualitativamente le pratiche che disegnano ed agiscono lo spazio si indagano qui le responsabilità ed i poteri del progetto all'interno dell'intricata selva di palinsesti del territorio nazionale.

Deformata ed attualizzata la nozione di storico è utile dapprima confondere il monumento con il suo alter-ego immateriale,



211 ~~VITA, MORTE, MIRACOLI, VENTURE E MONUMENTI~~
il *luogo comune* che, come il monumento, attraverso la costruzione del costume nazionale ha il compito di conservare ideali e ripetere la memoria. La consapevolezza di Italia Bel Paese[¶], oggi costantemente alimentata da campagne pubblicitarie e politiche di sviluppo territoriali, ha agito come un'opera di unificazione trasversale formando un bagaglio culturale condiviso a scala nazionale, che affida agli italiani il ruolo di custodi della cultura del mondo[¶] e all'Italia la penisola dei tesori[¶]. L'Italia vive oggi un momento di rinnovato interesse per il proprio territorio, per le proprie origini, tradizioni e miti. Quarant'anni di lotta alla speculazione edilizia sembrano aver ricordato il valore, la qualità e le virtù di queste carsiche presenze, quali sono i monumenti, prodotti dalla corrispondenza tra uomini ed ambiente. Mutati interessi e valori rispetto alla febbrile stagione edilizia – che ha avuto la capacità di plasmare minuziosamente e massivamente l'intero corpo del paese – i piccoli borghi, le amenità naturali, e tutti i monumenti, nominati, catalogati, valorizzati e rigenerati divengono o ritornano alfieri nazionali[¶]. Accomunati dallo stesso destino i centri storici italiani[¶] e le vestigia del passato dopo un lungo periodo di abbandono, che li vedeva luoghi rifiuti per rifiuti umani, oggi ritornano sulla scena considerati come luoghi del buon vivere[¶]. In questo scivoloso e controverso scenario – fatto di luoghi, interessi e pretese[¶] – il progetto di conservazione, il progetto dell'esistente e più in generale il progettista dei monumenti, ha il dovere di interrogare la sua professione che oggi sembra ridotta ad eseguire i dettami richiesti dal mercato internazionale (con rapporto reverenziale), impegnato in una ricostruzione all'italiana[¶], tra custodia, trasmissione e spettacolo.

Il territorio italiano nel corso del secolo appena trascorso ha visto mutare e mettere in crisi l'identità stessa di questo congegno urbano, l'archetipo del monumento. La frenesia delle grandi scoperte archeologiche ottocentesche, inaugurò, un crescente interesse verso i maestosi lasciti dell'antichità che presto si estese verso tutto ciò che proveniva da epoche precedenti. Il fiorire di questo rinnovato trasporto verso il passato, serbatoio di monumenti, fu al centro della ricerca dello studioso austriaco Alois Riegl. In *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*[¶] l'autore definisce così il monumento:

Opera della mano dell'uomo nata allo scopo di conservare sempre presenti e vivi atti singoli o destini umani nella coscienza delle generazioni future. [...] È un monumento ciascuna opera della mano dell'uomo senza riguardo al suo significato e alla sua destinazione in quanto dimostra di essere esistita e vissuta prima del tempo presente.[¶]

A partire dall'indagine del passato, inteso come valore contemporaneo, Riegl codificando i diversi sistemi di valori condivisi – autori della formazione dei monumenti di quel tempo – registrò e descrisse sistematicamente l'estensione del velo simbolico, proprio del monumento, oggi esteso sino a ricoprire buona parte delle rimanenze di ciò che è stato.

Questa estensione di categoria a tutto ciò che dimostrava essere esistito e vissuto prima del tempo presente – inteso come patrimonio, retroterra nazionale – si diffuse embrionalmente, all'inizio del secolo passato in Italia, allora impegnata nella ricerca di un necessario passato comune ¶¶.

Mediante un processo di rianimazione, censimento e nomenclatura dell'esistente, la categoria “monumenti” – canonicamente intesi come manufatti inviati volontariamente nel futuro ad eterna memoria ¶∞ – ha inglobato al suo interno resti e configurazioni provenienti da un dogmatico passato, più o meno recente. Al suo interno: sacre reliquie, opere d'arte e rimanenze delle grandi civiltà a cui si aggiunge l'attribuzione di valore nelle narrazioni minori, nei piccoli fatti o tracce, nelle forme e nelle strutture endemiche, brani di realtà di passati sempre più prossimi al presente ¶∞.

Rinvenuto, oggettivato e riconosciuto eredità culturale condivisa, il monumento è oggi regolamentato da politiche di conservazione, manutenzione e valorizzazione, che mirano ad assicurarne in primis una fruizione sempre più inclusiva e democratica. La consapevolezza di detenere tale tesoro e le relative azioni di tutela e salvaguardia ¶∞, da un lato ne hanno garantito l'esistenza, rinnovato la coscienza nazionalista e permesso l'erudizione, dall'altro ne hanno progressivamente normato le modalità di interazione (ovvero le forme del ricordo) ¶∞, selezionato, precluso l'uso, quindi la vita ¶∞.

Cimeli e rimanenze di ieri, ora laiche reliquie ¶*, appaiono chiuse in contenitori d'autore, e non, che ne uniformano i caratteri; come chiese attorno ai sacrari, recinzioni, passerelle, bookshop, biglietterie, parcheggi, aree ristoro, espositori, allestimenti e musei etnografici ne segnalano la presenza e ne sanciscono il valore. Stretti da architetture di servizio che ne permettono il culto, o meglio l'assunzione, i monumenti, così etichettati, non solo appaiono semplificati ¶∞ e schiacciati dagli oneri di una trasmissione nozionistica, ma soprattutto epurati dalla vita che li ha generati.

Sono avanzi e vestigia materiali ed immateriali, quali mura di cinta, colonne, vasi, basolati, tombe, capanne, sedimi, piastrelle, alberi, sistemi viari, filastrocche, vecchie ricette, racconti, suoni, macerie, videocassette, – che giustapposte – danno la

forma al paese, divengono adesso il ritrovato corredo nazionale. La sconfinata mole del salvabile, estesa all'intangibile ¶∞, appare compartimentata in contenitori capaci di gestirla ed avvicinarla. Mediante un serrato esercizio di nominazione ed auto-scoperta, oggetti, luoghi e abitudini, vengono schedati e divisi in categorie (patrimoni) #artistiche #culturali #archeologiche #etnografiche #vernacolari #paesaggistici #naturali #rurali #industriali e #dell'umanità ¶∞. Riserve di italianità, salvate o ricostruite, investite da un'aura di sacralità divengono protetti luoghi comuni dignitari di valori nazionali.

Dalla reliquia alla città, nel corso del tempo, il monumento ha continuamente mutato le sue sembianze fisiche e materiali, richiedendo strutture del ricordo e strumenti di gestione sempre adeguati ed appaganti, le quali testimoniano una cangiante nozione di conservazione. Istoriare teche di vetro per contenere avanzi dei santi, solidi basamenti per isolare gruppi scultorei e memoriali, musei ed archivi per custodire i ritrovamenti, sostegni per assicurarne l'integrità, alte recinzioni per proteggere vestigia di un altro tempo, sistemi di passerelle per avvicinare distese di rovine, ascensori per raggiungere meraviglie naturali nella cavità della terra, strade ora pedonali per visitare i centri storici, visori digitali per immergersi in bolle spazio temporali ora perdute, dispositivi intelligenti per condividere le gesta, caratteristiche case locali in affitto per incontrare ed abitare sistemi di vita, e così via. Il tradizionale basamento in pietra del monumento (volontario) progressivamente si trasforma all'occorrenza per: contenere, isolare, custodire, assicurare, proteggere, avvicinare, raggiungere, visitare, immergersi, condividere, incontrare, provare e vivere i monumenti ritrovati. Al mutare delle necessità e delle tipologie del ricordo, le architetture di servizio – siano esse invasive o meno – si fondono e confondono con il monumento stesso. Gradualmente l'architettura, determinando e caratterizzando le forme di contatto, torna in maniera esplicita a ricoprire un ruolo primario nella produzione, riproduzione ed esperibilità del monumento. Da piedistallo a casa vacanze, un processo omni-comprensivo, che concerne porzioni di realtà sempre più estese e complesse, lascia intravedere le crescenti implicazioni del monumento con politiche sociali, urbane e territoriali.

Il monumento *extended version*, lontano dall'essere semplice decoro urbano, conferma la sua centralità nelle dinamiche dell'abitare, rinnovando le sue mansioni all'interno della società contemporanea.

Il crescente interesse verso la storia incanalato oggi dall'industria culturale, trova nel monumento, uno strumento economico redditizio, capace di trasformare la memoria in un prodotto,

il territorio in un brand $\otimes \uparrow$. I monumenti, ora risorse locali, appaiono in grado di riscattare dal degrado e dalla miseria luoghi sino a poco tempo prima considerati senza storia, dunque capaci di riattivare dinamiche urbane e sociali. La riscoperta utilità (rendimento) del monumento, risvegliando l'interesse verso la propria storia ha agito innescando un insolito orgoglio ed un pornografico processo di auto-scoperta. Il passato, detentore del bagaglio culturale, o meglio il monumento, suo alfiere, diventa un rifugio suadente e rassicurante dove ritrovare ciò che siamo stati, ricrearsi e svagarsi nel tempo libero. Ma soprattutto il monumento, per sua natura disponibile ad ospitare il racconto, è uno strumento pedagogico. Capace di catturare porzioni di tempo perduto $\otimes \otimes$, questa macchina mnemonica, è da sempre il luogo prediletto della formazione, ed anche archivio plastico (così definito dallo storico Joseph Rykwert) di tipologie e storiografie differenti, ove attingere all'occasione, in caso di necessità o di virtù, alla ricerca di modelli funzionanti.

Coacervi di interessi diversi, i monumenti storicamente hanno sempre rivestito ed appagato le camaleontiche necessità delle società che su essi si sono succedute; scelti, abitati, frequentati ed abbandonati, i monumenti rinnovano continuamente la loro identità, il loro ruolo e le loro fattezze $\otimes \downarrow$. Dispositivi della memoria condivisa e diffusori ideologici capaci di forgiare il senso comune, i monumenti sono sempre stati apparecchi urbani ad uso non solo dalle classi dominanti con volontà di gestione e controllo, ma anche strumenti per l'emancipazione sociale $\otimes \downarrow$. Oggi, i monumenti, solo in apparenza liberati da velleità di dominio, sono occasione di rivendicazioni identitarie e scene di conflitto. Lontani dunque da essere calmierati luoghi democratici, i monumenti sono prima di tutto irriducibili posizioni, generatori di ricordi, sacre riserve dell'esperienza proiettate nel futuro. Quali rituali oggi abitano e danno forma ai monumenti? Cos'è che ci tiene?

Come un iceberg il *già esistito* è la manifestazione fisica di una più complessa impalcatura garante della permanenza delle relazioni che intercorrono tra il soggetto, la collettività e l'ambiente. Queste infrastrutture del vivere associato permeano in modo capillare i diversi livelli dell'esistenza permettendo la costruzione di un ecosistema, una mappa entro cui abitare. I monumenti, in quanto architetture intermedie, organizzano il mondo a noi prossimo attraverso una rete di affetti ed agiscono come reti di cattura capaci di denotare e connotare la qualità dello spazio e del tempo. Talvolta una silenziosa convenzione, altre volte un'ingombrante accordo tra più parti. È un patto che provvede a trattenere, offrendo una possibilità insediativa, assi-

curare, attraverso una rete di simboli capaci di formare una storia comune, o bloccare, non permettendo la formazione di un'altra realtà. Divenuti gravi fardelli fisici, economici e psichici, questi luoghi, i monumenti, si costituiscono come reti di significanti in cui l'uomo è impigliato.

Fonte complessa e significativa del tempo che ci precede, il monumento può agire nel presente in virtù della relazione che stabiliamo con esso, diventando inevitabilmente un'allegoria del tempo presente, di un tempo culturale da cui lo si osserva. Prodotti di una data cultura appaiono come specchi attraverso cui la società percepisce sé stessa. Rispondendo ad un cambio di scala repentino, da una società locale ad una società globale, avvenuto negli ultimi cinquanta anni, questi luoghi che ci tengono ed ai quali teniamo, sono oggi abitati da nuove e vecchie esigenze. Se da una parte l'incubo di una "maniera comune" omologante da una parte si è presto trasformata in un movimento inverso che mira alla ricreazione di un'identità da recuperare e ritrovare in un sicuro passato, dall'altra ha generato paradigmi inediti – simultaneità, sincronicità, informazione e condivisione istantanea – raggiunti grazie ad una capillare sovrastruttura invisibile, riformulando la natura stessa di questa relazione strutturale tra luogo, attaccamento e memoria.

Nuove piattaforme fuori-scala, Youtube, Google, Instagram, Tik-Tok e Facebook, sviluppatasi nell'ultimo ventennio, hanno modificato strutturalmente i moventi fondanti del monumento, il progetto del futuro all'interno della città e la presenza del passato. Dapprima ridotto e compresso in memoriale – poiché indicato come pericolosa forma d'espressione dei regimi totalitari $\otimes \downarrow$ – il monumento, a partire dal secondo dopoguerra, inizia ad essere archiviato, come un'esperienza architettonica conclusa, circoscritta. Espugnatore roccaforti di un doloroso trascorso, un tempo strutture portanti, luoghi del conflitto o di accordi, oggi vengono rifunzionalizzati all'interno della società contemporanea come luoghi ad alto contenuto culturale. Nuove forme mnemoniche e sempre più comuni ed efficienti possibilità tecniche, se da una parte hanno sollevato e depotenziato il monumento dalle forme del ricordo, dall'altra, scongiurando il pericolo della perdita $\otimes \downarrow$, hanno permesso e stimolato il desiderio di un presente sempreverde, dove il tempo futuro va cercato nello spazio e dove la storia diviene un presente alternativo $\otimes \star$. Qualsiasi tipo di informazione o periodo storico appare oggi disponibile e raggiungibile economicamente dappertutto $\otimes \downarrow$. Come una realtà enciclopedica dov'è possibile trattenere tutto e dove tutto è ovunque, appagando il profetico desiderio novecentesco di voler "vivere tutti i secoli in una vita" $\otimes \downarrow$, divampa una sola pre-



217 ~~VITA, MORTE, MIRACOLI, VENTURE E MONUMENTI~~
rogativa: la bramosia dell'accessibilità. Raggruppati in un'unica tipologia culturale, senza distinguere il pubblico dal privato, i monumenti, tradotti ora in contenuti da comprendere rapidamente e contenitori di cui disporre, appaiono vessilli di un nuovo ottimizzante programma illuminista. In tale insaziabile orizzonte dalle aspirazioni democratiche, i rapporti di interdipendenza tra la cultura contemporanea, lo spazio fisico e quello virtuale, ridisegnano il ruolo non solo delle eredità di cui siamo ospiti, ma di possibili monumenti futuri.

Al mutare delle forme culturali e cultuali, appare utile tentare di determinare – seppur forzando una categorizzazione – quali sono i valori latenti oggi implicati in questa corrispondenza con i lasciti di più passati, e qual è la capacità di questi ultimi spazi di assorbire o meno gli umori che vi sono proiettati divenendo all'occasione sostegni, prigioni o sedativi. La serie di valori qui di seguito proposta, non pretende di codificare dei compartimenti stagni né di registrare l'insieme di tutte le pratiche esistenti, ma si limita, invece, ad individuarne alcune che oggi sembrano costruire delle direzioni in ambito italiano, tentando d'interrogare il progetto d'architettura, il quale può accompagnare, contrastare o subire tali abitudini. Dalla drammaturgia pubblica contemporanea, che popola i monumenti ed i loro intorni, saranno qui distinte e raccolte alcune delle prassi ricorrenti suddivise in cinque macro-categorie. Prendendo in prestito la metodologia impiegata da Alois Riegl, saranno indicati e descritti sette valori, i quali coesistono e si influenzano vicendevolmente. I primi due possono essere considerati corrispettivi attuali del *Valore storico*; il terzo, il quarto ed il quinto possono essere considerati l'equivalente del *Valore d'uso*; il sesto ed il settimo, invece, sono l'aggiornamento del *Valore d'antico*.

VALORE DI NOZIONE (ISTRUZIONE)

Il monumento, rappresentante di un'azione precedente divenuta documento, appare oggi reificato in imperdibile frammento di un passato da acquisire. In quanto garante della conoscenza è un luogo/data da studiare, analizzare ed elaborare trasformando così la realtà in un'enciclopedia poli-sensoriale, attraverso una storicizzazione costante del misconosciuto. Tale processo che rende il monumento l'emblema dell'erudizione se da una parte – tradotto in competenza e sapere – ne garantisce la pubblica utilità, dall'altra agisce come un'operazione laicizzante capace di uniformare il contesto. In questa direzione, l'apertura e la disponibilità di questi luoghi, ora nozioni, si estende a beni non solo pubblici ma soprattutto a proprietà private definite d'interesse

storico-culturale. Sebbene il perseguimento di tale valore trova nella tipologia museale il corrispettivo architettonico più diretto è possibile notare che il ruolo del progetto d'architettura sia quello di organizzare ed ospitare il monumento perimetrandone i bordi storici, quindi accompagnare didatticamente l'incontro e l'assunzione della storia – ora resa avvicinabile. Quando la nozione è l'oggetto architettonico o lo stesso brano di realtà al progetto, ausiliario alla conoscenza, si chiede una presenza minima quasi invisibile (non-invasiva), limitata alla messa in sicurezza ed alla manutenzione capace di riportare e tenere in vita il manufatto, ed a garantire una fruizione libera da barriere architettoniche. L'azione sul patrimonio architettonico, in questa direzione, tende alla conservazione delle fabbriche nel loro assetto storicamente determinato e alla salvaguardia delle loro stratificazioni, al mantenimento di tutte le parti che lo compongono. Cementificando temporaneamente la separazione tra il rito e lo studio, l'architettura ne certifica l'autenticità.

VALORE DI MEDAGLIE E TROFEI (STATUS)

Parametro di civiltà ed antagonista delle barbarie, la cultura trasferisce ai monumenti – sue dirette espressioni – ruoli cangianti ed equivoci. Il concetto stesso di cultura – definita come “modo in cui si dà risposta ai bisogni di natura” ∞ – nel corso del novecento ha assunto una valenza distinta, spostando l'accezione del termine da espressione eco-sistemica ad un piano morale gerarchico qualitativo e quantitativo. Come la dottrina religiosa si materializza nelle reliquie e nei templi, la cultura trova nei monumenti, oggetti e cimeli capaci di forgiare lo status culturale e civile dell'avventore o del detentore. Divenuto paradigma ideologico qualitativo il suffisso “culturale” affonda le proprie radici nel mito della conoscenza ed accompagna a scala nazionale forme grottesche di rivendicazione e competizione quando “Italia” diviene l'invidia del mondo. Strumento edificante ed identificante del singolo in risonanza con l'onnivoro mercato contemporaneo, il monumento diviene occasione di consumo per presentare e (di) mostrare il sé. Come numerose spille di un medagliere, i luoghi divengono spoglie brillanti per poter portare la testimonianza d'esser stati. In tale parossistica febbre “culturale”, il monumento – grazie ad un'inedita dimensione della condivisione sociale più semplice e capillare – diviene accessorio di tendenza funzionale all'autopromozione, alla pari di un biglietto da visita, dunque capace di trasformare il tempo libero in professione e regalare un'identità al possessore o concessionario. Sebbene il Valore di medaglie e trofei condivide con il Valore di Nozione alcune con-





221 ~~VITA, MORTE, MIRACOLI, VENTURE E MONUMENTI~~
dizioni progettuali e programmatiche, le finalità sono diverse. I monumenti, come medaglie, vanno esposti, ostentati e resi manifesti – siano essi beni pubblici che gelose proprietà – in modo da garantirne la raggiungibilità ed il riconoscimento. Al progetto è chiesto di: circoscrivere e segnalare la storia in modo tale da poter essere individuata ed afferrata, registrare e permettere una visita confortevole, fluida, rapida e sufficientemente suggestiva.

VALORE DI DISPLAY (AMBIENTAZIONE)

Imbevuti e grondanti di racconti e relazioni che nel tempo si sono depositati su di essi, i monumenti offrono spazi dove vivere il ricordo. Siano essi simboli attivi o emblemi sopiti, i monumenti si costituiscono come: scene fisse e fondali inevitabili che accolgono, influenzano e quindi caratterizzano l'esistenza, oppure, come palcoscenici eletti ove ambientare altre storie, quindi amplificarne la storia. Come dispense dalle quali attingere o alle quali semplicemente accostarsi, questi luoghi eloquenti ospitano narrazioni latenti pronte all'uso, capaci di suggerirne le possibilità abitative. La continua sovraesposizione e somministrazione di info-immagini dell'ultimo trentennio ha amplificato il bacino e le modalità del riconoscimento del monumento. Inglobati all'interno di altri discorsi – cinematografici, letterari, pubblicitari, medialità musicali, o derivati dalla cronaca, ecc. – parti di realtà, riconosciute e condivise, come monumenti, divengono recinti eloquenti. Il reticolo di questi luoghi si costituisce come una mappa soggettiva che cattura e dà struttura alla città. Queste mappe non delineate si sovrappongono alla rete dei monumenti istituzionali – moltiplicano o annullano tali riferimenti – generando senza sosta geografie mutevoli. Tale esteso e condiviso bagaglio visuale in continua costruzione, associando situazioni-sensazioni ad un luogo fisico, è capace di codificare, ricondurre, quindi assottigliare il reale ad un catalogo di luoghi dove sfondo ed azione sono intercambiabili. In questa accezione, il progetto d'architettura del monumento come (con)testo trova nel contemporaneo una duplice traduzione. Diviene *tipico*, ovvero impiegato come colore locale nell'allestimento di desiderabili cornici pittoresche ove connotati fisici e narrativi vengono esaltati con il fine di presentare o meglio rappresentare il mito; oppure, per mezzo del progetto effimero o permanente diviene *strumento* di riattivazione dell'abbandono.

VALORE DI CUCCAGNA (GUADAGNO)

Storicamente forgiati con materiali preziosi, eretti in luoghi privilegiati o dignitari di memorie irripetibili, i monumenti come

tesori intrattengono un rapporto diretto con il fosco concetto di fortuna. Tale relazione – dapprima esclusivamente derivata dall'impiego di bronzi e marmi o dall'opulenta lavorazione, traccia della fatica impressa sul materiale – oggi è caratterizzata da nuovi parametri. Preceduti dal prefisso beni, paesaggi, agglomerati urbani, manufatti, saperi e culture divengono porzioni di un prezioso passato capaci di catalizzare un'ampia gamma di interessi su loro stessi, quindi di generare un beneficio. I monumenti si costituiscono come veri e propri operatori della dimensione economica, rappresentando all'occasione una risorsa per chi li frequenta, ma soprattutto per chi li possiede. Come un tesoro ritrovato il patrimonio culturale diviene una fortuna arrecata della quale godere, costituendosi non solo come sostegno economico e fonte di reddito (sia pubblico che privato), ma anche occasione di riscatto sociale per interi brani di territorio nazionale, ora dei balocchi. Divenuta negli ultimi decenni una consapevolezza collettiva ampiamente condivisa, la dimensione economica insita nel monumento se da una parte ne ha riconfigurato il ruolo di garante, dall'altra ha innescato pratiche esclusivamente commerciali condite da sapori storici ad opera di operatori culturali che come raddomanti setacciano il paese mettendo in scena un meta-passato. In quanto strumenti economici, i monumenti, per essere operativi e proficui, affidano al progetto gestionale la destinazione d'uso, quindi la creazione della fortuna ed al progetto d'architettura, invece, il disegno di servizi accessori monetizzabili (accessi, parcheggi, ricettività, etc). Ammantati da un valore sovraordinato, i monumenti, possono non essere solamente fonte di arricchimento, ma rappresentare, al contrario, un peso economico obbligato dalla responsabilità storica di trasmissione. Costi di manutenzione, messe in sicurezza e gestione, possono assorbire ingenti fortune che, solo in parte vengono ammortizzate dallo sviluppo di attività lucrative derivate, mutando il progetto da attrezzatura satellite a stampella.

VALORE DI GIOSTRA (SVAGO)

Nel corso dell'ultimo cinquantennio l'estensiva prescrizione dei beni storico-culturali ha innescato un cortocircuito inverso circa le possibilità ammesse all'interno dei luoghi chiamati monumenti. Alla reverenza contemplativa dei resti di altri tempi, si affianca la necessità di aumentare il grado di interazione con queste macchine del tempo. Consumata la visione bidimensionale si palesa oggi l'esigenza di esperire, attivare e giocare alla storia attraverso nuove forme di coinvolgimento che richiedono al monumento una maggiore performatività. Costruzioni irripetibili e labirinti-



ci centri storici – forme di vicende oggi obsolete – rimpatriano nel contemporaneo come sorgenti di avventure a tema. Non una semplice reliquia, né solo un giocattolo pubblico, il monumento ha storicamente rappresentato un'occasione di intrattenimento e distensione rendendo più o meno praticabili eventi memorabili. Tale funzione riconferma il monumento non solo come occasione dissacrante di riappropriazione dello spazio. Al mutare delle forme di svago e di divertimento, i monumenti rimangono o ritornano ad essere momenti di evasione, come bolle temporali, dove giocare alla propria vita o godere di uno spettacolo ricreativo. Come una giostra il monumento propone una storia ciclica ed immersiva da esperire, ove misurare e sfidare platealmente le proprie abilità. In quanto attrazione la materia storica in generale, dal suo ritrovamento ottocentesco è stata coinvolta da un processo di sensorializzazione crescente capace di aumentarne il grado di realismo ed orientarne le finalità. Il monumento inteso come architettura del piacere e dello svago – musei interattivi o subacquei, templi ora ripari per degustazioni e festival musicali – trova storicamente nel capriccio architettonico (grotte, ninfei, casini di caccia, etc.) il suo più esplicito e codificato antenato. Nella dimensione pubblica il monumento-giostra ha rappresentato e rappresenta tutt'oggi un incentivo per un'alterazione dell'ordinario, un evento dalla durata variabile capace di regolare l'entusiasmo di quanti lo abitano. Effimere macchine sceniche, i monumenti a tempo determinato costruiscono circostanze laiche e religiose che relazionandosi con il corpo della città ne determinano l'appetibilità, ora integrandosi ed ospitando le architetture perpetue (permanenti) per rivivificarne le parti, ora, invece, ponendosi a contrasto. Le categorie dei valori condivisi, qui proposte per un possibile "Culto contemporaneo dei monumenti", da una parte mostrano l'impossibilità di dare delle definizioni assolute ad un organismo dinamico qual è la cultura, dall'altra, come strutture di comprensione, mostrano la facoltà di organizzare il caotico dibattito in materia di monumenti, aggiornandone gli estremi. Tali valori ritraggono la *cattura* di questi ricordi ed il modo in cui costruiscono lo spazio intorno, attraverso la definizione di cosmogonie interne dotate di specifiche ritualità e paesaggi. Condizione costante ed indispensabile che innerva tutte le categorie è il persistere di una storia, forma primigenia di coinvolgimento ed attaccamento al luogo. Allo stesso tempo, i monumenti, come scene pietrificate imposte palesano l'impossibilità di scelta di una realtà data e quindi del libero arbitrio. Quando selezioniamo realmente il nostro intorno?

Garanzia e limite, supporto e costrizione, contenimento e controllo, ristoro, evasione e consolazione, il monumento –





strumento sociale, economico e politico – riconquista un ruolo centrale nelle dinamiche contemporanee. Più in generale è possibile evincere dalla suddetta categorizzazione, una consapevolezza attuale maggiore circa le possibilità operative dei monumenti. Necessità, quali erudizione, identità, guadagno, svago, ricordo ed emancipazione – secondo una logica ordinatrice – trovano nel monumento un efficace mezzo espressivo. In un presente che si vuole senza smagliature, la relazione che intercorre tra i monumenti e le comunità in cui insistono appare un legame esclusivamente utilitaristico, di convenienza.

Riconosciuto il riferimento, studiato il documento, conquistata la reliquia, raccolto il guadagno, rinvenuto il ricordo, trascorsa la domenica, cosa rimane del monumento? È davvero tutto monumento? Cos'è che ci muove?

Il monumento nasconde altro. Istituzione e vincolo, il monumento stabilisce prima di tutto una separazione palesando fisicamente l'emancipazione da ciò che è altro. Investiti o meno d'una carica sociale i monumenti appaiono custodi di vuoti, scarti ed eccezioni, messi a tacere dalla stessa narrazione prevalente di cui si fanno porta voci.

La persistenza di questi rimossi – la possibilità di essere altro, il ricordo di un tempo non vissuto, ecc. – schiacciati da colossi di varia natura $\Downarrow \Uparrow$, rende tali luoghi marcatori di seducenti assenze più che presenze. La coesistenza sullo stesso lembo di almeno due mondi li definisce vettori di una duplice realtà: quella impressa e quella negata. Istituzione e alterità, denunciano qui, in questi luoghi notevoli, i propri confini; i monumenti, terre liminali di contatto, più o meno sottili, serbano al loro interno geografie bandite, inaccessibili altrove e narrazioni indette. Siano essi intenzionalmente investiti da nobili cariche o lasciati di vicende che su di essi si sono consumate, i monumenti come *frontiere*, innervano il paesaggio colmandolo, senza esclusioni.

Sempre avamposti di realtà altre, questi varchi divengono risorse capaci di generare una mobilitazione che non si esaurisce nel moto a luogo ma è capace d'azionare uno spostamento interno; tale moto interiore – generando un movimento fuori dal sé – che si dispiega nello spazio trasformandolo in architettura, svolgendola nel paesaggio. Vissuto e non vissuto – strumenti trainanti del singolo – in risonanza con tali ripetitori, i monumenti, orientano e danno forma al ricordo per mezzo dell'esperienza. Se il *già vissuto* diviene un apparecchio necessario al riconoscimento, il *non ancora-vissuto* – (l'ignoto) – si fa movente di nuove esplorazioni e nuove conquiste, promotore di nuove identità. Consumato il proprio intorno a diverse profondità da un processo perenne di contrattazione con il *non (ancora) noto*, il soggetto

ritrova in tali carsiche presenze monumentali la forza necessaria del dubbio come materia entro cui incontrare “l’altro”, il valore dell’irrisolto, dunque la possibilità del meraviglioso ¶ §.

Prescindendo dalla loro datazione o dal loro valore intrinseco, dalla storia di cui si fanno veicoli e dalla loro stessa etichetta tipologica, i “monumenti” e le rimanenze, prima di tutto, prima che bene comune, prima che patrimonio, sono *architetture dei transiti* ¶ ¶, mezzi di trasporto privati capaci di ri-creare il soggetto che le abita – edifici edificanti.

In questa direzione, oggi, libero dalla necessità di un ricordo puntuale esatto poiché sostituito da mutate modalità mnemoniche e protesi digitali capaci di garantire un accesso immediato alla storia, il monumento ritorna uno spazio concreto, un luogo fisico ove testare ciò che ci tiene e ciò che ci muove attraverso un’esperienza sensibile memorabile.

Che si tratti di un luogo del ritorno prettamente legato alla sfera personale del singolo (es. la casa paterna) o di una chiesa bizantina o un lancio con paracadute, tali luoghi assumono lo stesso ruolo: l’esperienza dell’alterità, l’ebbrezza di una storia, la ricerca del non ancora raggiunto.

Misurato in base alla sua attraversabilità e alla sua capacità d’assicurare un’esperienza significativa ¶ ¶, il monumento diventa il luogo dove re-incontrare, sperimentare, vivere ed abitare il racconto di cui lui stesso è testimone.

Come recinti giustapposti entro i quali tracima la nostra esistenza, recuperata la perduta plasticità, queste macchine della memoria costituiscono gli habitat dove sublimare la storia e creare nuovi ricordi. Concertare l’atmosfera di tali luoghi equivale a costruire un ecosistema all’interno del quale è deposto il mito e, attraverso il progetto, celebrare i possibili incontri al suo interno. Ieraticità, imponenza e distanza mutate ora in erranza, rapimento fisico, abrasività e racconto prendono in prestito i caratteri fondanti dell’avventura, registrando il passaggio da una memoria di tipo riproduttiva ad una memoria ricostruttiva ¶ ¶.

L’architettura torna ad essere un testo agito. L’evoluzione delle pratiche di fruizione e godimento di tali luoghi notevoli, siano essi opere umane o semplicemente ritrovate in natura, mostra un ritorno. Nel corso dell’ultimo secolo, dal fortuito incontro al pellegrinaggio, dalla cartolina al souvenir, dai *sightseeing* alle instagram stories, sino alle experience organizzate ¶ ¶ di Airbnb, i monumenti ritornano lentamente circostanze da abitare, misurabili in base alla capacità di alterare lo stato del frequentatore. Ridefinendo il rapporto tra comfort e pericolo, storia e fiction, attraverso la reintroduzione del trauma necessario, il monumento fa del corpo del suo ospite il terreno del senso, il metro di misura definitivo ¶ *.

Ora armatura, capace di esporre e proteggere il soggetto a luoghi/eventi dove altrimenti non avrebbe potuto essere, ora *insidia*, costituendosi come un ostacolo, l’architettura del monumento diventa una distorsione del reale, una ramificazione dell’ordinario, un’eccezione che occupa il tempo, liberando il soggetto ¶ ¶.

Meravigliosa, fortuita, benefica o malefica, l’architettura monumento – come l’avventura irrompe – invoca il dispiegamento del soggetto nello spazio fisico, che si apre e riconfigura senza sosta.

Può il monumento essere considerato alla stregua di un’avventura? E viceversa, può l’avventura essere un’architettura?

In prima istanza, il termine stesso “avventura” che deriverebbe da *adventus*, designa: “l’accadere a certo uomo di qualcosa di misterioso o meraviglioso”. Indicata, quindi, come il cadere di un evento in una temporalità incerta (in un avvenire), l’avventura – erotica per la sua simbolica durata – condivide con il monumento il suo movente fondante: imbattersi nel tempo in un dato spazio. Impresa audace ed inusuale, tale esperienza fa immediatamente riferimento ad una forma d’evasione – un’alterità connaturata nell’uomo – capace, attraverso l’erranza, di amplificare la conoscenza ¶ ¶ di un intorno e di sé stesso assumendo un ruolo determinate nella formazione. La scena che l’accoglie, in questo senso, può essere: scena e territorio dove ritornare dalla fuga dal presente, strumento utile ad abitare tempi e storie distanti, racconto da narrare ed al quale accedere. Più in generale la definizione stessa dell’avventura, data la sua indeterminatezza, rappresenta una contraddizione in termini. Tuttavia, sia esso un evento a presa diretta o la sua trasposizione in parola o luogo, è possibile attribuire all’avventura la capacità di proiettare l’abitante/lettore in una temporalità esteriore rispetto al tempo corrente.

Nato dapprima per celebrare il coraggio e l’ingegno umano, il genere letterario d’avventura ¶ ¶, con molteplici forme e nomenclature, ha accompagnato lo sviluppo e l’insediamento di culture diverse divenendo vettore, bussola e ripetitore di valori, stili di vita e modelli, attraverso la costruzione di un bagaglio di esperienze (non) vissute al quale accedere all’occasione. Evento inaspettato prima, esigenza d’evasione privata poi, l’avventura – imprevisto o finzione – diventa un dispositivo di sopravvivenza propedeutico a costruire mondi possibili capaci di far superare l’ansia generata dal mondo reale, richiedendo sempre al suo abitante una cieca fiducia nel luogo necessaria allo sviluppo della storia. Oggi, dilatatisi i mezzi di comunicazione ed immersi in una stimolazione digitale compulsiva, il ruolo del racconto – orale, scritto e scolpito – quindi dell’avventura, muta ontologicamente.

Nuovi sostegni sempre più prossimi al nostro corpo, mediano e facilitano la nostra esperienza del reale divenendo scudi e filtri, capaci d'annullare le asperità, chiavi che moltiplicano le possibilità d'accesso. Governata dall'immagine, l'esperienza diventa reale ed utile solo se registrabile, narrabile, accrescendo il movente "sociale" dell'erranza in una forma dimostrativa e performativa. Dotati di tale attrezzatura, dentro un tempo dove tutto è apparentemente possibile l'avventura riscrive la sua terra d'elezione. Se da una parte tale possibilismo ha anestetizzato ed assuefatto il desiderio stesso dell'avventura, sublimandone l'esperienza attraverso gli spettri delle immagini $\mathbb{A}^*$, dall'altra le immagini, come "eccitanti bidimensionali" $\mathbb{A}^*$, hanno attivato un movimento inverso, divenendo spie di un'esigenza tutta fisica, capace nuovamente di far toccare il soggetto dagli eventi $\mathbb{A}^*$.

Tale forza propulsiva contemporanea capace di riportare allo spazio fisico, accompagnata da nuove forme del racconto, getta le basi per una rinnovata architettura narrante. Libero dall'essere una mera esperienza estetizzante, libero dalla necessità di raccontare esclusivamente il vero o eventi realmente accaduti, il luogo dell'avventura, a scale diverse, ricentra la necessità dell'epica. L'architetto come un romanziere, o un cantastorie, affida al luogo la forma del racconto $\mathbb{A}^*$ e, per mezzo dello spazio, dispone la "storia" e le forme del suo incontro. L'architettura diventa, in definitiva, una postura possibile che permette (o impone) forme e modi diversi di prender parte alla storia: narrante o narrato, uditore o narrazione.

Rincorrendosi le storie si negano, si riscrivono ed a volte si annullano al mutare della voce che le racconta, il progetto le disegna, le rende fenomeni o ne crea i contorni o almeno ne getta le premesse.

Muovendo dai margini del senso comune del panorama italiano, i tentati di questa ricerca d'individuare le forme contemporanee della celebrazione e della commemorazione hanno ritrovato nel monumento (nella sua più ampia accezione) un osservatorio privilegiato diffuso su tutto il territorio nazionale.

Che si tratti di nobili lasciti in marmo o barili di rifiuti tossici interrati, occasioni d'orgoglio o di vergogna, questi patrimoni sono diventati strumenti di lettura dalla rete degli affetti che la nazione tesse con il territorio ed il suo mitico ricordo. Rintracciate e descritte le forme d'intrattenimento e trattenimento contemporanee – categorizzate in valori – esperienza e narrazione affiorano come i caratteri ricorrenti di questa relazione strutturale, palesando nostalgiche necessità. Imbattersi in un luogo anziché prenderne visione torna ad essere una prerogativa comunemente diffusa. Il racconto – e la sua abitabilità – in quan-

to forma primigenia di appropriazione convoca le discipline utili a normare lo spazio. Diverse pretese ne declinano le forme del fronteggiamento: se l'incontro ammesso è circoscritto, un breve episodio chiuso da consumare tramite l'immediato riconoscimento, si potrebbe definire questa un'architettura omniistica, un luogo da consumare rapidamente che ne facilita la collezionabilità a grande scala. Se, invece, la presenza dell'abitante è determinata per l'esistenza stessa della storia – quindi inclusa nella forma finale – chiameremo questa architettura abitabile ed al progetto il compito di rendere praticabile il racconto. Potremo parlare di architetture-basamento quando il progetto diventa un sostegno per l'erranza o l'epifania privata, un supporto che permette all'abitante di generare nuovi racconti, storie aperte.

Ci sono, poi, storie alla quali non si può prendere parte, il progetto trova nella separazione e nell'irraggiungibilità i valori che disegnano lo spazio. Una negazione nel presente che si disvela nel tempo a seguire, chiameremo queste architetture di riserva.

✦ “Bèl paése (o belpaése) è il nome attribuito per antonomasia all'Italia usato per la prima volta da D. Alighieri nell'Inferno (canto XXXIII, 80: “Del bel paese là dove 'l si sona”). Il bel paese è anche il titolo che l'abate A. Stoppani diede a una sua opera di divulgazione scientifica sulle bellezze naturali dell'Italia (1875); nome registrato di un formaggio molle prodotto in Lombardia”, voce “belpaése”, vocabolario Treccani online, consultato il 28.02.2021.

✂ In occasione della 70a Assemblea generale delle Nazioni Unite del settembre 2015, all'ora Premier M. Renzi propose lo Stato Italiano (a seguito delle distruzioni di Palmira e Mosul rivendicate dall'Isis futurista) come Guida alla salvaguardia: “È innanzitutto una battaglia di valori, la battaglia contro l'oscurità e la paura. Noi ci candidiamo ad essere custodi della cultura del mondo”.

⌋ Si fa qui riferimento al sottotitolo della trasmissione televisiva *Meraviglie* andato in onda nel 2018 in RAI. Il colossale divulgativo, opera di sensibilizzazione nazionale, ideato e condotto da A. Angela, che mette a sistema opere, luoghi e vite ereditati dai nostri predecessori; a sua volta *L'Italia dei Tesori* è un testo di riferimento in merito di legislazione dei Beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico italiano scritto da F. Bottari, F. Pizzicaniella, Zanichelli, Milano 2002.

⬆ Si veda L. Vitelli, *Italianity*, in “Il Bestiario degli Italiani”, 2, 2016, p. 3.

⌋ Il controverso destino del centro storico è affrontato in: D. Cutolo, S. Pace, *La scoperta della città antica. Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*, Quodlibet, 2016. Il testo ripercorre l'evoluzione dei metodi di riconoscimento e le sorti di questa entità perimetrata, analizzando la crescente attenzione nel corso del XX secolo da parte di istituzioni ed autorevoli voci (in ambito Italiano: C. Brandi, R. Pane, G.C. Argan, S. Muratori, E.N. Rogers, A. Rossi, C. Aymonino, G. Astengo e G. De Carlo) mettono a fuoco il tema della correlazione tra ambiente fisico e chi lo abita; voce “centro storico”, vocabolario Treccani online, consultato il 28.02.2021.

⌋ In questo senso risultano esemplificative le trasformazioni che nell'ultimo trentennio hanno caratterizzato l'Isola di Ortigia, centro storico di Siracusa. In breve: il progressivo abbandono da parte degli abitati dell'Isola, avvenuto a partire dagli anni Settanta (22.783 ab.) ed Ottanta (10.055 ab.), ha registrato il suo minimo storico negli anni Duemila (4.000 ab.). Lasciata alla volta delle aree di nuova edificazione, l'isola rimane, alla fine del XX secolo, un borgo di pescatori, luogo di criminalità e degrado. A partire dagli anni Novanta Ortigia è oggetto di una serie di progetti di riqualificazione: il *Piano Urban* promotore di una riqualificazione urbana e sociale ha incoraggiato lo sviluppo di strutture ricettive, ricreative e culturali. Tale opera di risanamento, aumentando notevolmente il costo degli immobili e di manutenzione, ha allontanato i residenti mutando drasticamente l'abitabilità dell'isola ed ha selezionato un'utenza ben precisa capace di abitarla temporaneamente. Oggi paradossalmente le stesse attività che

gestiscono l'isola, cercando di appagare le richieste di mercato, appaiono tutte impegnate nella ricerca dell'autenticità perduta. Cfr. Legge 20 febbraio 2006, n. 77: Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella “lista del patrimonio mondiale”, posti sotto la tutela dell'UNESCO.

✦ Si veda S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento*, Einaudi, Torino 2012 e T. Montanari, *Privati del patrimonio*, Einaudi, Torino 2015.

⌋ “Definita da Mario Monicelli la commedia all'italiana è: trattare con termini comici, divertenti, ironici, umoristici degli argomenti che sono invece drammatici. È questo che distingue la commedia all'italiana da tutte le altre commedie. Ibrido intreccio tra persistenza di consuetudini arcaiche e l'irruzione di mode e usanze orecchiate all'estero”. V. Castronovo, *1960: Il miracolo italiano*, in AA.VV. *Novecento italiano*, Laterza Edizioni, Bari 2012, p. 72.

⌋ Il *Der moderne denkmalkultur* venne pubblicato in Austria nel 1903 come strumento di accompagnamento al progetto legislativo per la tutela dei monumenti, emesso dalla Commissione di cui Riegl era presidente. Dopo oltre un secolo dalla sua pubblicazione il saggio costituisce un testo cardine per la teoria dei monumenti basata sull'individuazione dei loro valori intrinseci e relativi. A. Riegl, *Il Culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Bologna 1981, ed. or. *Der moderne denkmalkultur. Sein Wesen Und Seine Entstehung*, 1903.

✦⌋ Ivi, p. 25.

✦✦ Nella quarta di copertina dell'opera di Cesare De Seta si legge: “Perché l'Italia costruisce la sua identità come riflessa in uno specchio: quello dei *tourists* che dal cinquecento alla fine del Settecento viaggiano, e poi raccontano, dipingono, e soprattutto fanno circolare la cultura. Nasce così la bella Italia prima ancora che nasce la nostra nazione”. C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Gran tour*, Rizzoli, Milano 2014.

✦✂ Proposizione ricorrente nelle iscrizioni sui memoriali, lapidi, monumenti e medaglie commemorative – dalla locuzione latina *Ad perpetuam rei memoriam* – a rimarcare un atto consapevole di memoria e gloria.

✦⌋ J. Rykwert, *Il Patrimonio è ciò entro cui siamo*, in C. Andriani, (a cura di), *Il patrimonio e l'abitare*, Donzelli, Roma 2010, p. IX.

✦⬆ Sull'evoluzione della nozione di patrimonio e della relativa salvaguardia in Italia, si veda S. Settis, *op. cit.*, pp. 83-122.

✦⌋ Ad esempio: tariffe d'ingresso, orari, abbonamenti, ecc.

✦⌋ S. Marini, *Patrimoni. L'uso come forma di progetto*, in S. Marini, M. Roversi Monaco (a cura di), *Patrimoni, Il futuro della memoria*, Mimesis, Milano 2016, pp. 17-27.

✦✦ N. Emery, *Reliquia* in S. Marini, G.

Corbellini (a cura di), *Recycled Theory. Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 490-496.

✦⌋ “Bisogna semplificare per trasmettere? Bisogna ingentilire per educare? Radicalizzando, si potrebbe dire: Bisogna mentire per dire la verità? [...] è necessaria una realtà chiaramente visibile – o leggibile – perché la testimonianza abbia luogo?” In seguito alla visita al campo di sterminio di Birkenau, lo storico e filosofo G. Didi-Huberman si interroga sulla trasformazione del lager, luogo di barbarie, in museo di stato, luogo di cultura. G. Didi-Huberman, *Scorse*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 19-20, 48-49, ed. or. *Ecorces*, Les Éditions de Minuit, Paris 2011.

✦⌋ Con la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale 10/2003 si definiscono i patrimoni culturali immateriali come: “le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana”.

✦⌋ Sistemi conoscitivi e di possesso, negano in sostanza agli elementi caratterizzanti la geografia un'esistenza di per sé al di fuori del rapporto sempre utilitaristico. A questo proposito: “i trattatisti cercavano di inseguire nelle immagini più che nella norma o i grandi positivisti alla Viollet-le-Duc inseguivano nella classificazione di ogni parte percorrendo la demenziale ricerca della funzione perfetta”. A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 71, ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981.

✦✦ “L'interesse pubblico verso il passato cresce in modo impetuoso e continuo; abbiamo costruito una memoria selettiva del sapere storico accumulato; il passato può essere mobilitato per scopi partigiani; il passato può essere commercializzato per sviluppare il turismo e le attività collegate; il passato e le sue testimonianze possono dare un piacere estetico e non utilitaristico[...]”. M. Kammen, *Mystic chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture*, Vintage Books, New York 1993.

✦✦ P. Rosso, *Il passato, la memoria e l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Mulino, Bologna 1991.

✦⌋ “Inarrestabile processo di monumentalizzazione, demomumentalizzazione, rimomumentalizzazione [...]”. B. Groys, *Going public: scrivere d'arte in chiave non estetica*, postmediabooks 2013, Milano p. 118.

✦⬆ La crescente inquietudine sociopolitica della seconda metà del XIX secolo, ricordata come il periodo delle contestazioni, mostrò la

necessità di riscrivere lo statuto di queste macchine della memoria, accusate d'essere un ricordo parziale, ovvero l'esito del montaggio della memoria da parte di pochi intenti a creare un unico passato. Attraverso atti di invisibilità, distruzione, assenza, chiusura, sottrazione, frammentazione e operazioni collettive si iniziò a parlare di anti-monumento, contro-monumento il quale ruolo non era più raffigurare o presentare un ricordo, quanto facilitare l'appropriazione cercando di ricucire il legame ovvero il coinvolgimento reale della collettività.

✦⌋ M. Bassanelli, G. Postiglione (a cura di), *Re-Enacting the Past. Museography for conflict Heritage/Riattivare il passato. La museografia per l'eredità dei conflitti*, Lettera Ventidue, Siracusa 2013, p. 19.

✦⌋ Si veda M. Ghidoni, *Muerte*, in “San Rocco”, 15, 2018, pp. 250-251.

✦✦ Si veda J. Self, *The Big Flta Now*, in “032c”, 34, 2018.

✦⌋ “More than 90 percent of our species has access to 3G, and there are more than seven billion mobile phones on the planet. Access to the World Wide Web is universally cheap, or even free”. Ivi, p. 8.

✦⌋ A.G. Cassani (a cura di), *Tomaso Buzzi, Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, p. 45.

✦⌋ Si veda C. Kluckhohn, A.L. Kroeber, *Il concetto di cultura*, Il Mulino, Bologna, 1982, ed. or. *Culture: A critical Review of Concept and Definitions*, Vintage Books, New York 1952.

✦✦ Si veda “*Kolososs*, un pupazzo di legno, di pietra, di argilla o di cera che si sostituisce al cadavere mancante nei riti funebri e permette di ristabilire rapporti corretti fra il mondo dei vivi e quello dei morti. [...] Il colosso è, in un certo senso, una truffa: esso è un falso cadavere o un falso morto. Egli non appartiene propriamente né al mondo dei morti né a quello dei vivi - è qui irrimediabilmente qui, in un inaccessibile altrove” G. Agamben, *Pulcinella ovvero il divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma 2015, pp. 76-77.

✦✂ Il sublime non si trova solo in qualsiasi cosa naturale ma nella capacità dell'uomo di giudicare e godere senza paura delle cose che ci minacciano.

✦⌋ Si veda G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Milano 2002, p. 29.

✦⬆ Intendendo qui l'esperienza come una serie concatenata di eventi che si svolgono nel tempo e nello spazio e che implicano una modificazione psicofisica.

✦⌋ F. Bartlett, *La memoria: studio di psicologia sperimentale e sociale*, FrancoAngeli, Milano 1990.

✦⌋ L'introduzione della *ricerca dell'esperienza* nella gestione contemporanea del patrimonio culturale registra il passaggio da materiale ad immateriale. Quella che viene offerta è la possibilità di

gustare una serie di eventi memorabili messi in scena da un'impresa. “*L’experience economy* branca economica affermata nei primi anni 90 individua nell’esperienza una terza proposta economica poiché l’esperienza che un individuo fa di un prodotto o di un servizio non si esaurisce nel momento del suo utilizzo ma si estende a tutte le fasi di interazione che occorre progettare nella loro interezza”. J.H. Gilmore, B.J. Pine, *L’economia delle esperienze*, Rizzoli, Milano 2000, ed. or. *Experience Economy*, Harvard Business Review Press, Cambridge Mass. 1999.

⌵✱ “Qualsiasi luogo può lasciare delle impressioni, in parte perché è irripetibile ma anche perché ha stimolato il corpo e ha generato delle associazioni che ci hanno consentito di accoglierlo nel nostro mondo personale.” J. Pallasmaa, *Gli occhi della Pelle*, Jaca Book, Milano 2007, p. 25, ed. or. *The Eye of the Skin*, 1996.

⌵⌵ “La forma dell’avventura, nella sua accezione più vasta, consiste nell’uscire fuori dall’insieme dei fatti della vita.” G. Simmel, *L’avventura*, in Id., *Saggi di cultura filosofica*, Guanda, Milano 1993, p. 16. ed. or.

⌵⌵ “L’avventura [...] investe e trasfigura la sua intera esistenza, ma anche e innanzitutto perché trasforma il soggetto stesso, rigenerandolo come una nuova creatura”. G. Agamben, *L’avventura*, Nottetempo, Roma 2015, p. 44.

⌵⌵ Affermatosi come genere letterario medievale con poema epico, il romanzo d’avventura fa la sua prima comparsa nel mondo ellenistico per narrare le gesta di popoli ed eroi. Le spinte illuministiche prima, razionaliste poi, determinarono un periodo di crisi per la letteratura d’avventura. Il romanticismo e la nascita della letteratura di massa fecero rifiorire lo spirito dell’avventura, sino ad arrivare al realismo che ne ridonò l’elevatezza.

⌵⌵ “La noia è stata cancellata e l’ansietà ha preso il suo posto in modo tale che non possiamo più desiderare l’avventura dato che l’avventura simulata ha saturato l’attenzione e l’immaginazione”. F. Berardi Bifo, 68’ *La noia, il culmine e l’ansietà*, in “Alfabeta”, 2, maggio 2018, <https://www.alfabeta2.it/2018/05/13/68-la-noia-il-culmine-e-lansiet/>, consultato il 28.02.2021.

⌵⌵ P. Coppo, S. Consigliere, S. Paravagna, *Il disagio dell’inciviltà. Forme contemporanee del dominio*, Colibrì, Milano 2009, p. 65.

⌵⌵ Si veda M. McCullogh, *Ambient Commons*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2013.

⌵⌵ “Sapevo che l’architettura era determinata dall’ora della vicenda. I luoghi sono più forti delle persone. La scena fissa più forte della vicenda”. A. Rossi, *op. cit.*, p. 74.



LA PROTESTA COME FORMA DI PROGETTO

MARTINA DUSSIN

237

LA PROTESTA COME FORMA DI PROGETTO

Si può amare una città, si possono riconoscere le sue case e le sue strade nelle proprie memorie più remote e segrete; ma solo nell'ora della rivolta la città è sentita veramente come l'«haut-lieu» e al tempo stesso come la propria città: propria poiché dell'io e al tempo stesso degli «altri»; propria, poiché campo di una battaglia che si è scelta e che la collettività ha scelto; propria, poiché spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso e in cui ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze assolutamente immediate. Ci si appropria di una città fuggendo o avanzando nell'alternarsi degli attacchi [...]. Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città. ¶

La rivolta ha il carattere di un'epifania, è un momento sospeso che ignora i limiti del tempo della Storia, accade adesso ma è un assaggio del futuro possibile.

Come lo spazio della selva, lo spazio della protesta trasgredisce lo spazio imposto e postula nuovi sistemi e nuove regole, i conflitti sociali si delineano nelle strade e nelle piazze toccando i limiti dello spazio urbano, cercando un dialogo con il suo lato selvaggio.

Questa tesi si propone di accogliere le nuove possibilità messe in gioco dalle manifestazioni di opposizione, soprattutto adesso che sono tornate significativamente a invadere gli spazi urbani – e non solo. Il 2019 sarà ricordato come l'anno dei cortei e dei raduni, che ripetono e rinnovano il linguaggio spaziale articolatosi definitivamente nel 1968, e la mole e la portata degli avvenimenti più recenti ha messo in luce delle nuove prospettive che rientrano nel campo dell'architettura.

Questa ricerca è un continuo incrocio tra la voce degli spazi del dissenso e dell'architettura «della protesta», tra gli spazi spontaneamente modificati e gli spazi progettati, tra gli anni Sessanta e gli anni attuali, nel tentativo di ricercare gli atteggiamenti sperimentati e gli atteggiamenti possibili della progettazione di fronte ai cambiamenti che la contestazione pone.

Interrogarsi sul significato dell'organizzazione spaziale delle varie forme fisiche del conflitto ha significato affrontare una indagine spaziale per la quale è stato necessario mettere a confronto delle specifiche categorie spaziali – l'università, la fabbrica, la strada, la piazza, i luoghi della mostra, i luoghi del commercio, le infrastrutture, la casa – che durante la ricerca sono emerse come gli strumenti spaziali principalmente coinvolti. Studiare queste categorie, attraverso molteplici fonti, tenendo sempre presente il contesto architettonico in cui si collocano – negli anni Sessanta e ai nostri giorni – è strumentale per una riflessione sul

Barricate in via Bergamini in difesa della Statale occupata, Milano.
Fotografia di Francesco Radino, 1969.



Proteste, Hong Kong, 2019.



progetto in architettura. La tesi continua così ad essere una messa a confronto e un dialogo tra il linguaggio spaziale impulsivo della protesta e il linguaggio progettato dell'architettura, tra l'atteggiamento architettonico degli anni Sessanta e quello possibile di adesso.

Il messaggio sessantottino è stato colto dagli architetti radicali di Firenze che hanno cercato attraverso il progetto di scardinare un sistema. L'analisi delle loro azioni progettuali sempre ai limiti dell'architettura è stato un apporto fondamentale per capire il legame tra protesta e architettura e uno spunto indispensabile per riflettere sui possibili atteggiamenti contemporanei. Per chiarire le intenzioni dell'architettura radicale sono state sviluppate una serie di interviste a coloro che ne sono stati gli artefici. Domandare quali sono le "architetture di protesta" oggi è servito non a scovare un autore bensì a delineare un nuovo possibile atteggiamento nel campo della progettazione architettonica, in grado di riproporre in maniera innovativa l'atteggiamento e il linguaggio radicali e di cogliere quindi le prospettive sollevate dai movimenti di protesta.

Sviluppando questo ragionamento è risultata chiara la necessità, ancora estremamente attuale, di agire sull'ambiente domestico, presentata dagli architetti radicali a partire dalla mostra al Moma di New York del 1972 "Italy: The New Domestic Landscape". L'ambiente domestico è lo spazio dove la protesta solitamente è esclusa e allo stesso tempo è il luogo più intimo dell'abitare umano. In questo modo la protesta, relazionandosi all'immaginario selvatico, propone nuovi modi di abitare.

GLI SPAZI DELLA PROTESTA: CATEGORIE SPAZIALI

L'UNIVERSITÀ

La prima scena di *Porci con le ali*², film del 1977 diretto da Paolo Pietrangeli, presenta una stanza scura. Nel buio si cominciano a intravedere dei volti, delle teste. Sono gli studenti seduti a terra e sono gli universitari in bianco e nero protagonisti della pellicola proiettata. Gli sguardi giovani e assorti, il silenzio. Il fumo delle sigarette, la sacralità. I capelli illuminati dal fascio di luce del proiettore, la tensione. Sulla pellicola un pugno alzato e di nuovo giovani, sullo schermo e tra le ombre della stanza. La pellicola sta per finire, i manifestanti intonano un coro. I liceali rispondono cantando: "Pagherete caro, pagherete tutto. Tutto pagherete". Le tende si alzano e alla luce si mostra una spalliera appoggiata al muro tra due grandi finestre, un quadro svedese con otto studenti seduti sopra, un canestro. La palestra è diventata il luogo

dell'assemblea, la palestra con la sua forma e i suoi elementi – le grandi finestre, l'ampio spazio, il pavimento in gomma, le spalliere e altri – abbandona la sua funzione e ne accoglie una nuova. L'occupazione delle università, cominciata negli anni Sessanta, diventa il primo mezzo di difesa per gli studenti ed è sostanzialmente questo: la fruizione libera di un luogo da parte di chi lo vive per primo. La relazione tra forma e funzione sarà sempre il campo di battaglia dal momento in cui la forma fu totalmente assoggettata alla funzione, fino al punto in cui l'androne dell'Università Cattolica di Milano diventa il punto di distribuzione di caschi per affrontare la polizia³.

A Venezia, teatro degli scontri è l'ex convento dei Tolentini, sede dell'Istituto di Architettura che nel 1967 viene occupato: il chiostro, l'aula magna e i due ingressi diventano i nodi centrali per rispondere alle esigenze spaziali rivendicate dal movimento.

Emblematica è soprattutto la cosiddetta battaglia di Valle Giulia, quando un corteo di più di quattromila studenti il primo marzo del 1968 da piazza di Spagna si spinse fino all'Università di Architettura trovando il netto contrasto della celere.

Un paragone contemporaneo molto interessante è invece lo scontro combattuto all'interno del politecnico di Hong Kong occupato l'11 novembre 2019 e assediato per giorni in maniera molto violenta dalle forze dell'ordine durante le proteste per l'indipendenza dalla Cina. Il campus aveva cambiato aspetto: la palestra diventa lo spazio per dormire, le aule lo spazio per l'assemblea, la piscina lo spazio per l'addestramento al lancio di bombe molotov⁴.

LA FABBRICA

A partire dagli anni Sessanta la fabbrica diventa un luogo fondamentale per la protesta operaia. La fabbrica è il simbolo, chiaro e riconoscibile, di un sistema volto all'efficienza della produzione. Tutto nella fabbrica è impostato secondo l'organizzazione scientifica del lavoro. I lucernari, gli alti soffitti, le strutture reticolari, i pilastri, le grandi finestre, sono tutti elementi che identificano la fabbrica. La fabbrica è uno spazio finalizzato a una attività specifica; ogni elemento assume la forma più indicata per la produzione. La fabbrica è uno spazio che controlla la produzione, quindi, uno spazio che controlla i lavoratori. Gli operai sono sorvegliati da postazioni sopraelevate, con un unico sguardo il superiore incaricato può ispezionare il loro lavoro. La fabbrica è uno spazio dove si vogliono ridurre gli sprechi, nella produzione e nello spazio; nella fabbrica ogni spazio ha una funzione. Nella fabbrica non esistono stanze vuote. È uno spazio dove si cerca peren-

nemente di massimizzare la produzione, è uno spazio spremuto fino all'esaurimento. È uno spazio dove non è permesso rilassarsi. La fabbrica è uno spazio che definisce a priori le situazioni di emergenza; se piove la fabbrica non si ferma.

Gli stabilimenti Fiat di Mirafiori e del Lingotto a Torino, che saranno teatro di alcuni delle più importanti manifestazioni, esprimono palesemente e intenzionalmente con la loro architettura gli ideali fordisti, ma alle loro forme si scontrano le reali condizioni oggettive di lavoro decisamente difficili: la densità delle macchine, l'intensità della fatica fisica, il rigoroso controllo e l'altrettanto rigida scansione gerarchica non dovevano certamente facilitare una relazione profonda e per certi aspetti emozionale con lo spazio da parte degli operai.

La fabbrica influisce quindi sulla vita di coloro che la popolano ospitando il processo produttivo e la persona che lo svolge. Il luogo del lavoro dovrebbe assumere una forma che permetta una relazione significativa tra gli uomini e le cose dato che l'operaio è il maggiore fruitore della fabbrica, abita la fabbrica e finisce per riconoscersi nella sua fabbrica.

Con l'occupazione e i picchetti gli operai rivendicano l'appartenenza e la proprietà della fabbrica come luogo di produzione della società. Tra la significativa mole di proteste tra gli anni Sessanta e Settanta quella combattuta tra i cancelli di Mirafiori e corso Traiano nel 1969 risulta emblematica per il significato chiaro che restituisce riguardo il rapporto continuo tra fabbrica e città, mostrando come l'una si espandesse nell'altra.

Nonostante alcune irrilevanti manifestazioni oggi la protesta si è spostata altrove. Nel 2019 ci sono stati due scioperi nel settore metalmeccanico in Italia¹.

LA STRADA

Un'onda di cappelli e teste, bandiere, manifesti, urla, cori, passi, voci, in tensione tra le facciate opposte dei palazzi ai lati della strada. In *Trevico-Torino, viaggio nella Fiat Nam*², un film di Ettore Scola, gli operai brandiscono le bandiere rosse sopra la folla in movimento.

La pellicola alterna riprese filmiche a riprese documentaristiche che mostrano i cortei del movimento operaio e del movimento studentesco in città. Quando la protesta scende in strada lo fa con una folla di persone, le strade si riempiono come fiumi in piena, i cortei invadono lo spazio della strada e lo fanno proprio.

L'insurrezione non rispetta alcun formalismo, nessuna delle procedure democratiche. Essa impone, come ogni grande manifestazione, il proprio uso dello spazio pubblico. Come

ogni sciopero determinato, è una politica del fatto compiuto. È il regno dell'iniziativa, della complicità pratica, del gesto; la decisione viene presa in strada, ricordando a chi lo avesse dimenticato che 'popolare' viene dal latino *populor*: 'devastare, distruggere'.*

Occupando la strada le persone rivendicano per prima cosa il diritto di apparizione in quanto popolo. Judith Butler scrive che quando un gruppo o un assembramento spontaneo o una collettività orchestrata si definisce 'il popolo' sta esercitando una certa modalità discorsiva, sta operando delle supposizioni su chi sia incluso e chi no, e dunque si sta involontariamente riferendo a una parte di popolazione che non è 'il popolo'.³

Il popolo non è la popolazione, il popolo viene definito da dei criteri che il governo delimita, il popolo è un confine. Il primo significato della riunione dei corpi è il riconoscersi in quanto popolo e quindi esercitare il diritto di apparizione, in questo senso Butler definisce la protesta come un esercizio performativo: dal momento in cui le persone si ritrovano unite fanno accadere qualcosa.

Nel 1958 in *Vita Activa*, Hannah Arendt spiega come l'azione politica può avere luogo solo a condizione che il corpo faccia la sua apparizione, per questo nella sua teoria la sfera dell'apparizione risulta altamente esclusiva così come è esclusiva la libertà del discorso politico. Hannah Arendt definisce una netta separazione tra i bisogni del corpo e la libertà del linguaggio, precludendo quest'ultimo a coloro che non sono ammessi a un certo spazio: lo spazio dell'apparizione. Arendt insiste sul fatto che nell'agire in pubblico si realizza la pluralità umana dal momento che "non l'uomo ma gli uomini abitano questo pianeta. La pluralità è la legge della terra"⁴.

La protesta rivendica quindi non solo il diritto di apparizione ma la stessa piattaforma dell'apparizione, così lo spazio architettonico risulta essenziale per un discorso politico. L'aporia risiede quindi nella negazione d'uso dello spazio pubblico.

Nella Parigi di fine anni Sessanta, in cui risultava palese la contraddizione di cui stiamo parlando, Henri Lefebvre, filosofo e militante francese, pubblica *Diritto alla città*, dove scrive:

Il diritto alla città si presenta come forma superiore dei diritti, come diritto alla libertà, all'individualizzazione nella socializzazione, all'habitat e all'abitare. Il diritto all'opera (attività partecipante) e il diritto alla fruizione (ben diverso dal diritto alla proprietà) sono impliciti nel diritto alla città".*⁵

Secondo Lefebvre il diritto alla città era il diritto di ciascuno a disporre di un'esperienza spaziale adeguata a sostenere la vita e

MARTINA DUSSIN

Blocco stradale durante una manifestazione, Parigi, 1968.
Fotografia da "Quindici", 11, giugno 1968.





247 LA PROTESTA COME FORMA DI PROGETTO
non segregante. La protesta lotta per questo tipo di esperienza urbana.

La strada è quindi prerequisito per l'azione popolare. La strada della protesta è la strada gremita di persone che si auto-organizzano a dimostrazione del principio dell'ordine spontaneo. Nella protesta violenta la strada può anche diventare campo della guerriglia urbana, e alle persone si sommano altri elementi come il fumo dei lacrimogeni e il fuoco degli scontri. I semafori, la segnaletica stradale, le barriere, gli spartitraffico, gli elementi urbani, ogni oggetto a bordo strada, tutto, nella protesta può costruire una barricata tra i manifestanti e le forze dell'ordine.

Le proteste del Sessantotto sanciscono la grammatica basilare delle proteste in strada.

Le proteste *adesso* ripropongono lo stesso identico linguaggio e si snodano tra le differenti strade: gli ampi boulevard progettati da Haussman a Parigi a fine Ottocento con il preciso intento di allontanare la minaccia delle rivolte sono ora presi d'assalto dal movimento dei Gilet Jaunes; le strette vie degli antichi quartieri di Hong Kong sono bloccate dalle barricate delle più recenti manifestazioni giovanili; in Cile gli stradoni diventano fiumi di persone in piena radunando più di un milione di manifestanti.

LA PIAZZA

La piazza, per le sue funzioni e per il suo valore, è il luogo più rilevante dell'organizzazione urbana. Il suo significato simbolico è strettamente legato alla sua funzione rappresentativa, era ed è ancora oggi un luogo di incontro, è prima di tutto una scena in cui il principio di teatralizzazione dello spazio urbano è regola compositiva. Nonostante le sue evoluzioni, nella sua versione storica e in quella moderna, la piazza è sempre uno spazio vuoto, limitato da costruzioni, ma che vuole contenere. La storia delle democrazie è costellata di episodi di protesta di piazza, in quanto quello è il luogo di rappresentanza, è il luogo dove il popolo si mostra e attraverso la sua presenza afferma un pensiero.

Più di cinquant'anni dopo le manifestazioni sessantottine la piazza ha ritrovato un suo particolare fascino nelle innumerevoli proteste che hanno preso piede in tutto il mondo, anche in quei paesi che garantiscono un elevato benessere alla propria popolazione.

Le proteste del 2019 in Iraq, in Libano, in Sudan, a Haiti, in Venezuela, in Colombia, Ecuador, in Cile, a Hong Kong, in Spagna e in Francia, hanno un filo rosso che le accomuna. Nascono come proteste pacifiche per combattere contro la disuguaglianza, non si interrompono fino a quando non raggiungono i loro obiettivi,

sfociando spesso nella violenza, la quale da una parte come conseguenza ha una diminuzione del consenso tra la popolazione, dall'altra spinge il governo a cercare un dialogo con coloro che sono pacifici.

In Italia hanno avuto particolare risonanza le proteste legate al movimento Fridays for Future, ispirato a Greta Thunberg. Il 27 settembre 2019 a Roma, in piazza Venezia (che si estende per circa 7.000 mq), si sono riunite dopo un lungo corteo 200.000 persone, quasi tutti ragazzi molto giovani, mentre a Milano, in piazza Duomo (17.000 mq), si sono riunite 150.000 persone.

Qualcosa accomuna le proteste sessantottine e le proteste di *adesso* e nonostante i vantaggi della comunicazione digitale la rete non può essere spazio pubblico di azione, ogni protesta ha bisogno di costituirsi fisicamente in piazza, per rappresentarsi realmente e creare coscienza. *Adesso* "gli individui si cercano, si uniscono e il risultato è un'effervescenza naturale" ¶¶, è un movimento che pretende uno spazio e in questo modo le piazze sono tornate ad essere protagoniste del discorso pubblico.

I LUOGHI DELLA MOSTRA

Il 30 maggio 1968 a meno di due ore dalla vernice di apertura della XIV Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna curata da Giancarlo De Carlo, un gruppo di manifestanti blocca l'apertura della mostra al pubblico, mostra che rifletteva sul Grande Numero, tema che voleva esprimere la polarità del tempo contemporaneo, costituito da una parte dall'entusiasmo per il boom economico e per la società dei consumi e dall'altra contrapponeva lo smarrimento individuale nel nuovo sistema globale. I manifestanti distrussero tutti gli allestimenti a Palazzo delle Arti, quelli di Alison e Peter Smithson, Shadrach Woods, Archigram, Archizoom, il gruppo NER, Saul Bass, Gerge Nelson, Gyorgy Kepes, Romaldo Giurgola, Aldo van Eyck e Arata Isozaki.

Così come la Triennale di Milano nello stesso anno anche la Biennale di Venezia fu luogo di protesta, gli artisti stessi girarono le tele verso i muri o coprirono le loro opere. De Carlo al riguardo così rifletteva:

Dieci giorni di invecchiamento precoce e dilagamento del dubbio sulla finalità del rivoltarsi senza mete. 'Un rivoltoso è un uomo che dice no e col dire no dice sì, fin dal primo movimento' questa frase di Camus mi pareva avesse un senso prima dell'esperienza della Triennale. Adesso ho qualche dubbio che quando ci si muove insieme ad altri possa avere un senso positivo dire no senza sapere perché. La negazione

assoluta ha forse solo un senso individuale, quando è collettiva deve proporre una ragione positiva per il semplice fatto che implica la violenza. Temo che non si possa mettere in gioco la violenza, scatenando l'orribile umano, senza sapere esattamente perché lo si fa, senza avere un fine positivo. ¶&

Attualmente la mostra ha trovato, oltre le tradizionali configurazioni che persistono nel tempo, nuovi spazi entro cui declinarsi cercando di rispondere alle nuove esigenze del fruitore contemporaneo. Tuttavia non si sono più verificati episodi emblematici, come quelli che sono entrati nelle mostre più importanti, a livello nazionale e internazionale a partire da fine anni Sessanta.

I LUOGHI DEL COMMERCIO

Adesso che il sistema commerciale è globale e basato su un sistema economico neoliberale, anche gli spazi per il commercio sono cambiati. Nella città storica i mercati e le botteghe contribuivano significativamente alla caratterizzazione dell'ambiente urbano, ma da quando il sistema commerciale è cambiato lo sono anche i suoi spazi e si potrebbe affermare che i negozi – soprattutto le boutique di lusso – definiscono prepotentemente le strade più centrali delle città europee. Inoltre nel ventesimo secolo si è sviluppata una categoria spaziale prima inedita: il centro commerciale. Questi edifici che radunano diverse attività possono trovarsi in centro o in periferia, non è un fattore rilevante, perché sono spazi che non prevedono un dialogo o un contatto con il contesto circostante; sono luoghi chiusi che molto spesso non si affacciano con finestre all'esterno, come un ambiente totalmente isolato, se c'è una tempesta dentro al centro commerciale non si nota, non ci sono riferimenti per capire il trascorrere del tempo. Luce e ventilazione sono artificiali. Le strutture non ospitano solo boutique, ma anche ristoranti, cinema, a volte anche i servizi amministrativi pubblici; si propongono come luogo pubblico, dove i percorsi sono progettati come fossero viali. I complessi ostentano gigantismo e nella maggior parte dei casi sono scatole, prive di una qualche particolare caratterizzazione in facciata, che cambiano completamente volto all'interno. I fabbricati che li accolgono sono sempre più grandi e coinvolgono in modo sempre più intenso le infrastrutture collettive urbane, tanto da richiedere in fase progettuale particolare cura nella ricerca di soluzioni adeguate dell'interfaccia tra gli ingressi dell'edificio e gli spazi pubblici, tanto carrabili che pedonali. La loro costruzione riflette la logica del settore, che tende ad ottenere il massimo profitto al costo più basso. Ad Hong Kong più volte i centri commerciali sono stati ripetutamente presi d'assalto, mentre a

Parigi prima delle proteste dei Gilet Jaunes le prestigiose vetrine sugli Champs-Élysée sono state barricate e protette, in un modo per cui la protesta imprime, ancora prima del suo svolgimento, una modificazione pesante dei fronti urbani della più famose strade parigine.

I luoghi del commercio sono quindi diventati, dal momento che hanno assunto un ruolo simbolico nell'epoca contemporanea, campo di azione della protesta, sono il luogo di incontro tra la cultura del consumo e la protesta contro questo.

L'INFRASTRUTTURA

L'importanza delle opere infrastrutturali ritrova le proprie radici prima di tutto in ragioni strategiche e propagandistiche. Partendo da questa valutazione e dalla funzione utilitaristica fondamentale delle infrastrutture risulta chiaro la loro valenza come punti strategici dal punto di vista militare. Per le stesse ragioni le infrastrutture, i ponti, gli aeroporti, le stazioni ferroviarie, le strade, possono essere strumentali alla protesta.

Nonostante il significato retorico-celebrativo e l'ideale di controllo del territorio sviluppati a partire dalla prima metà del Novecento, la protesta sessantottina eviterà di addentrarsi in certi spazi, se non nel momento in cui degenererà nel suo lato più violento, ovvero quello delle Brigate rosse, che non si può più chiamare protesta ma fu vero e proprio terrorismo.

Soprattutto *adesso*, nelle metropoli contemporanee, sembrerebbe essere rilevante l'apporto delle infrastrutture in quanto forma fisica che le forze politiche imprimono alla città. Ciò che definisce una città globale, così come la teorizza l'antropologa Saskia Sassen, sono principalmente tre caratteristiche: l'identità cosmopolita della città, la posizione geografica di crocevia commerciale e la presenza di infrastrutture d'avanguardia nel settore delle telecomunicazioni e dei trasporti¹¹. Alla luce di questa riflessione si ribadisce la sempre maggiore importanza delle infrastrutture nella definizione di potere di una città. In risposta a questa tendenza alcune proteste di adesso hanno saputo reinventarsi e mutare la propria grammatica di base individuando nello spostamento nello spazio dell'infrastruttura il nuovo strumento per la propria presa di posizione pacifica.

Il movimento francese dei Gilet Jaunes come nome e come simbolo utilizza il gilet giallo, quello retroriflettente ad alta visibilità che si mette quando si scende da un veicolo fermo in condizioni di scarsa visibilità, previsto dal codice della strada. La prima azione del movimento è stata quella di occupare le rotonde stradali. Occupare, significa scegliere di manifestarsi come col-

lettività in lotta in un luogo ordinario di cui si altera la normale destinazione: questo è quello che hanno fatto i Gilet Jaunes come primo gesto nelle rotonde stradali delle periferie francesi.

Allo stesso tempo il movimento Extinction Rebellion, nato a fine 2018 in Inghilterra e che si è espanso rapidamente in tutto il globo, ha fondato principalmente la propria strategia di disobbedienza civile su azioni concrete che bloccassero il sistema contro cui loro protestano, azioni che sono eclatanti, al fine di imporre nel dibattito pubblico il tema del cambiamento climatico. Il 18 novembre 2018 più di 6.000 persone hanno occupato 5 dei più importanti ponti di Londra: Southwark, Blackfriars, Waterloo, Westminster e Lambeth Bridges. La città è stata bloccata e la polizia ha arrestato 85 persone. È stata la più grande azione pacifica di disobbedienza civile degli ultimi decenni della storia britannica. Il 28 aprile 2019 migliaia di persone hanno occupato quattro luoghi chiave di Londra: il Marble Arch, il Waterloo Bridge, Piccadilly Circus e la piazza del Parlamento. A loro si è unita l'attivista Greta Thunberg e gli assembramenti sono durati per giorni, causando grandi problemi alla circolazione e ai trasporti pubblici e infine sono state arrestate più di 500 persone. Questi sono solo due esempi della strategia del movimento, che ha saputo riconoscere la valenza delle infrastrutture come obiettivo dal duplice risultato, hanno intuito come per ottenere visibilità sia necessario bloccare il movimento di merci e persone nelle città.

Non solo le rotonde e i ponti sono piattaforme delle azioni di protesta ma anche spazi di scala nettamente maggiore, come ad esempio gli aeroporti. Il 14 ottobre 2019 in Spagna migliaia di manifestanti hanno protestato contro la decisione di condannare a diversi anni di carcere i principali leader indipendentisti. Ci sono stati scontri tra la polizia e i manifestanti indipendentisti, che sono arrivati all'aeroporto El Prat di Barcellona a piedi percorrendo quasi 16 chilometri dal centro città, dopo che la polizia aveva sospeso i mezzi di trasporto pubblici per evitare assembramenti e proteste.

Un altro esempio, inedito per energia, che fa dell'infrastruttura sia il suo campo di battaglia che l'oggetto della sua protesta, è il movimento No Tav della Val di Susa, che da quasi venticinque anni sta lottando contro la grande opera dell'alta velocità che vuole collegare Torino a Lione con 235 chilometri di ferrovia. La protesta No Tav è importantissima in quanto solleva questioni come il rapporto con il territorio, la cui gestione ricade nella disciplina dell'architettura, e perché dimostra come la protesta, quella che non è solo rappresentanza in pubblico, trova il suo spazio lontano dalla città.

La mancata sapienza nel saper formulare una risposta alla necessità di abitazioni a basso costo, si scontra con i cittadini, i quali scelgono di sostituirsi allo Stato e agli architetti, costruendo in maniera alternativa le proprie abitazioni.

La città di Roma, esemplare per la questione, nel 1968 contava che oltre 60.000 persone abitavano nelle baracche auto-costruite nella periferia della città. Quantificare il numero delle case abusive è pressoché impossibile, tant'è che al tempo il comune non teneva conto delle licenze rilasciate. Si ritiene che negli anni Sessanta furono costruiti nella città 7.000 vani abusivi, negli anni Settanta 15.000. Nel 1976 si conta un totale di 11.000 ettari su cui sono state effettuate lottizzazioni abusive. L'abusivismo definisce il disegno della periferia romana e in seguito dell'intero hinterland. Secondo l'urbanista Italo Insolera¹⁵, ciò che ha concesso a una città come Roma di estendersi a confini talmente ampi da farne una metropoli, è stato l'abusivismo, componente che potremmo quasi definire endemica al tessuto urbano capitolino.

L'eccessiva cementificazione, che in quei decenni è proliferata autonomamente, ha cambiato il volto del nostro territorio. I risultati, visibili prepotentemente, oltre che al deturpamento ambientalistico e paesaggistico, si possono ricondurre ad abitazioni non consone all'abitare e non sicure rispetto ai rischi idro-geologici. Per questo possiamo dire che la speculazione edilizia degli anni Sessanta e Settanta ha condotto a un surplus di immobili. Una buona parte di questi viene ora lasciata in disuso.

A Roma un censimento della prefettura del 2019 ha contato 161 edifici abbandonati in città. Il 36% appartiene al Comune mentre il 33% a privati, il 13% ad altri enti pubblici e il 18% non viene invece specificato. Sono fabbriche, come una ex falegnameria, impianti sportivi, scuole, cinema, perfino una chiesa con annessa canonica¹⁶. Gli edifici abbandonati aumentano man mano che ci si sposta verso la periferia, che viene identificata come il luogo del degrado, del disagio, della disoccupazione e della criminalità. La situazione di adesso è indiretta conseguenza della speculazione edilizia che ha costruito senza una adeguata pianificazione della vita in quel territorio nel corso degli anni. Sembra che la preoccupazione maggiore sia sempre il mantenimento del centro delle città, dove non si ammette il manifestarsi del conflitto sociale mentre le persone indigenti e precarie sono relegate alle periferie.

A peggiorare lo stato della divisione urbana si aggiunge l'ultima tendenza alla gentrificazione delle vecchie periferie. La conformazione del tessuto urbano è sottoposto da decenni a un processo gentrificatorio per cui al centro delle città viene affidato

un ruolo volto al turismo e al consumismo, da questo ne deriva la sua lenta espansione fino alle cosiddette "vecchie periferie", dove i residenti storici sono costretti al trasferimento, non essendo più in grado di far fronte economicamente al livello di vita che si è alzato in seguito all'inserimento di determinate attività, sono così spinti nelle nuove periferie.

L'architetto Enrico Puccini ipotizza nella sua ricerca sulla situazione abitativa a Roma¹⁶ un fabbisogno di 1.500 unità all'anno, contro le 500 unità realmente assegnate. Conseguentemente si può contare che in città ci siano tra le tremila e le cinquemila famiglie che risiedono in occupazioni illegali, mentre 12.000 persone sono in lista per la casa popolare e 1.200 persone sono collocate in residence aspettando l'assegnazione di una casa popolare.

La risposta al fabbisogno abitativo confluisce nelle occupazioni illegali, a Roma esistono circa cento edifici occupati e diecimila persone vivono sotto sgombero, come vuole la politica messa in atto dall'ex-ministro dell'interno Matteo Salvini. Un inquilino dell'occupazione di via del Caravaggio nel quartiere Tor Marancia a Roma afferma che guadagna 700 euro al mese e che se fosse costretto a pagare un affitto non potrebbe più permettersi di mangiare. La stessa identica affermazione è stata registrata dalla ricerca di Alessandro Portelli, professore di letteratura americana e esperto di storia orale, secondo cui un operaio edile del borghetto Prenestrino usò le stesse parole nel 1969 per descrivere la propria situazione.

In via del Caravaggio nel 2013 circa un centinaio di persone occuparono due edifici gemelli destinati a contenere uffici, al momento vi vivono 380 persone, si tratta dell'occupazione più grande di Italia. All'interno degli uffici ogni famiglia si è costruita il proprio spazio sottomettendo le forme degli uffici ai bisogni della casa¹⁷.

L'ARCHITETTURA RADICALE

Il saggio di Manfredo Tafuri *Per una critica ideologica dell'architettura*, pubblicato nel 1969 nel primo numero di "Contropiano", con toni critici e polemici irrompe nell'acquiescenza dell'architettura, nel disincanto dei suoi autori, obbligando per un certo senso alla consapevolezza dei gesti dell'architettura. Tafuri sembra accusare le eterogenee scuole di pensiero che si erano formate nel campo del progetto d'architettura. L'accusa potrebbe essere un'estrema provocazione rivolta agli architetti, un'invocazione ad un atteggiamento critico e onesto rispetto i cambiamenti sociali, riguardo ai quali lo spazio costruito è subordinato. In Italia alcune tra le reazioni più interessanti ebbero origine tra le posizioni pro-

gettuali di alcuni studenti dell'Università di Firenze che suscitarono perplessità agli occhi del corpo docente. Le occupazioni e le rivendicazioni studentesche insieme alle lezioni di grandi maestri furono gli ingredienti fortunati per il costituirsi di un campo di discussione e innovazione estremamente fertile. Fu in questo clima urbano e universitario che si inaugura, pochi mesi dopo, la mostra della "Superarchitettura" presso la galleria d'arte Jolly 2 di Pistoia. Il manifesto della mostra, commissionata ad Adolfo Natalini, recitava "La superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket, del superman e della benzina super" ¶ ¶. Natalini, che sceglie il nome Superstudio come pseudonimo, chiama alcuni amici dell'università ad esporre, questi scelgono di chiamarsi Archizoom. La mostra raggruppa oggetti eclettici dai colori vivaci e racchiude in sé tutte la spregiudicatezza giovanile, l'ironia e lo spirito ludico che per gli autori erano la stessa risposta critica alla crisi dei tempi che stavano vivendo.

Il progetto radicale troverà ad ogni domanda spaziale una risposta dirompente. Si guardi al progetto per l'Università di Firenze proposto dal gruppo 9999, dove la scuola si fonde con il bosco in un connubio di tecnologia e natura, o agli *Urboeffimeri* che invasero le strade del gruppo Ufo, al mitico spazio dello Space Electronic o all'esperienza della Global Tools. Peculiari risultano i progetti della *No-stop city* di Archizoom e il *Monumento continuo* di Superstudio. La *No-Stop City* ¶ ¶ vuole mostrare le conseguenze di un sistema governato da leggi che non funzionano attraverso il progetto delle estreme conseguenze del sistema in atto. Gli Archizoom in questo senso cercano di rendere intellegibili le condizioni della città capitalizzata. Palesano così l'importanza dei rapporti di produzione nel definire la città, l'abitare, e quindi la vita delle persone. Nella *No-Stop City* al fallimento delle leggi sociali corrisponde l'annullamento della complessità formale, è una città senza architettura dove la flessibilità è l'unica matrice, dove tutto si articola secondo una griglia di ascensori che sembra espandersi all'infinito. Le innovazioni tecnologiche, la luce e l'areazione artificiale, svincolano il disegno da limiti formali. Al massimo sviluppo della città capitalista corrisponderà quindi una quasi totale assenza di immagini e di simboli. Le uniche cose che rimarranno saranno la fabbrica, il parcheggio e il supermarket. Il *Monumento continuo*, è anch'esso come la *No-Stop City* una *demonstratio ad absurdum* delle possibilità di cambiare la realtà della stessa architettura. Richiamando i grandi progetti visionari dell'età moderna l'architettura è monumentale, silenziosa, ingombrante, prepotente, gelida nella sua superficie a quadretti. Il monumento continuo si staglia e corre sulla Terra a dimo-stra-

re che oramai la quantità ha superato per importanza la qualità, come un virus ormai contagia l'intero globo. Le strade non esistono, se non inglobate nella megastruttura architettonicamente anonima.

Come un gesto repentino e adolescenziale l'avanguardia di Firenze, mentre in Italia crolla Agrigento, trema il Belice, Venezia è sommersa, gioca con il concetto di architettura con la stessa serietà con cui i giovani sessantottini rimproverati da Pasolini scagliano pietre sulla celere. I Radicali regalano stimoli e sogni ma non osaranno mai relazionarsi ad un sapiente utilizzo di quegli stessi mezzi da loro osannati, di cui è esempio rilevante il romantico utilizzo che fanno della tecnologia. Così "disperdono nell'immagine didascalica immediata la vera ragione d'essere della ricerca scientifica" ¶ ¶ e l'uso della tecnologia non risulta altro che l'ennesimo artificio tipico del modello italiano, che "si forma nell'imitazione dell'estero e che abitua a tutte le astuzie per celare l'inesistenza di una dottrina" ¶ ¶. In un momento in cui lo sviluppo della città e la democrazia residenziale sono argomento di discussione e esigenze reali ed urgenti, le risposte astratte dei radicali sono un tuffo nel futuro della tecnologia imperante.

Se da un lato sono recriminati per l'astratta risposta che producono, dall'altro sarà propria questo mondo di possibilità alternative l'importanza del movimento. L'atto stesso di concepire qualcosa di diverso, contrario a tutti gli insegnamenti accumulati fino ad allora, è portatore di una forza smisurata e meravigliosa che apre la strada a diversi modi di progettare futuri. L'azione radicale è stata fondamentale, oltre i suoi risultati palpabili.

Nel 1972 sarà il MoMA di New York a inaugurare la mostra "Italy: The New Domestic Landscape" e a sancire così la fama e al tempo stesso la deriva intrapresa da tutti coloro che furono raggruppati sotto il nome di Radicali. Il ventinovenne curatore della mostra, Emilio Ambasz, nel comunicato dice che l'Italia:

Oggi, non è solamente la principale forza mondiale nell'ambito del product design, ma esprime alcune delle preoccupazioni peculiari di ogni società industriale. L'Italia ha assunto le caratteristiche di un micro-modello, dove un'ampia gamma di possibilità, limiti e problemi critici posti da designer contemporanei a livello mondiale, sono rappresentati attraverso approcci differenti e qualche volta contrapposti. Questi includono un ampio spettro di teorie che confliggono con lo stato attuale dell'attività progettuale, con le sue relazioni con l'industria delle costruzioni e con lo sviluppo urbano, e mostrano una crescente sfiducia negli oggetti di consumo. ¶ ¶

Ambasz separa la mostra in oggetti, seleziona 180 pezzi di design italiano, e ambienti, che vengono commissionati direttamen-

te a Ettore Sottsass, Joe Colombo, Gae Aulenti, Mario Bellini, Alberto Rosselli, Marco Zanuso e Richard Sapper, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Gruppo Strum, Archizoom, Superstudio e 9999 e hanno come unico vincolo progettuale quello di essere inseribili in un modulo di 16 × 16 piedi (480 × 480 cm circa). Sempre nel 1972 “Casabella” dedica la copertina al Radical Design. I riconoscimenti e la produzione di oggetti, che gli stessi architetti realizzavano di mattina per poi denunciarli la sera in televisione sanciscono però la commercializzazione del movimento. L'isola di respiro che i giovani fiorentini erano riusciti a creare grazie alla poesia dei luoghi progettati e al tuono della loro convinzione viene fagocitata dal sistema e l'ingenua creatività finisce per produrre oggetti graziosi e dirompenti.

In un momento in cui la critica alla fenomenologia dell'arte borghese si declina ampiamente si cerca di capire quale dovrebbe essere la funzione dell'architettura “all'interno” dei rapporti di produzione. Ogni presa di posizione dichiaratamente autonoma rispetto ad essi è destinata ad essere inglobata, mentre l'arte che ha meditato sui rapporti di produzione progetta l'innovazione tecnica necessaria a promuovere la socializzazione dei mezzi di produzione. I Radicali si nutrono della protesta sessantottina e sebbene i loro progetti non siano riusciti a ridefinire un modo di progettare virtuoso il loro apporto è stato fondamentale nel mettere in crisi il sistema vigente e nello stimolare una pratica diversa e innovativa. Le domande che hanno posto rimangono attualmente uno stimolo immenso che aspetta pazientemente di essere colto a pieno.

LA PROTESTA ENTRA IN CASA

Protèsta s. f. [der. di protestare]. – 1. Attestazione, dichiarazione aperta e vibrata (espressa cioè con fermezza) di un sentimento, di una convinzione, di un'idea. 2. Più com., espressione, manifestazione, dichiarazione energica e ferma della propria opposizione o disapprovazione [...]. ∞ ∥

L'essere ideale della società, quello che ordina e proibisce con autorità, si esprime nelle composizioni architettoniche propriamente dette. ∞ ∥

Il 2019 potrebbe essere ricordato come l'anno delle proteste, così come è stato per il 1968. La protesta, nel Sessantotto e *adesso*, utilizza un linguaggio stabilito la cui grammatica di base comprende un sapiente uso dello spazio. Adesso che i tradizionali luoghi condivisi si fanno sempre più evanescenti e indefinibili, in favore di uno spa-

zio virtuale che si impone come primo spazio pubblico, la protesta dichiara una precisa intenzione: lo spazio ne diventa oggetto, ma strumento prima di tutto. Nella protesta lo spazio ha la stessa valenza negli anni Sessanta e *adesso*.

Il Sessantotto ha alimentato l'immaginario dello spazio pubblico con speranzose e sognanti rivendicazioni fino al punto in cui ha tramutato la strada nel luogo della guerriglia urbana, causa che insieme alle derive più acute del neocapitalismo, come la mercificazione, l'individualismo – anche spaziale – e la perdita del significato dei simboli – anche spaziali –, ha contribuito a un allontanamento dal tradizionale concetto di spazio pubblico, quello che era luogo di comunione e rappresentanza. *Adesso* la protesta recupera proprio quello spazio, in ogni parte del globo rivendica un potere, un potere prima di tutto spaziale. Così facendo la protesta ha postulato nuovi tipi di spazi, sovvertendo le tradizionali tipologie architettoniche. *Adesso* lo spazio della protesta cerca di reinventarsi, ribellandosi alla struttura che vorrebbe la protesta di piazza come scena dello spettacolo che ci intrattiene tutti. La piazza è lo spazio della visibilità da una parte, dall'altra è il limite spaziale assegnato alla protesta. Per non essere introiettata dal sistema che la vorrebbe sfruttare la protesta ha abbandonato lo spazio della città, come se ci stesse dicendo che la metropoli, dove la forma architettonica viene abolita in favore di un'astrazione che è diretta conseguenza della riduzione di ogni valore a valore monetario ∞ ∥, non è più il centrale e unico luogo di scontro. La protesta ha portato la pubblicità oltre le piazze,stituendo la spazialità assegnatale e la gerarchia degli spazi d'azione, dichiarando che non si tratta più di una questione urbana.

Protesta e architettura hanno molto in comune, parlano entrambe di spazio e ambedue lo fanno ponendosi verso un futuro possibile. Il progetto e la protesta sono pre-figurazioni, pre-apparizioni. Il rischio inevitabile in cui si incorre è quello di diventare utopie, nell'accezione negativa che condannava Manfredo Tafuri, proiettandosi così nel destino e ostentando un coraggio innovativo che si rivela inesorabilmente una chimera. In certi casi la protesta si sostituisce alla stessa architettura, così si occupano edifici o si ricostruiscono paesi dopo i terremoti, in attesa che l'architetto si faccia carico della responsabilità “nei confronti di un determinato frammento di realtà” ∞ ∥.

Negli anni Sessanta e Settanta la preoccupazione degli architetti intellettuali diventò proprio questo: come agire rispetto alla rivoluzione. Come risposta la corrente marxista più estrema bandiva il progetto. Da una parte c'era quindi la speranza senza progettazione, dall'altra la progettazione senza speranza, ma “il dissenso che rinuncia alla speranza progettuale non è che una forma sottile di consenso” ∞ ∥.

Per questo motivo l'architettura, al tempo come *adesso*, dovrebbe cogliere lo stimolo della protesta, perché senza un progetto studiato la protesta spontanea si spegne velocemente.

Tomás Maldonado scrisse nel 1970 un importantissimo testo di riferimento per la sua generazione di architetti, ricordando di "essere riconoscenti ai giovani di averci svegliati dalla nostra sonnolenza e per averci ricordato senza eufemismi che la nostra non è un'epoca arcaica, ma angosciamene convulsa" ∞ ∞. Le parole di Maldonado potrebbero essere riproposte adesso, alla luce dell'ondata di proteste che sta coinvolgendo il mondo. Ci ricorda che l'architettura è comune organizzazione, che dagli albori della sua definizione in quanto disciplina "l'organizzazione dello spazio è politicamente performativa" ∞ ∞ e che "l'estetica dello spazio contribuisce alla formazione dell'ethos" ∞ ∞ di un popolo. Lo statuto essenzialmente difficile dell'architettura è quello di essere minacciata costantemente "da una lacerazione tra l'essere centrifuga, pubblica, relazionale e il divenire centripeto e in se stessa cristallizzarsi, essendosi costituita nel rischio perenne di perdita di scopo" ∞ ∞.

Gli architetti Radicali di Firenze si assunsero la responsabilità di cogliere l'invocazione del clima culturale di fermento in cui erano immersi e tentarono, attraverso i loro progetti, di scardinare le regole dell'Architettura.

La mostra al Moma del 1972, "Italy: The New Domestic Landscape" raccoglie il loro sforzo più ardito: il tentativo di portare la protesta dentro lo spazio domestico. Da una parte i grandi autori italiani cercano attraverso il loro design di reinterpretare lo spazio domestico: Joe Colombo produrrà un arredo unico e totale, in grado di soddisfare ogni necessità dell'abitare moderno; Ettore Sottsass progetterà in pvc grigio un *Sistema di mobili contenitori multiuso*, componibili e movibili grazie alle ruote di cui sono forniti; Gae Aulenti cercherà, attraverso una collaborazione con Kartell, di definire tramite l'arredo gli spazi interni dell'abitazione; Alberto Rosselli, insieme a Isao Hosoe, progetterà una casa mobile ed espandibile; Mario Bellini presenterà il *Kar-a-Sutra* come il progetto di un'abitazione della automobile. Dall'altra i Radicali provocano con la loro architettura: gli Archizzom costruiscono un ambiente grigio, chiuso, dentro al quale si trova solo un microfono, appena entrati le luci si spengono e una voce annuncia la distruzione della cultura dell'oggetto, al riaccendersi delle luci la voce di una bambina descrive una casa luminosa e colorata; il Superstudio progetta un *Micro-evento/Microambiente*, come conseguenza della società dell'informazione e delle tecnologie immateriali il gruppo auspica alla liberazione della società dentro una natura cablata; il gruppo Strum presen-

ta i *Fotoromanzi con documenti*, illustrando i problemi sociali rilevanti, come la lotta per la casa; Gaetano Pesce cerca di portare il focus sulle condizioni essenziali della vita tramite il suo progetto per una architettura archeologica; Ugo La Pietra elabora la *Cellula abitativa/La casa telematica*, soffermandosi sulla rilevanza del mondo virtuale e multimediale. Attraverso poliedriche interpretazioni, dalla modularità-assemblaggio al vuoto totale, tutti gli autori invitati cercano di rispondere alla domanda di una nuova esigenza tipologica e spaziale riferendosi allo spazio domestico.

Il film di Bernardo Bertolucci, *The Dreamers*, ambientato nella Parigi del Maggio francese, evidenzia la forza delle abitudini rispetto l'abitare e dunque l'importanza della casa come tipologia spaziale. *Abitudine* e *abitare* risultano intrinsecamente legati, come dimostra la loro etimologia: "*Abitudine* lat. HABITUDINE(M), derivato secondario di HABITUS abito (v. q. v.). – Propr. Costituzione del corpo; solo per estens. Inclinazione, Disposizione, Attitudine ingenerata; Consuetudine" ∞ ∞. "*Abitare* dal lat. HABITARE (frequentativ. Di HABERE avere) che nel senso proprio vale continuare ad avere, ma più comunemente Aver consuetudine in un luogo, Abitarvi" ∞ ∞.

Nella pellicola di Bertolucci cambiare le proprie abitudini corrisponde a cambiare il proprio modo di abitare, di vivere nello spazio.

Matthew, uno studente americano a Parigi per l'estate, si rifugia alla Cinémathèque française, un po' per l'amore per il cinema, un po' perché non riesce a farsi delle amicizie. Durante una protesta alla Cinémathèque incontra gli affascinanti gemelli Isabelle e Théo. Il ritmo filmico aumenta e in un turbinio di eventi e di citazioni cinematografiche Matthew si ritrova a vivere con i due fratelli mentre i genitori sono in vacanza, condividendo la passione per il cinema e gli spazi della casa. I tre, che presto intrecciano una forte e anticonformista relazione, al di fuori di tutte le regole della convenzione imperante, quasi si rinchiudono dentro la casa borghese della famiglia mentre tra le strade scoppiano le proteste.

Il pensiero dei giovani si traduce nelle loro abitudini e nella totale disobbedienza dei limiti spaziali. Infine la tensione creata tra gelosia e sentimento si risolve in una delle ultime scene, quando Isabelle costruisce una tenda in salotto, dove si addormenteranno insieme e nudi. Il netto contrasto tra la vita libertina e anticonvenzionale dei ragazzi e l'austerità e la pomposità della casa in cui abitano mostra il sabotaggio della gerarchia degli spazi, che si impone sulle abitudini sociali, che appare in un qualche modo molto più significativa della protesta tra le strade parigine.

I Radicali affermavano: "Noi volevamo sconvolgere tutto questo mondo, sovvertire tutte le sue tipologie funzionali per

La protesta come forma di progetto. L'estetica del dissenso.
196X-201X, 458 pagine, 18,5 x 26,5 cm.



261 LA PROTESTA COME FORMA DI PROGETTO
dimostrare come fosse possibile dormire in salotto e mangiare in camera da letto” $\Downarrow \Uparrow$. L'architettura Radicale racconta come sconvolgere una cultura partendo dallo spazio.

Costruiscono un linguaggio ma soprattutto un atteggiamento, senza offrire facile ricette ma lavorando attraverso la messa in crisi di un sistema.

Cinquant'anni dopo viviamo nelle stesse case degli anni Sessanta e domandandoci adesso chi sono “gli architetti che fanno la protesta” non si può che imbattersi nel problema irrisolto della tipologia abitativa. Cogliere le provocazione dell'ondata di proteste di *adesso* significa per l'architettura l'elaborazione di spazi abitativi che corrispondano alle mutate abitudini sociali, significa adottare un nuovo atteggiamento, come fecero i Radicali, che potrebbe partire dal presupposto che l'architetto deve smettere di costruire, ma progettare con il costruito esistente ricordandosi l'importanza del primo spazio dell'abitare, quello domestico.

✠ F. Jesi, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in A. Cavalletti (a cura di), *Il tempo della festa*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 45-46.

✂ *Porci con le ali*, regia di P. Pietrangeli, 1977. Documentari e lungometraggi sono stati strumenti di indagine importante all'interno della ricerca.

⌋ Informazione tratta dal filmato *Lotta degli studenti all'Università Cattolica-Milano*, 1968, conservato presso AAMOD, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico <https://youtu.be/0UE6UC_O3FM>, consultato il 08.01.2020.

⌋ Le informazioni sono tratte da una costante lettura a partire dall'inizio delle proteste di articoli giornalistici e dalla costante consultazione di pagine e persone nei socialnetwork (twitter e instagram principalmente), nonché dal dialogo diretto con una studentessa del Politecnico di Hong Kong.

⌋ Secondo i dati formulati dalla Commissione Garanzia Sciopero italiana, www.cgsse.it, consultato il 05.02.2020.

⌋ *Trevico-Torino, viaggio nella Fiat Nam*, regia di E. Scola, 1973.

✠ Comitato Invisibile, *L'insurrezione che viene. Ai nostri amici. Adesso*, Nero, Roma 2019, p. 133.

⌋ J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Roma 2017, pp. 11, ed. or. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2005.

⌋ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 2017, pp. 35, ed. or. *The Human Condition*, 1958.

✠✠ H. Lefebvre, *Il diritto alla città* (1968), Ombre Corte, Verona 2014, p. 130, ed. or. *Le Droit à la ville*, Éditions du Seuil, Paris 1968.

✠✠ Dichiarazione del professor Fausto Colombo, docente di Media e politica alla facoltà di Scienze politiche e sociali e direttore del Dipartimento di scienze della comunicazione e dello spettacolo dell'Università Cattolica, nell'articolo di P. Ferrari, "Giovani in piazza per difendere il futuro", 22 novembre 2019, <<https://www.cattolicanews.it/giovani-in-piazza-per-difendere-il-futuro>>, consultato il 21.01.2020.

✠✠ G. De Carlo, *Diari*, quaderno n. 2, s.d. (giugno 1968).

✠✠ Si veda S. Sassen, *La città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 2010, ed. or.

✠✠ Si veda I. Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone al XXI secolo*, Einaudi, Torino 2011.

✠⌋ Dati resi disponibili da una indagine della prefettura pubblicata da Repubblica, <https://roma.repubblica.it/cronaca/2019/05/14/news/capitale_abbandonata_tra_palazzi_cinema_e_vecchie_fabbriche_161_edifici_dimenticati-226246361/>, consultato il 27.01.2020.

✠⌋ Si veda E. Puccini, *Verso una politica della*

casa. Dall'emergenza abitativa romana ad un nuovo modello nazionale, Ediesse, Roma 2016.

✠✠ L'occupazione di via del Caravaggio a Roma, è stata oggetto di una indagine da parte di Internazionale. A proposito si veda l'articolo di A. Camilli, *Nell'occupazione più grande d'Italia, aspettando lo sgombero*, <<https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2019/08/20/via-del-caravaggio-sgombero-roma>>, consultato il 20.08.2019.

✠⌋ Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2016, p. 4.

✠⌋ La *No-Stop City* fu pubblicata con il titolo "Città catena di montaggio del sociale", in "Casa-bella", 350/51, luglio-agosto 1970, pp. 43-52; sulla rivista "In", 2/3, 1971, diretta da Ugo La Pietra; con il titolo "No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal System", in "Domus", 496, marzo 1971, pp. 49-55.

✠✠ M. Scolari, *Avanguardia e nuova architettura*, in E. Bonfanti (a cura di), *Architettura razionale*, FrancoAngeli, Milano 1973, pp. 156-157.

✠✠ *Ibid.*

✠✠ Si veda il comunicato di Emilio Ambasz, MoMA, 26 maggio 1972.

✠⌋ Voce "protesta", dizionario Treccani online, consultato il 31.10.2020.

✠⌋ G. Bataille, voce "Architettura", in *Dictionnaire Critique*, Documents, Parigi 1929, p. 117.

✠⌋ "Il denaro – come ha scritto Marx – ha ridotto ogni essere alla propria astrazione". E. Donaggio, P. Kammerer (a cura di), *Karl Marx. Antologia*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 41, citato in N. Emery, *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Christian Marinotti, Milano 2007, p. 150.

✠⌋ T. Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Einaudi, Torino 1970, p. 100.

✠✠ *Ibid.*

✠⌋ Ivi, p. 10.

✠⌋ N. Emery, *op. cit.*, p. 31.

⌋✠ *Ibid.*

⌋✠ Ivi, p. 56.

⌋✠ Voci "abitudine" e "abitare", dizionario etimologico online, consultato il 03.02.2020 e O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Sonzogno, Milano 1937.

⌋⌋ *Ibid.*

⌋⌋ Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 97.

AFFEZIONI, COLLEZIONI, CASE

VI

CASE SPARSE. UNA STORIA FAMIGLIARE

GABRIELE MORONA

265

CASE SPARSE. UNA STORIA FAMIGLIARE

Questa è una storia di case sparse[¶], disseminate, o meglio: seminate in un territorio che per secoli è stato curato come i campi dai quali era disegnato. A poco a poco, però, questo territorio è stato lasciato alla cura del caso e del vento, che sposta i semi e ne porta di nuovi.

Questa è soprattutto una storia familiare[⌘], di famiglie che cambiano, si arricchiscono e sotto lo stesso tetto non vogliono più stare.

È una storia di famiglie di edifici, di vecchi rustici che hanno radici antiche e di villette, che a questi non volevano somigliare. E allora si sono tinte i capelli, si sono fatte crescere la barba e si sono rifatte il naso, hanno indossato un paio di occhiali a specchio e un vestito appariscente così che ora, svuotate e invecchiate, non le riconosce più nessuno.

Questa è la storia di una famiglia nata in collina coltivando i campi e cresciuta in pianura, lungo la strada tra la chiesa e la fabbrica. È una storia come tante di quella galassia in espansione continua che qualcuno chiama città diffusa.

UNA STORIA FAMIGLIARE

Questa vicenda familiare si svolge in una regione anticamente occupata da una selva. Della foresta planiziale che ricopriva la Pianura Padana rimangono oggi solamente alcune porzioni, risparmiate per il loro valore naturalistico o per la loro conformazione geografica, e un'infinità di brandelli dimenticati, abbandonati, ignorati[¶]. Secoli di laborioso intervento umano hanno trasformato e occupato questo territorio. Una selva di alberi è stata rimpiazzata da una selva di edifici e infrastrutture, tracce antropiche sovrapposte.

Osservandola, è possibile individuare un primo ordine di grandezza, costituito da grandi segni che vanno dalla centuriazione romana all'organizzazione dello Stato da Tera veneziano, dalle linee dei fronti e degli ossari della Grande Guerra a quelle delle strade, superstrade e autostrade odierne[¶], si tratta di tracce macroscopiche impresse da grandi sistemi di potere o dagli eventi tragici che hanno segnato la storia di questa regione.

Tra le maglie di queste reti e di questi sistemi trova posto però anche un secondo ordine di grandezza, più minuto e frammentato, composto dalle singole architetture che disegnano il territorio. Ed è proprio a questa scala che, a partire dal secondo dopoguerra, si è compiuta una rivoluzione economica e sociale, il cosiddetto *miracolo del nord-est*, un processo di industrializzazione e di arricchimento collettivo che ha trasformato radicalmente il paesaggio[¶].

I generazione, "Casa sul Piave", Rustico, 1949, 80 mq.
Abitanti previsti: 6, Abitanti attuali: 0.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



267

CASE SPARSE. UNA STORIA FAMILIARE

Il paesaggio che osserviamo oggi, attraversando il Veneto e buona parte della Pianura Padana, è il frutto di una moltitudine di micro-trasformazioni, all'interno delle quali la famiglia rappresenta l'unità sociale fondamentale, responsabile dei cambiamenti sociali, economici e fisici. Questa *rivoluzione familiare* ha dato vita ad un mondo fatto di edifici che non ebbero bisogno di aspettare l'annuncio della fine del proibizionismo e per dichiarare la propria indipendenza dalla tradizione e prendersi la scena. Una moltitudine di abitanti-proprietari, committenti-costruttori, metal-mezzadri stava costruendo nuove architetture senza architetti*, case sparse.

Attraversare oggi questa terra di case sparse significa addentrarsi in una selva caotica di segni e significati, un luogo che fa da contraltare all'immagine della *giungla metropolitana* utilizzata per descrivere lo straniamento suscitato dagli agglomerati urbani e dalle conurbazioni del ventesimo e del ventunesimo secolo¹¹. Esplorare questo territorio con gli occhi dell'architetto ci mette di fronte ad un paradosso. Il paradosso di spazi contraddittori, caotici, kitsch, ma al tempo stesso familiari. Affrontare questi luoghi col rigore della critica architettonica o con gli strumenti della disciplina urbanistica ha dato luogo ad una serie di teorie che, se da un lato riescono a cogliere la questione da un punto di vista tipologico¹² e a dare ragione della strutturazione, delle potenzialità e delle criticità del fenomeno alla scala territoriale¹⁰, faticano nel rintracciare e comprendere l'insieme di sogni, desideri, necessità, aspirazioni e progetti che hanno alimentato la costruzione di un mondo nuovo.

Questa selva, così distante dal nostro immaginario architettonico ma così vicina alla nostra quotidianità, ci impone una riflessione sul linguaggio, una revisione degli strumenti che utilizziamo per nominare e descrivere le cose. Si palesa la necessità di operare una discesa di scala che ci permetta di entrare nelle case e guardarle da vicino, di capirne le dinamiche di costruzione, le ragioni che stanno dietro determinate scelte, le relazioni tra il progetto ed i tempi che cambiano.

La nostra formazione accademica ci ha abituati a considerare ogni costruzione come un'opera e ad identificare l'opera con la traiettoria ed i tratti distintivi di un architetto. Viceversa, raccontare una vicenda dalla quale l'architetto-demiurgo è stato spesso estromesso ci inviterà a dare dei volti a queste case e a confrontarci con le persone che stanno dietro a questi volti. Se continuassimo a considerare le case sparse come *opere*, analizzandole unicamente sulla base di principi architettonici e compositivi, ne ricaveremmo probabilmente un giudizio negativo, focalizzato sulle loro contraddizioni, sul loro carattere di case-collage, effetti

indesiderati della stagione post-moderna. Un approccio diverso ci potrebbe invece condurre a considerarle non tanto come fine ultimo ma come mezzo, come strumento, come cardine attorno al quale costruire un progetto di vita, come contenitori di vicende ¶¶.

Ciò ci consentirà di elaborare un punto di vista alternativo ad alcune tendenze interpretative date per assodate. Potremmo iniziare mettendo in discussione la concezione che vede queste case come indifferenti al contesto, appoggiate al suolo, tenendo in considerazione la centralità, all'interno di questa storia, del concetto di casa di proprietà nella costruzione di un progetto familiare, della necessità di un attaccamento al luogo, dell'importanza di mettere radici stabili.

Allo stesso modo potremmo riconsiderare la relazione simbiotica tra villetta e recinzione, dove quest'ultima assume il ruolo di dispositivo di separazione dal contesto, di espressione di un bisogno di sicurezza, di contenitore di una moltitudine di forme ed elementi spesso in contrasto tra loro. Potremmo ricondurre l'apparente volontà di chiusura alla difficoltà di queste case nel trovare il proprio sistema di coordinate e di riferimenti, in bilico tra l'abbandono della tradizione rurale e la lontananza dalle tendenze della città. In questo modo il recinto assumerebbe il ruolo di contenitore, di luogo all'interno del quale poter *radunare* ¶¶ elementi antichi e nuovi così da poter ri-costruire la propria identità.

Un altro possibile equivoco riguarda le dimensioni di queste case, enormi se rapportate agli standard attuali o alle case contadine con le quali sono imparentate. Ciò potrebbe essere imputato ad una mania di grandezza, ad uno spreco di risorse espressione di un nuovo benessere, ad un'esigenza di auto-rappresentazione. Queste interpretazioni, pur valide, non possono esaurire la questione, a maggior ragione nel momento in cui si viene a conoscenza della quantità di lavoro, sacrifici e compromessi che stanno alla base della realizzazione di questi spazi. La relazione tra le dimensioni dell'abitazione e il progetto di vita familiare può essere indagata pensando alla casa come ad un vestito. Un vestito acquistato due taglie più grande affinché possa durare nel tempo, che in un preciso momento soddisfa le aspettative iniziali e viene riempito, anzi sta un poco stretto, ma che col passare del tempo, a poco a poco, si rivela nuovamente troppo grande, quando il corpo invecchia e si ritira. La metafora del vestito può aiutarci anche a dar conto delle forme contraddittorie che queste costruzioni assumono oggi ai nostri occhi. Pensiamo a come cambino rapidamente i canoni della moda e a quanta fatica faremmo oggi ad indossare alcuni capi che da anni giacciono sul fondo dei

nostri armadi e non ci rappresentano più. Le case sparse come vestiti vengono passate di generazione in generazione, si ricevono da padri, fratelli, cugini più vecchi e si riconsegnano nuovamente a parenti più giovani.

In questo contesto potremmo pensare che il ruolo dell'architetto possa essere simile a quello del sarto, che possa essere una buona idea, se vogliamo tornare ad operare attivamente in questi territori, quella di abbandonare il sogno di una carriera da stilista, mettere da parte la voglia di stupire con un gesto da passerella ed operare con l'accortezza del sarto che ascolta, prende le misure e dà nuova vita ad un capo, che stringe le spalle, rifà un orlo, aggiunge qualche centimetro o mette una toppa.

Se questa è la strada che vogliamo intraprendere sarà fondamentale operare una revisione del nostro approccio e dei nostri strumenti, prendendoci il tempo ed il rischio di avvicinarci alle cose. Sarà necessario mettere in relazione i cambiamenti macroscopici del territorio e le variazioni tipologiche delle abitazioni, collocare queste ultime su una mappa, registrando spostamenti e migrazioni, andate e ritorni; costruire una geografia di micro-storie, comporre alberi genealogici di edifici, rilevare, catalogare e confrontare i progetti di queste case; ascoltare le diverse generazioni di proprietari ed osservare come cambino le esigenze e come, allo stesso tempo, le questioni fondamentali dell'abitare ritornino ciclicamente; scattare delle istantanee, così da poter sfogliare le immagini di volti, facciate e spazi come si sfoglia un album di famiglia.

Infine, se vogliamo recuperare una familiarità con queste architetture, sarà necessario scegliere parole nuove, "inchiavicchiate alla realtà" ¶¶, dimenticarsi dei "paesaggi visti di passaggio" ¶¶ ed iniziare, forse, a dare nomi nuovi a questi paesaggi.

PROVINCIALI

Per capire che la città diffusa non esiste bisogna provare a saggiarne la consistenza, bisogna uscire dall'università, arrivare in stazione, salire su un treno regionale a piacere e scendere alla nona fermata, evitando accuratamente i capoluoghi. È dunque necessario prendere una macchina o farsi venire a prendere, perché di autobus ne passa uno all'ora, non fermano mai dove ti serve e li usano solo gli extracomunitari. Non resta quindi che fermarsi davanti ad una casa, ad un capannone o, meglio, davanti ad un parente che si incontra solamente in occasione delle feste comandate e provare a spiegargli che il posto in cui abita da cinquantasette anni si chiama "città diffusa".

Osservate la sua faccia confusa, stranita; lo sguardo dubbioso o scettico di una persona a cui si sta rivelando per la prima vol-

ta il nome del luogo in cui è nata e vive da sempre. Appreziate lo sforzo che fa per compiacervi, per convincersi a riconoscere che sì, effettivamente, può essere, pensandoci bene, che per dire – che le case non sono tutte attaccate come in città, che tra una casa e l'altra c'è un campo ma quasi nessuno fa più il contadino, che per andare al bar tocca prendere la macchina e passare davanti a una marea di fabbriche, orti, recinzioni, e villette ecco – che per dire tutte queste cose si può usare un termine colto come “città diffusa”.

A questo punto forse ci si guarderà attorno un po' imbarazzati e ci si accorgerà tutto d'un tratto che la città diffusa non esiste. O che essa esiste solo nelle mappe redatte dall'alto di quelle università che la città diffusa l'hanno sempre evitata come la peste, che l'hanno visitata come un luogo esotico, osservata come un dermatologo scruta una rara forma di dermatite a chiazze o un'acne post-adolescenziale: un fenomeno curioso, interessante dal punto di vista clinico, ma disturbante e repellente se confrontato alla pelle lucida e levigata dei centri storici o alle rughe antiche della campagna.

Qui siamo in provincia.

La provincia è un limbo e per capire cosa vuol dire vivere in provincia è necessario sperimentarla, la condizione del limbo. È necessario andare al bar il mercoledì sera e sforzarsi a parlare un dialetto, che si comprende ma non si pratica, per comunicare con un coetaneo che a diciott'anni ha iniziato a lavorare, e rendersi conto che in comune non si ha quasi nulla. La mattina seguente si vivrà poi la stessa situazione al rovescio quando, dopo cinquantatré minuti di macchina, treno e autobus, si giungerà in città e ci si sforzerà di mascherare l'accento veneto e trovare le parole appropriate per impressionare il collega che in città ci vive da sempre e la provincia l'ha vista solamente dal finestrino del treno, in viaggio da Venezia a Treviso, da Treviso a Padova, da una villa del Palladio a una tomba di Carlo Scarpa.

La provincia è un limbo stretto tra città e campagna, due mondi vicini che, con fortune alterne, hanno mantenuto la propria identità. La provincia è sentirsi fuori luogo, in nessun luogo.

Queste case sparse sono soprattutto case di provincia, è impossibile parlarne senza-con-testo. Hanno la faccia strana perché sono case strabiche, nate guardando contemporaneamente due mondi diversi perché il loro mondo ancora non esisteva, stava nascendo assieme a loro.

- Ma qui l'architettura dov'è?

- Le carte della casa le ha firmate l'architetto, sarà pur architettura!

- MAH!

- Ma e ora cosa c'è l'architettura?

- “Il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce”.

- MAH!

Queste case sparse sono state sognate nelle stanze strette e fredde delle case contadine, case umili, case povere che si sono arricchite.

Queste case sparse si sono ingigantite quando, ad un certo punto, non si era più poveri ma al massimo indebitati. Da una casa di tre stanze si è passati in fretta a tre stanze a testa, alla stanza per gli ospiti, al salotto, ad una cucina in più, alle stanze per i passatempi che avremo in futuro, alle stanze per i figli che si sposteranno e si sposteranno di sopra. Poi i figli se ne vanno e l'unico passatempo è lavorare; case troppo grandi, impoverite.

Queste case sono nate in fretta, nei finesettimana, mentre la campagna si stava ritirando, un'area artigianale alla volta, e la città pur avvicinandosi, una periferia alla volta, rimaneva lontana come la tartaruga di Zenone.

Case di provincia appena nate, case senza contesto, che non sapevano a chi volevano somigliare.

Case collage, con uno scheletro travi-pilastrini grande quanto vuoi e un volto dai tratti accentuati.

Case con la faccia di chi va un weekend ad Auronzo e vuole portarsi a casa la montagna e i pini, di chi sognando due settimane di crociera pianta una palma in giardino, di chi torna nella casa dove è nato per recuperare il portico, di chi va una domenica pomeriggio in centro e si mette in borsa il marciapiede, case Frankenstein.

Case sparse nella Marca trevigiana; termine antico per definire un territorio di confine, provincia dell'Impero.

Secoli di fame, al servizio di qualcun altro, e poi BOOM! Il confine si è fatto spesso, la provincia si è fatta impero. E se lontano, laggiù, nella capitale, nessuno l'ha riconosciuta poco importa; i vassalli e i mezzadri si sono riconosciuti da soli, si sono guardati allo specchio e si sono messi una mano in tasca; erano diventati padroni, artigiani, operai, metal-mezzadri e cominciavano a costruire castelli.

Un milione di castelli, uno diverso dall'altro per affermare la propria unicità.

Un milione di recinzioni e di cancelli perché qua è casa mia e la proprietà privata è religione.

Un milione di fossi senz'acqua e senza cocodrilli.

Un milione di siepi alte e squadrate per proteggersi da sguardi indiscreti e sognare di vivere isolati.

Un milione di giardini da competizione, bignami

dei paesaggi in cui siamo cresciuti e di quelli che non visiteremo mai.

Un milione di orti, campi in miniatura.

Un milione di casette per gli attrezzi, templi del fai da te.

Un milione di portici, per ricordarci da dove veniamo.

Chilometri di marciapiedi, per non sporcarsi le scarpe.

Chilometri di battiscopa, per non sporcare i muri.

Un milione di zerbini, per pulirsi le scarpe.

Un milione di garage per proteggere la macchina.

Un milione di taverne, magazzini di souvenirs.

Un milione di cantine, antidoti al ricordo della fame.

Un milione di grate, serrature ed allarmi, perché ora abbiamo qualcosa da perdere.

Un milione di bocche di lupo verdi di muffa.

Un milione di bagni da lucidare, uno con la doccia per tutti i giorni e uno con la vasca una volta all'anno.

Un milione di crocifissi, che *chissà* *chel varde in do*.

Un milione di cucine, dove ritrovarsi e ritrovare sé stessi.

Un milione di tende ricamate, da scostare per vedere chi passa.

Un milione di salotti e sale da pranzo, in eterna attesa dell'ospite.

Un milione di camere calde, confortevoli e piene di armadi.

Un milione di fotografie, di come eravamo e di come non siamo più.

Un milione di terrazzi, perché li ho visti in città.

Un milione di soffitte, perché non si butta via niente.

Un milione di finestre che sbattono le palpebre al ritmo delle giornate.

Un milione di camin che fumano là in mezzo al mar della provincia.

Un milione di lire alla volta, per realizzare i nostri sogni.

Un milione di villette, desideri in intonaco e laterizio.

† *Case sparse* è un termine preso a prestito dal nome di un progetto incompiuto di Luigi Ghirri. Si è scelta questa locuzione per la sua capacità di evocare chiaramente un tema, quello delle case di provincia della cosiddetta città diffusa, concentrandosi sulle singole architetture più che sul prodotto della loro accumulazione. Lungi dal volersi accostare all'opera del fotografo di Scandiano, si è scelto di prenderla ad esempio non tanto per quanto concerne i suoi esiti formali, quanto per la sua attitudine ad "abbassare la soglia di intensità del suo racconto fino al punto da poter eliminare ogni richiamo all'insolito e insieme all'attualità". G. Celati, *Finzioni a cui credere, un esempio*, in L. Ghirri, *Paesaggio italiano*, Electa-Quaderni di Lotus, Milano, 1989, p. 33.

∞ L'idea di affrontare un fenomeno complesso concentrandosi su piccoli episodi locali, in grado però di cogliere alcuni dei tratti essenziali della vicenda, trova le proprie radici nella tendenza storiografica della microstoria, affermata nell'ambito della storiografia sociale italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento ed in particolare con la collana *Microstorie*, diretta da Giovanni Levi e Carlo Ginzburg dal 1981 al 1991 per Giulio Einaudi Editore.

‡ Si veda G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005, ed. or. *Manifeste du Tiers paysage*, Editions Sujet/Objet, Paris, 2004.

▲ In tempi recenti diversi autori hanno scelto di esplorare porzioni di Pianura Padana seguendo il percorso di fiumi e reti stradali, tra questi ricordiamo: G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 1992; E. Galesi, *Atlante dei classici padani*, Krisis Publishing, Brescia 2015; P. Malaguti, *Lungo la Pedemontana. In giro lento tra storia, paesaggio veneto e fantasie*, Marsilio, Venezia 2018.

ℓ "Nel secondo dopoguerra si è consumata una rottura senza precedenti con le ragioni storiche della costruzione del territorio. Un intero spazio viene occupato per la prima volta da attività e popolazioni non determinate dall'agricoltura". A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", 516, 1985, p. 23, ed. or. *Le territoire comme palimpseste et autres essays*, Editions de l'Imprimeur, Besançon 2001.

⌋ Si veda P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.

✱ Si veda B. Rudofsky, *Architettura senza architetti*, Editoriale Scientifica, Napoli 1977, ed. or. *Architecture Without Architects*, Museum of Modern Art, New York 1964.

‖ Si veda R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.

⌋ V. Gregotti, *Tipologie atipiche*, in "Casabella", 568, 1990, pp. 2-3.

†† Si fa riferimento alla stagione di ricerche che negli anni Novanta a Venezia ha lavorato sul concetto di città diffusa. Si veda, tra gli altri, F.

Indovina, *La città diffusa*, Istituto universitario di architettura di Venezia, Dipartimento di analisi economica e sociale del territorio, Venezia, 1990.

†† "Da qui col tempo ho riguardato l'architettura come lo strumento che permette lo svolgersi di una cosa". A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 23, ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981.

†∞ "Infine l'uomo ha bisogno di radunare i significati esperiti per crearsi una imago mundi o microcosmo che concretizzi il suo mondo". C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979, p. 17, ed. or. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975.

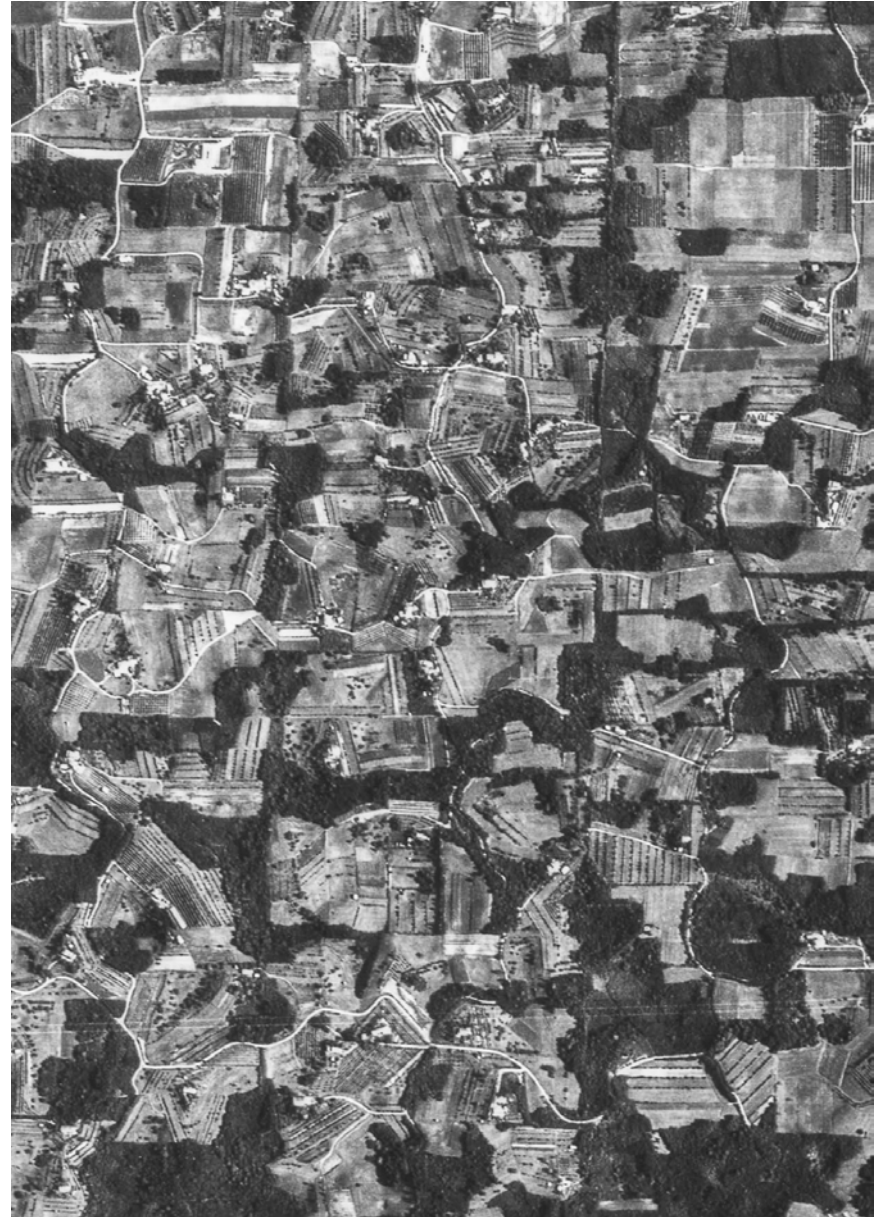
†‡ Si fa riferimento all'opera di Luigi Meneghello ed alla sua riflessione sul dialetto e sulla vita e civiltà di paese con particolare riferimento a L. Meneghello, *Libera nos a malo*, Rizzoli, Milano 1975.

†▲ "Bisogna dimenticarsi dei paesaggi visti di passaggio perché questa strada non resti una sorta di Terra di Babel, luogo di nessuna storia e nessuna geografia, o di tutte le storie e le geografie possibili. Per questo forse occorre anche entrare in una relazione di affetto perché i luoghi, gli spazi, le architetture, i volti possano diventare riconoscibili, familiari, abitabili o forse semplicemente si rivelino di nuovo al nostro sguardo". L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, Società Editrice Internazionale, Torino 1997, p. 86.

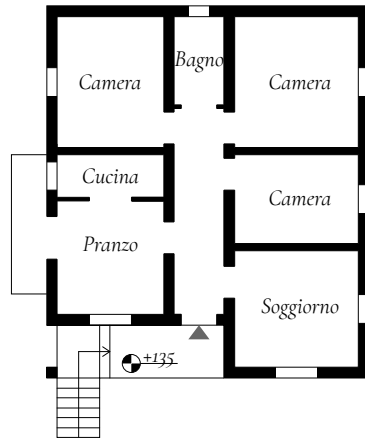
I generazione, Afra Lunardi.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



I generazione, 45°50'04"N 12°09'35"E.

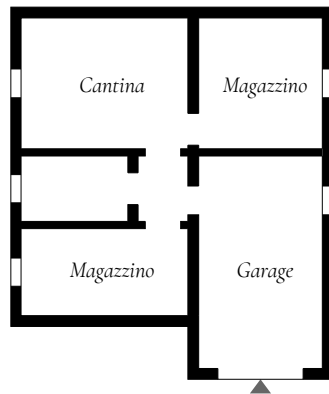


I generazione, Villetta, 1969, 150 mq.
Abitanti previsti: 4, Abitanti attuali: 1.



I generazione, intervista a Afra Lunardi. 13 Maggio 2019.

“Una persona lavora e cosa vuoi che faccia? Cerca di fare del proprio meglio. Dopo esserci sposati era naturale decidere di costruirci una casa per andare a vivere assieme. La casa praticamente l’ha costruita tutta mio marito, con l’aiuto dei fratelli.”



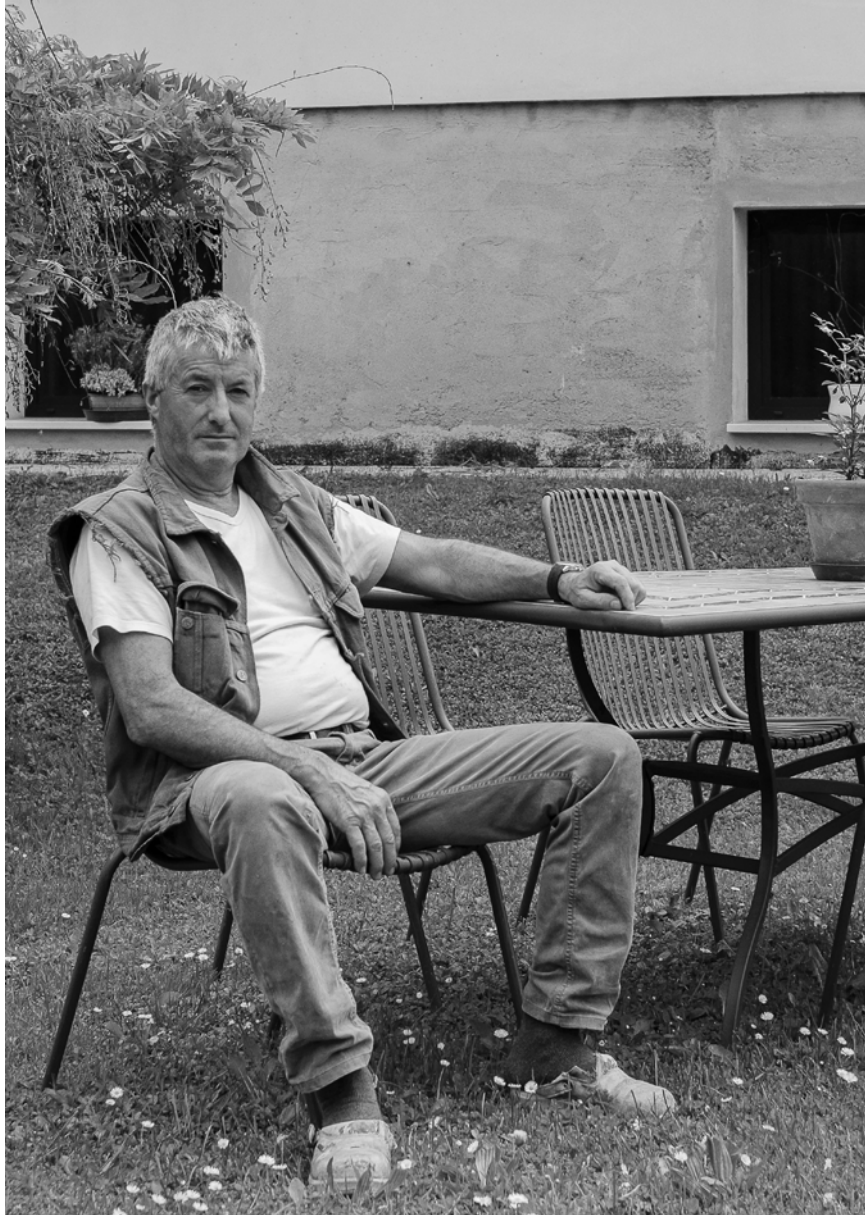
I generazione, Villetta, 1969, Fronte.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



I generazione, Villetta, 1969, Retro.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



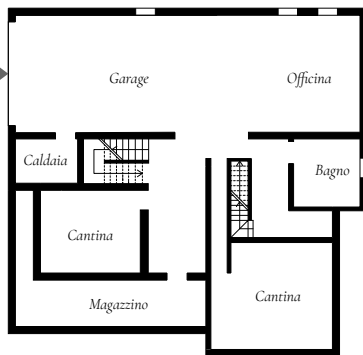
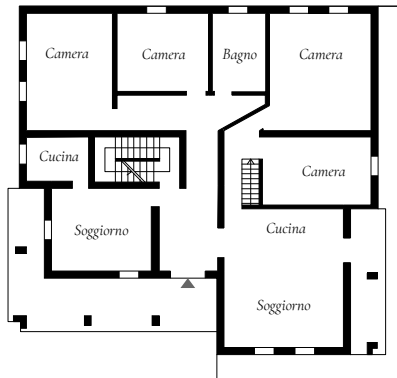
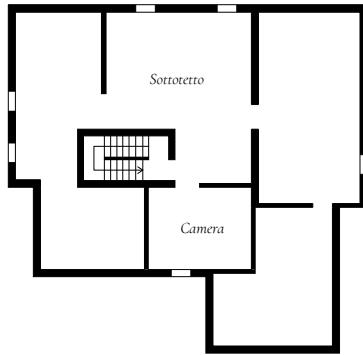
Il generazione, Luigino Forlin.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



Il generazione, 45°50'06"N 12°09'31".



Il generazione, Villetta bifamiliare, 1973, 450 mq.
Abitanti previsti: 6, Abitanti attuali: 2.



Il generazione, intervista a Luigino Forlin. 10 Maggio 2019.

“Noi siamo nati in una casa sul Piave, in cui stavamo in quattro fratelli in una camera; quando ci siamo trasferiti in una casa così spaziosa ci pareva di essere arrivati in un castello. Noi eravamo poveri, veramente poveri. Esserci trasferiti in questa casa è stato un cambiamento enorme. E all’epoca questa forma, che io oggi critico, era bellissima, sembrava di vivere in una villa.”

Il generazione, Villetta bifamiliare, 1973, Fronte.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



Il generazione, Villetta bifamiliare, 1973, Retro.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



III generazione, Valentina Morona.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.

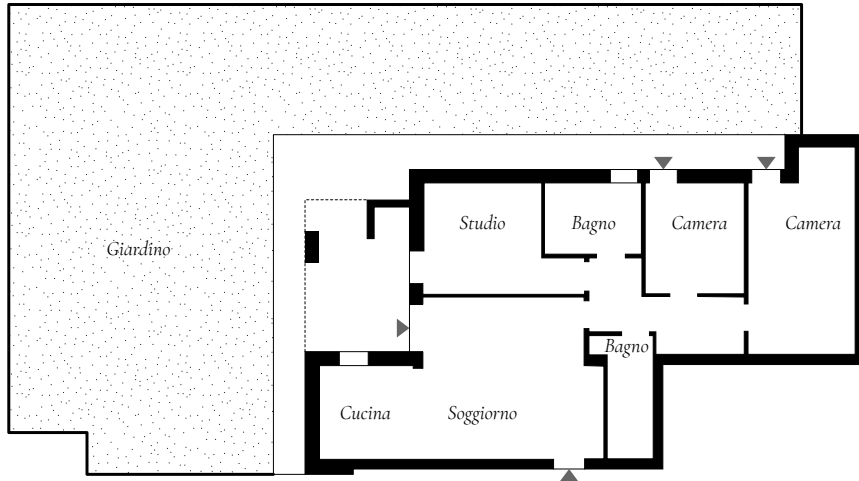


III generazione, 45°50'45"N 12°18'36"E.

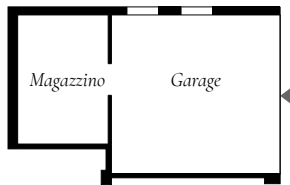


III generazione, Appartamento, 2011, 105 mq.
Abitanti previsti: 3, Abitanti attuali: 3.

III generazione, intervista a Valentina Morona. 2 Giugno 2019.



Altra proprietà



“Noi non abbiamo scelto il contesto che sarebbe stato a noi più affine, abbiamo scelto questo luogo per una questione di praticità e di convenienza. Entrambi preferiremmo vivere in un contesto naturalistico, magari sul Montello, vicino alle nostre amicizie e alle nostre famiglie. Siamo venuti a vivere in un paese che non conoscevamo. Da certi punti di vista vivere qui o vivere a Vicenza sarebbe stato lo stesso per noi.”

III generazione, Appartamento, 2011, Fronte.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



III generazione, Appartamento, 2011, Retro.
Fotografia di Gabriele Morona, 2019.



GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE

GIULIA VACCARI

293

GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE

Il collezionismo è un fenomeno di cui tanto si è detto. Walter Benjamin (1892-1940) è stato il primo a darne una definizione che si riferisca all'ampiezza del fenomeno: non soltanto una raccolta ordinata di oggetti con un qualche intrinseco valore, ma una "lotta contro la dispersione"†, un atto magico, uno scontro contro il tempo e l'universo, che porta alcuni individui a salvare certi oggetti affinché non si disperdano in una selva indistinta e vaga dei ricordi e di ciò che è stato. Un'opera di salvataggio ad opera dell'uomo, un percorso conoscitivo lontano da un metodo scientifico, che si basa su un formularsi di interrogativi derivanti dal tentativo, tutto umano, di mettere a sistema frammenti diversi di realtà attraverso processi analogici.

L'atto collezionistico è un'iscrizione benjaminiana in un cerchio magico⌘: gli elementi si svincolano da una schiavitù funzionale, sono liberi di diventare inutili, senza più uno scopo. La loro mancanza di utilità specifica equivale a una perdita di significato: non importa più cosa fossero e a cosa servissero in precedenza, entrano a far parte di un nuovo disegno più ampio e chiaro, a volte, soltanto a chi colleziona.

Non bisogna tuttavia dimenticare che condizione necessaria all'esistenza di una collezione, anche se certamente non sufficiente, è la presenza dello spazio nel quale gli elementi possano essere raccolti tutti assieme, essere giustapposti e messi in risonanza tra di loro. Come afferma Robert Venturi, d'altronde, il contesto, estendibile a progetto architettonico e spaziale, può intervenire all'attribuzione di un significato‡, ad un tutto organico composto da parti diverse. Questo per dire che come e dove si mostra una collezione è importante tanto quanto ciò che si colleziona. Fantasia e interpretazione della realtà diventano un racconto messo in scena dal collezionista che si mostra e si esplicita soltanto nel percorrere uno spazio dimensionale e concreto, che permetta il dipanarsi del *fil-ruoge*, sotteso a qualunque collezione.

IL SARCOFAGO DI SPITZMAUS▲

Un esempio pratico è l'installazione presentata nel 2020, nel Podium della Fondazione Prada di Milano, da un duo inconsueto di curatori – Wes Anderson, regista, e Juman Malouf, illustratrice. I due si interrogano dichiaratamente sull'atto collezionistico e sull'atto di esporre una collezione. Così, più di 500 reperti provenienti dalle collezioni imperiali asburgiche, normalmente esposte nei due musei gemelli di Vienna – il Kunsthistorisches Museum e il Naturhistorisches Museum – sono state disposte in un ambiente in penombra, dove varchi e aperture si intersecano, non permettendo al visitatore di soffermare lo sguardo su un

singolo oggetto. Il fruitore, paradossalmente invitato a perdersi in un stanza organizzata secondo un rigoroso schema geometrico, si ritrova a fare i conti con una perplessità che deriva dagli interrogativi posti dall'allestimento. Un porta sigarette azzurro del Weiner Rennver Club del 1932, ad esempio, è esposto in una vetrina, a fianco a uno scarabeo verde (*Chrysuna macropus*) del Messico, secco e spillato. In un'altra parete i busti di ventidue diversi personaggi, storici e non, sono disposti, secondo la loro altezza, a formare una piramide. Al centro, forse simbolicamente, la tomba di un toporagno egiziano, dal quale è preso il titolo della mostra stessa, "Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori". Nel foglio di sala non viene data nessuna descrizione del criterio con il quale sono state scelte le opere: forse, come ha evidenziato Christian Toson in *Labirinto Wunderkammer a Milano*¹, il porsi domande alla ricerca di un senso generale dell'esposizione era il vero obiettivo dei due curatori. E, se invece, la chiave di lettura fosse il moto di peregrinaggio che i visitatori sono stati spinti a compiere? Il rapporto tra oggetti e spazi è violentemente ribaltato: veri protagonisti dell'installazione non sono gli oggetti, ma la relazione e l'interazione dei diversi ambienti. All'interno dell'esposizione si gioca ad una sorta di *cache-cache* con gli oggetti esposti: non sono tanto questi ultimi a influenzare e determinare la posizione delle vetrine, ma sembra possibile ipotizzare che questi siano stati sistemati in modo da enfatizzarne la configurazione generale. La concezione estetizzante dell'allestimento è portata all'estremo, tanto che questo acquisisce significato solo attraverso una spazialità ragionata, che si fa portatrice di significato. Al visitatore non resta che perdersi nei meandri delle svariate possibilità di relazioni che si possono instaurare tra gli oggetti, gli infiniti rimandi che si possono pensare. Così, si verrebbe a dimostrare per assurdo, come lo spazio possa dare senso persino a giustapposizioni visionarie, azzardate e forse addirittura senza senso.

LA FELICE CONTRADDIZIONE DI UNA CASA-MUSEO

Un antecedente simile, a quanto fatto da Anderson e Malouf, è l'allestimento della casa-museo al numero 11 di Lincoln's Inn Fields a Londra, per opera del suo stesso proprietario, Sir John Soane. Egli, a cavallo del XIX secolo, divenne uno dei primi e maggiori interpreti di questo linguaggio fatto di spazialità ed oggetti.

In quanto architetto, egli non solo dedicò gran parte della sua vita a collezionare una quantità enorme di svariati oggetti, ma si impegnò in egual modo alla miglior resa espositiva degli stessi. Il risultato è un'amalgama, oggi conservata praticamente intatta, di stanze intrise da un forte senso di domestico all'interno delle quali

Dettagli dell'allestimento *Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*, a cura di W. Anderson, J. Malouf, a Fondazione Prada, Milano. Fotografie di Giulia Vaccari, 2020.



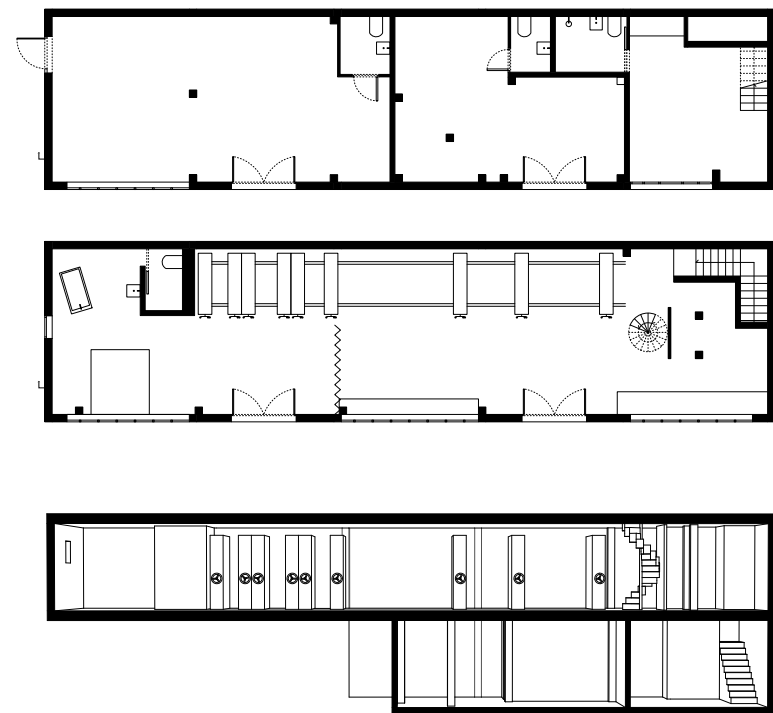
viene esposta con teatralità una collezione eterogenea e assai cospicua. Sebbene spesso l'abitazione venga quasi soffocata dal peso della collezione – ne è un esempio la scenografica anticamera alla *Breakfast Room* piena di statue al punto da rendere difficoltoso il passaggio – non si può negare che la casa mostri inequivocabilmente la passata intenzione di essere vissuta. Gli ambienti domestici nel loro essere invasi, si contaminano e diventano spazi ibridi, dove esigenze abitative e collezionistiche si compenetrano, si contraddicono, senza tuttavia mai annullarsi vicendevolmente.

Di fronte alla complessità di un programma architettonico come questo, è inevitabile il manifestarsi, per l'appunto, di quelle contraddizioni di cui parla Robert Venturi in *Complessità e contraddizioni nell'architettura*¹. Queste sono definite, dall'architetto americano, rapporti complessi derivanti da problemi insiti nel progetto. Ciò significa che il prodotto architettonico finale porta con sé tutte le perplessità e gli interrogativi che sono stati riscontrati in fase progettuale. La dimora di John Soane dimostra come non sia necessario il risolversi del progetto in un'unità coerente e senza discrepanze. Anzi, la compresenza di elementi contraddittori può generare tensioni la cui mancanza di determinazione univoca permetta di riflettere sul valore dello spazio architettonico e delle sue componenti. Se si prende il progetto di Soane come archetipo della casa del collezionista, è chiaro che quando la collezione diventa domestica, e non collocata in uno spazio espositivo, essa diventi fonte di occasioni progettuali.

ADDOMESTICARE UNA COLLEZIONE

Vivere a stretto contatto con una collezione implica un rapporto quotidiano di prossimità obbligata: sebbene sia inevitabile giungere a compromessi, nelle migliori delle ipotesi si sperimentano modalità inconsuete di vivere la domesticità. Spesso lo spazio dedicato alle attività quotidiane diventa uno spazio ibrido, a volte diaframmatico, che si espande e si contrae in conformità ai bisogni subitanei di collezionista e collezione. In altre parole, la promiscuità di funzioni, alle quali una casa del collezionista deve rispondere, ha spesso come conseguenza la ricerca a livello progettuale di una massima flessibilità spaziale. Un unico ampio ambiente può essere diviso in parcelle più piccole, una frammentazione spaziale che si declina di volta in volta in base a quanto collezionato. È ciò che succede in un'opera di restauro dello studio 6A Architects, a Londra. Nel 2009 hanno trasformato un immobile commerciale nella casa di un collezionista di tessuti e stampe d'arte*: il piano d'accesso è lasciato libero da partizioni murarie ed è confermata la partizione originaria in un'unica

6A, House for a collector, Londra, Gran Bretagna 2009/12.

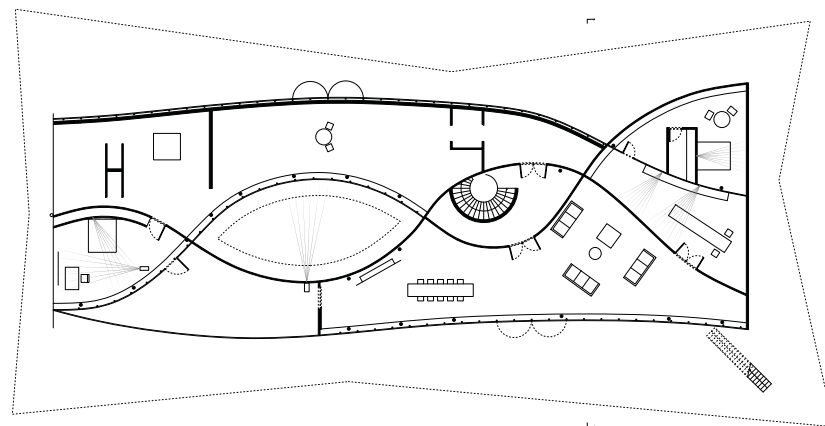


ambiente. La collezione sembra essere ovunque, appropriandosi di ogni possibile superficie orizzontale, ad eccezione dello spazio del pavimento sul quale sono installati dei binari lungo i quali scorrono armadi mobili, simili a quelli d'archivio. Questi svolgono una doppia funzione: conservano e contengono ulteriori parti della collezione e, proprio perché devono essere mobilitati a seconda di ciò che si vuole vedere, o cercare, mutano l'unitarietà originaria della stanza di volta in volta. Sono i bisogni derivanti dalla collezione stessa a delineare l'assetto complessivo dell'abitazione: il passaggio da un unico ampio ambiente ad una frammentazione dello spazio in parcelle più piccole, tra gli armadi, dipende in tal modo esclusivamente dal desiderio o bisogno del collezionista.

Esistono altri progetti in cui per ottenere una flessibilità architettonica non è necessario spostare i mobili: nella Napa Valley californiana, Herzog & De Meuron sfruttano l'espedito di una collezione di *media-art* per creare una casa che si possa trasformare in funzione alla luce. Il progetto si determina a partire da due pareti curvilinee: una opaca si interseca con un'altra interamente vetrata, ma con la possibilità di essere oscurata. Gli ambienti fluiscono liberamente gli uni dentro gli altri, le pareti, a seconda del livello di illuminazione, diventano superfici di proiezione o filtri attraverso i quali osservare il paesaggio al di fuori. Si viene a creare una commistione di visioni inaspettate: quelle artistiche, date dai video-proiettori installati sul soffitto, si confondono con quelle paesaggistiche, delle vigne attorno all'abitazione. Sebbene siano inaspettate e accidentali, in qualche modo, tali visioni, sono rese sensate dallo spazio domestico che le accoglie. I bisogni della collezione entrano in contrasto con quelli degli abitanti della casa: la necessità di una bassa luminosità, per meglio guardare le proiezioni, si contraddice con la presenza della luce diurna, fondamentale per poter svolgere le normali attività quotidiane. Eppure il progetto non si fa carico di risolvere tali contraddizioni in soluzioni distinte, ma diventa la dimostrazione di come la ricerca di "compromessi" possa essere fonte di approcci inaspettati al vivere una casa. Collezionare e abitare collidono in un intreccio di possibilità dove tutto può essere giustapposto.

I due verbi sovraccitati, talvolta, si confondono al punto da diventare sinonimi, al punto che viene a mancare una netta distinzione tra gli stessi. In questi casi l'ibridazione spaziale è spinta al limite, collezionista e collezione diventano i co-protagonisti della narrazione quotidiana. Il progetto di Éric Lapierre in una località sconosciuta della Francia¹¹, è la dimostrazione di come una mancanza totale di definizione sia necessaria per creare una fluidità di spazi dove funzioni e bisogni si mescolino in un tutto organico. *Leit-motiv* del progetto è il concetto di ambiguità,

Herzog & de Meuron, Kramlich's Residence, Napa Valley, Stati Uniti d'America, 2007/15.



0 5m
+++++



la struttura rettangolare della casa è suddivisa in sedici stanze rettangolari identiche, divise da muri di egual spessore, sia interni che esterni, che comunicano attraverso aperture sempre identiche, un'unica ampiezza per porte e finestre. Lo stesso architetto descrive il proprio progetto come uno spartito vuoto di John Cage. Dove e come vivranno gli inquilini, dove si collocherà la collezione sono domande alle quali l'architetto decide di non rispondere, qualsiasi stanza della casa può assolvere ai bisogni di ciascuno di essi.

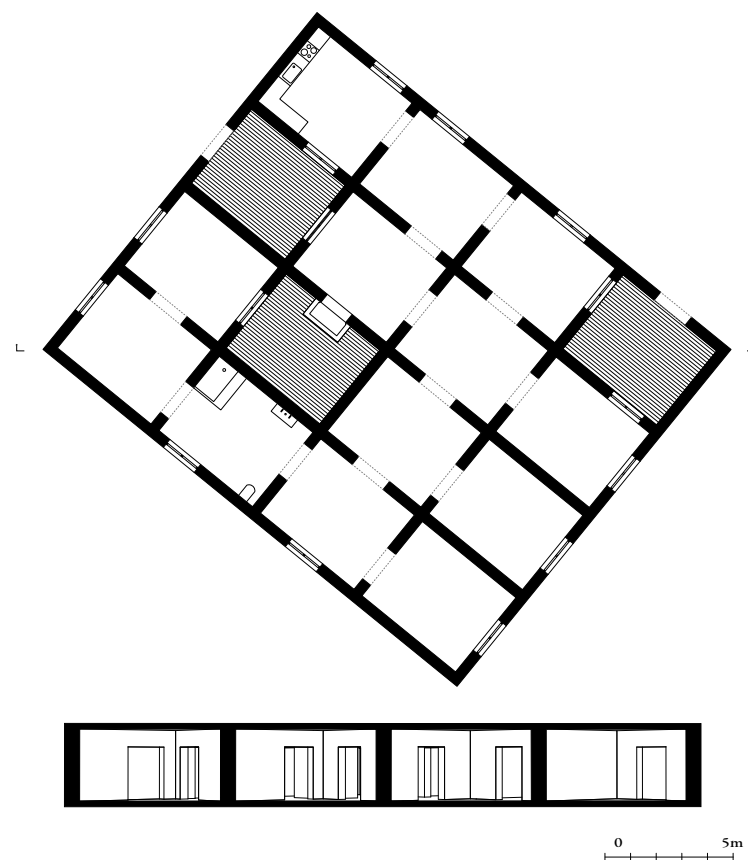
L'incantesimo che, quindi, si dovrebbe sempre compiere all'interno di una casa di un collezionista, è l'attribuzione di un significato al montaggio di diverse componenti, domestiche ed espositive, al fine di mettere in scena una narrazione che permetta di tradurre spazialmente il pensiero del collezionista e la sua visione della realtà. Come una *Wunderkammer*, la camera delle meraviglie di principi eruditi rinascimentali, la casa di un collezionista si fa rappresentazione fisica di un personalissimo processo cognitivo. La collezione viene addomesticata: il mondo all'infuori delle mura domestiche, ciò che è foresto, entra a far parte dell'intimità degli ambienti, diventando abitante della casa, imponendo le proprie necessità anche sul piano progettuale. Tra collezionista e collezione, grazie allo spazio domestico, si instaura un rapporto relazionale e sentimentale, essi comunicano ed interagiscono attraverso il medium architettonico nel quale si realizza l'esistenza di entrambi.

COLLEZIONARE CIÒ CHE VIVE

Collezionare significa eleggere degli oggetti ad entità con le quali sia possibile confrontarsi e relazionarsi. La collezione, anche quando è composizione di oggetti inermi, non è mai un soggetto statico, al suo interno ogni piccola aggiunta o movimento determina un cambiamento a livello globale. L'interagire tra le varie parti e gli scambi di significati che si operano all'interno, ne fanno termine di paragone di un ecosistema: un insieme di organismi viventi e di materia non vivente che interagiscono costituendo un sistema in equilibrio dinamico in un ambiente circoscritto. Ma è possibile collezionare un ecosistema?

Ciò che l'uomo definisce *natura* è da sempre stato collezionato, esposto e catalogato, a fini di studio o per puro interesse estetico. Solitamente però le collezioni naturalistiche partono con il presupposto di rendere la materia vivente inerme, in modo che sia più facilmente conservabile e analizzabile. Eppure, se la collezione, all'interno di un ambiente domestico, diventa eleggibile a soggetto vivo, con bisogni e necessità pari a quelli di qualsiasi altro abitante della casa, cosa succederebbe se si collezionasse direttamente il vivente?

Éric LaPierre, Maison pour un collectionneur, Combray, Francia, 2009/12.



Una risposta può essere trovata nell'*Île de Derborence*, un pezzetto di terra, a Lille, protetto da un muro alto otto metri, realizzato da Gilles Clément, nel Parc Henri Matisse, nel 1995. Esattamente come un collezionista custodisce il proprio tesoro al riparo da occhi estranei, così il paesaggista francese ha nascosto nel cuore di un parco un ecosistema, mettendolo letteralmente sotto chiave. Un frammento della foresta primaria svizzera è stato, difatti, lì ripiantato e ricreato artificialmente, lasciato libero di svilupparsi esente dall'interferenza umana che rimane al di là della barriera che lo protegge.

Di nuovo, come a Fondazione Prada, dei semplici muri si fanno portatori di un messaggio: quel pezzetto di foresta è talmente prezioso da diventare una chiave di lettura per leggere il rapporto tra l'umanità e quell'entità che l'uomo definisce *natura* e che spesso ancora non arriva a comprendere.

Clément ne isola una parte per salvaguardarla e poterla studiare, come succede nelle collezioni dove è, infatti, spesso sottesa l'intenzione di esaminare una piccola e limitata frazione di realtà. Nell'impossibilità di comprendere la frammentarietà in cui versa il mondo, troppo vasto e complicato, il collezionista sceglie di votare la sua esistenza a investigarne puntigliosamente soltanto un parte precisa e delimitata, il suo è un tentativo di messa in ordine della realtà. Allo stesso modo, Clément mostra l'ossessione dell'uomo che sentendosi artefice di un impoverimento del proprio ecosistema terrestre, cerca di conservarne frazioni, mantenendole il più possibile aderenti ad un'idea prestabilita di Natura incontaminata, che può continuare a sopravvivere solo se protetta dall'azione umana. Selezionate specie arboree sono state scelte e piantumate affinché potessero, nello spazio circoscritto a loro destinato, nel cuore del parco, relazionarsi le une con le altre, stabilendo un rapporto di scambio di materia e energia. Una collezione di esseri verdi e viventi in una teca di calcestruzzo armato.

Con un'intenzione più dichiaratamente artificiale, Junya Ishigami, nel 2019 a Tochigi, in Giappone, opera, anch'egli, come un collezionista per il *Botanic Water Garden*: rifiuta di perdere gli alberi che sarebbero stati eliminati in seguito alla costruzione di un suo progetto e decide di salvarli, li "raccolge" e li cataloga uno per uno, scegliendo dettagliatamente la posizione per ciascuno, progettando un nuovo e inedito paesaggio. Decide di relazionare gli alberi con elementi che richiamino i paesaggi delle risaie tipiche della zona, operando un intreccio di ecosistemi. Intervento umano e elementi naturali si intrecciano in un'altra collezione di elementi viventi, non più sottochiave ma esposti in un vero e proprio allestimento *ecosistemico*.

Paragonare tali interventi architettonico-paesaggistici con l'azione del collezionare sembra una forzatura, eppure entrambi

gli interventi scaturiscono da quella volontà di operare una "lotta contro la dispersione" e di salvaguardare qualcosa che rischia di essere perduto, comune a tutti i collezionisti. Sono due progetti legati all'atto collezionistico anche dalla presenza di compromessi e contraddizioni: qualcosa di prezioso va protetto e conservato perché rimanga intatto in uno spazio circoscritto che permetta al contempo che vi ci si possa essere vita all'interno.

A rendere affascinante il fenomeno collezionistico sono, infatti, i compromessi ai quali il collezionista deve scendere per poter abitare con la propria collezione. Il rapporto che li lega è a doppio filo, le loro esistenze dipendono reciprocamente l'una dall'altra. Pertanto, considerare la *natura* come qualcosa da collezionare in quanto materia vivente non significa necessariamente sottometterla a una volontà umana. Le case dei collezionisti mostrano esplicitamente in che modo la ricerca di compromessi sia operata da ambo le parti, il collezionista stesso deve adeguarsi pariteticamente alla presenza dei *collecta*. Addomesticare una collezione, d'altronde, non significa renderla succube a un controllo da parte di chi colleziona, ma piuttosto permetterle di entrare all'interno dello spazio domestico e parteciparne attivamente. Collezione e collezionista si adattano a vicenda, si accettano e convivono nonostante abbiano esigenze talvolta contraddittorie.

Da queste considerazioni scaturisce il desiderio di immaginare un'ipotesi progettuale che indagli i limiti e le conseguenze di un'abitazione che accolga la *natura* come collezione. Le case dei collezionisti hanno dimostrato come il progetto architettonico possa diventare un dispositivo di pensiero che permetta di esplorare le possibilità di una domesticità inconsueta, nella quale il rapporto con ciò che è collezionato cambia e porta a vivere anche la quotidianità stessa secondo nuovi paradigmi. Portare all'interno dello spazio abitato una porzione di natura, qualcosa di vivo, selvaggio e che per definizione è altro rispetto all'uomo, diventa un espediente attraverso il quale cercare di risolvere la dicotomia tra umano e "foresto". Un collezionista, infatti, non può vivere serenamente se non ha la certezza che la propria collezione sia al sicuro, e se questa coinvolge qualcosa di vivente, sarà suo interesse garantirne la sopravvivenza.

Proprio per questo motivo una città come Venezia, nata dal presupposto che possa esistere una commistione effettiva tra la presenza umana e l'ecosistema in cui questa entra a fare parte, può delinarsi come un luogo propizio ad accogliere simili intenzioni di preservazione di una *natura* con cui si vuole vivere e abitare. "La città più città" come l'ha definita Sergio Bettini¹, poiché interamente costruita dall'uomo, ha dei confini mutevoli e indefinibili dovuti del suo essere fondata su terre strappate al mare.

La stretta interdipendenza tra la città e la laguna che la contiene, l'ha portata nel corso della sua storia a incessanti rimaneggiamenti su entrambe: le contraddizioni, alla base stessa della città, necessitano di essere costantemente discusse poiché non vi può essere una netta risoluzione tra ciò che è terra e ciò che è mare.

Tuttavia quest'opposizione è quasi priva di ostilità, e negli ultimi anni, è stata raccontata più volte anche all'interno di istituzioni culturali. Si è resa manifesta una volontà in seno alla città di raccontarsi e accogliere al suo interno collezioni e porzioni di Laguna, affinché mostrino la possibilità di una Venezia assai lontana da quanto l'immaginario della città solitamente richiami.

Si guarda ad esempi come l'installazione *To be all ways to be* all'interno del Padiglione Olandese alla 56esima Biennale d'Arte di Venezia, dove l'artista Herman De Vries ha creato un allestimento collezionando frammenti di natura lagunare. Oppure i due interventi attraverso i quali le barene, lembi di terra periodicamente sommersi dalla marea, sono stati ricreati artificialmente all'interno stesso della città: il primo, Villa Frankenstein, accanto al Padiglione Gran Bretagna per la 12esima Biennale di Architettura di Venezia, nel 2010, ad opera dello studio Muf/architecture&art, e il secondo, Laguna Viva, su ispirazione del primo, installato nel giardino della Fondazione V-A-C di Venezia, commissionato al collettivo inglese Assemble. In entrambi gli interventi le barene sono state scelte come un frammento di *Natura* che nell'essere analizzato, collezionato ed esposto, possa diventare un dispositivo in grado di concepire un modo coerente con quello con cui Venezia chiede di essere vissuta: in strettissimo legame con le acque della laguna, su terre strappate al mare.

Se queste peculiari porzioni di laguna sono entrate all'interno della Biennale di Venezia in più occasioni, perché dunque non farle entrare dentro uno spazio domestico? Cosa comporterebbe un simile esperimento?

Una casa con al suo interno una collezione ecosistemica di barene e paesaggio lacustre porterebbe con sé, di conseguenza, l'esigenza di basare i propri ritmi su quelli delle maree, indispensabili per la salvaguardia dell'equilibrio di ciò che vi abita. Per quanto essa possa essere ricreata artificialmente, secondo limiti prestabiliti, l'innalzarsi e l'abbassarsi delle quote delle acque salmastre è indispensabile. Queste diventano una presenza costante: le esperienze abitative veneziane sono portate all'estremo, la presenza dell'acqua non è più un'eventualità a cui far fronte, diventa piuttosto una necessità, un elemento fondante del progetto portando con sé anche le conseguenze più scomode, tra insetti, umidità e miasmi palustri. Queste si scontrano, inevitabilmente, con

i normali livelli di comfort ambientale di un'abitazione canonica, rendendo necessaria la presenza di stanze all'interno le quali il collezionista si possa proteggere dalla sua stessa collezione.

Lo spazio che intercorre tra ciò che è artificiale e naturale diventa domestico, sfociando in nuove pratiche abitative, attraverso le quali si riesca a garantire l'esistenza, al contempo, di collezionista e collezione.

Così, l'idea di collezionare un segmento di ecosistema vivente, circoscriverlo all'interno di un perimetro definito, individua un approccio umano che accetta le contraddizioni che intercorrono tra artificiale – qui inteso come derivante da azione umana – e naturale senza volerle risolvere, ma al più trovando soluzioni ibride che permettano ad entrambi di coesistere.

✦ W. Benjamin, *Passages. Vol. IX*, Einaudi, Milano 2000, p. 222, ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.

✧ “È l’incantesimo più profondo del collezionista quello di inscrivere il singolo oggetto in un cerchio magico in cui esso si irrigidisce, nello stesso attimo in cui un ultimo brivido (il brivido di essere acquistato) lo attraversa”, ivi, p. 214.

⌋ R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell’architettura*, Dedalo, Bari 1984, p. 19, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, p. 54.

Λ *Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*, mostra a cura di W. Anderson e J. Malouf, Fondazione Prada, Milano, 2020. Si veda <http://www.fondazioneprada.org/project/il-sarcofago-di-spitzmaus-e-altri-tesori>, consultato il 13.09.2020.

⌋ “Più passava il tempo più mi ingarbugliavo in una matassa inestricabile di riferimenti, analogie, concettualizzazioni, dalla quale non riuscivo a districarmi. Ho cominciato a capire che forse ero stato tratto in inganno. Basato sulla mia esperienza da visitatore di musei fin dall’infanzia, mi sono lasciato guidare dal rassicurante modo di vagare per l’esposizione, cercando di individuare gli oggetti, leggere le descrizioni, capire le vetrine, guardare intorno. Oggetto dopo oggetto, tuttavia, tutto diventava sempre più paradossale e incomprendibile.” C. Toson, *Labirinto Wunderkammer a Milano*, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, 170, dicembre 2019.

⌋ Si veda R. Venturi, *op. cit.*

✦ Si veda *6a architects 2009-2017. Adjustments*, “El Croquis”, 192, 2017.

⌋ Non è stato possibile geolocalizzare l’abitazione a causa di informazioni discordanti date dallo stesso progettista. Nel sito internet dello studio (<http://www.ericiapierre.com/fr/projets/2/eric-lapierre-architecture.html#/fr/projet/33/maison-pour-un-collectionneur-pyrenees-atlantiques-2009---2012.html>, consultato il 05.03.2020) non si precisa la posizione del progetto, la si circo-scrive alla regione dei Pirenei Atlantici. Nel libro É. Lapierre, *Éric Lapierre*, Mendrisio Academy Press, Milano 2018 compare come luogo di progetto Combray. Non esiste nessuna città francese che si chiami soltanto Combray, ma nel Centre Val de Loire si trova una cittadina dal nome Iliers Combray. Questo paesino divenne famoso quando fu preso d’ispirazione da Marcel Proust, in *Alla ricerca del tempo perduto*, per la descrizione di una località immaginaria che chiamò Combray. E se, nonostante la concretezza del progetto, vi sia una volontà di lasciare l’ambiguità dell’opera in una dimensione immaginifica e in un luogo di fantasia?

⌋ Si veda S. Bettini, *Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1953.

✦ H. De Vries, *To be all ways to be*, a cura di C. Huizinga e C. de Boer, Padiglione Olanda, 56. Mostra Internazionale d’arte di Venezia, 2015. <https://www.mondriaanfonds.nl/en/activity/>

venice-biennale/archive-previous-editions/dutch-entry-2015/, consultato il 13.09.2020.

✦ J. Da Mosto, T. Spencer, *La vita della Laguna. Un quadro generale*, in “Villa Frankenstein. The Journal of the British Pavillion”, 2, novembre 2010, <http://muf.co.uk/portfolio/venice/>, consultato il 27.03.2020.

✦ *Progetto Laguna Viva*, V-A-C Foundation, 2018, https://www.v-a-c.ru/new_wordpress/wp-content/uploads/PR_LAGUNA-VIVA_IT_FINAL.pdf, consultato il 27.03.2020.

L'ALTRO GENIUS LOCI
TERESA GARGIULO

- Ballard J.G., *Il mondo sommerso*, Feltrinelli, Milano 2017, ed. or., *The Drawned World*, Berkeley Books, London 1962.
- Bois Y.A., Krauss R., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003, ed. or. *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.
- Clément G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014, ed. or. *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris, 2004.
- De Martino E., *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2016.
- Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, 2011.
- Galimberti U., *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Galimberti U., *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Jung C.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, ed. or. *Über die Archetypen des kollektiven Unbewusstsen*, 1886.
- Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2001.
- Lynch K., *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, a cura di M. Southworth e V. Andriello, CUEN, Napoli 1992, pp. 270-271, ed. or. *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco 1990.
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979, ed. or. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975.
- Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013, ed. or. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1819.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010, ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1984, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.
- Visetti G., *Le coste di Sorrento e di Amalfi*, Nicola Longobardi, Castellammare di Stabia 2009.

IL LOGOTIPO TRA ARCHITETTURA E MODA
DAMIANO URBANI

- Alciato A., *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Adelphi, Milano 2009, ed. or. *Emblematum liber*, Augustae, Heinrich Steyner, Vindelicorum 1531.
- Caro R., *The Power Broker. Robert Moses and the fall of New York*, Knopf, New York 1974.
- Cooper M., Chalfant H., *Subway Art*, Thames & Hudson, London 2015.
- Day D.R., *Dapper Dan. Made in Harlem. A Memoir*, Random House Inc., New York 2019.

- Gucci P., *Gucci. La vera storia di una dinastia di successo*, Milano, Mondadori 2015.
- AA.VV., *Gucci. The Making of*, New York, Rizzoli 2011.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2001, ed. or. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Thames & Hudson, London 1978.
- Le Corbusier, *L'arte decorativa*, Quodlibet, Macerata 2015, ed. or. *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, G. Crès, Paris 1925.
- Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Marinotti, Milano 2003, ed. or. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Plon, Paris 1965.
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979, ed. or. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1975.
- Polhemus T., *Street Style. From Sidewalk to Catwalk*, Thames & Hudson, New York 1994.
- Ursprung P. (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Canadian Centre for Architecture, Montréal 2002.
- Veblen T., *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Einaudi, Torino 2007, ed. or. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of institutions*, Allen & Unwin, London 1925.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010, ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.
- Wigley M., *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995.

PROGETTO E DESTINO
ALBERTO PETRACCHIN

- AA.VV., *Guida all'Italia. Leggendaria, misteriosa, insolita, fantastica*, Mondadori, Milano 1971.
- Albrile E., Rossi P.A., Fumagalli S. (a cura di), *Picatrix-De Radiis. La summa della magia ermetica attraverso la mediazione araba*, Mimesis, Milano 2018.
- Alemanì C. (a cura di), *Il mondo magico*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2017.
- Argan G.C., *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965.
- Battisti E., *L'Antirinascimento*, Garzanti, Milano 1989.
- Bonito Oliva A., *Il territorio magico*, Firenze 1973.
- Dal Co F. (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980.
- De Martino E., *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- De Seta C., *Il destino dell'architettura*, Laterza, Milano 1985.
- Eco U., *Non sperate di liberarvi dei libri*, Bompiani, Milano 2009.
- Eisenman P., *La fine del Classico*, a cura di Rizzi R., Mimesis, Milano 2009.

- Jodorowski A., *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano 2005, ed. or. *La via del Tarot*, Debolsillo, Barcelona 2004.
- Kiesler F., *Magic Architecture*, 1944.
- Kipnis J. (a cura di), *The Perfect Acts of Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 2001.
- Lethaby W., *Architettura, misticismo e mito*, Pendragon, Bologna 2003, ed. or. *Architecture, Mysticism and Myth*, 1891.
- Maresca M.P., Vaccaro V., *Massoneria ed ermetismo nella Napoli del '700: la cappella San Severo*, in "Psicon", 4, luglio-ottobre 1975, pp. 101-111.
- Marini S., Corbellini G. (a cura di), *Recycled Theory. Dizionario illustrato/Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Meillasoux Q., *Tempo senza divenire*, Mimesis, Milano 2014, ed. or. *Time Without Becoming*, Mimesis, Milano 2008.
- Persico E., *Profezia dell'architettura* (1935), Skira, Milano 2012.
- Taut B., *La corona della città*, Mazzotta, Milano 1973, *Die Stadtkrone*, Jena 1919.
- Woods L., *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York 1997.

ARCHITETTURA DI UN VILLAGGIO
ALJOŠA MARKOVIĆ

- Amo, Koolhaas R., *Couttryside. A Report*, Taschen-Guggenheim Museum, Köln-New York 2020.
- Andrić I., *Il ponte sulla Drina*, Mondadori, Milano 1960, ed. or. *Na Drini Čuprija*, 1944.
- Bošković M., Maširević M., *Samouki likovni umetnici u Srbiji*, Eskenaziarte, Torino 1977.
- Deroke A., *Narodno neimarstvo I e II*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1968.
- Findrik R., *Dinarska brvnara*, Muzej "Staro selo", Sirogojno 1998.
- Findrik R., *Narodna arhitektura. Putevi čuvanja i zaštite*, Društvo konzervatora Srbije, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1985.
- Findrik R., *Narodno neimarstvo: stanovanje*, Muzej "Staro selo", Sirogojno 1994.
- Findrik R., *Zlatiborska brvnara i muzej narodnog graditeljstva "Staro selo" u Sirogojnu*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1987.
- Gasparini E., *Il matriarcato slavo*, Sansoni, Firenze 1973.
- Iveković R., *Autopsia dei Balcani. Saggio di psico-politica*, Raffaello Cortina, Milano 1999.
- May J., *Architettura senza architetti*, Rizzoli, Milano 2010.
- Narodi J., *Etnografski*, Institut SANU, Beograd 1965.
- Kojić B., *Seoska arhitektura i rurizam*, Građevinska knjiga, Beograd 1958.
- Petrović Z., Stanić R., *Stare srpske kuće kao graditeljski podsticaj. Kuće arhitekta Bože Petrovića*, IRO Građevinska knjiga, Beograd 1985.
- Stierli M., Kulić V. (a cura di), *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia: 1948-1980*, MoMA, New York 2018.
- Thoureau H.D., *Walden ovvero Vita nei boschi*,

Rizzoli, Milano 2001, ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

ARCHITETTURA DI PETROLIO
ARIANNA MONDIN

- Amo, Koolhaas R., *Couttryside. A Report*, Taschen-Guggenheim Museum, Köln-New York 2020.
- Pasolini P.P., *Petrolio*, a cura di Chiarcossi M.C. e Chiarcossi G., Einaudi, Torino 1992.
- Benedetti C., Gragnolati M., Luglio D. (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2020.
- Gras A., *Oil. Petite anthropologie de l'or noir*, Éditions B2, Paris 2015.
- Ciorra P. (a cura di), *Energy. Architettura e reti del petrolio e del post petrolio*, Mondadori, Milano 2013.
- Nagarestani R., *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, re.press, Melbourne 2008.
- Deschermeier D., *Impero ENI: l'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Damiani, Bologna 2008.
- Foise V., Merlo M., *Edoardo Gellner. Percepire il paesaggio-Living Landscape*, Skira, Milano 2008, p. 29.
- Logar E., *Invisible Oil*, Springer, Berlin 2011.

SPAZI DEL LUDICO. DISCOTECHE E CLUBS
COME FRAMMENTI DI SELVA URBANA
GIACOMO DE CARO

- Bataille G., *L'eroticismo*, SE, Milano 2017, ed. or. *L'Erotisme*, 1957.
- Brugellis P., Pettena G., Salvadori A. (a cura di), *Utopie radicali*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Eisenbrand J., Rossi C., Kries M., Thietz K. (a cura di), *Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2018.
- Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2018.
- Francalanci E.L., *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano 1982.
- Harvey D., *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 2015, ed. or. *The Condition of Postmodernity*, Wiley, New York 1989.
- Laumonier A., 615: *La Rivolta delle Macchine*, Nero, Roma, 2018, ed. or. 6: *Le soulèvement des machines*, Points, Paris 2018.
- Marcuse H., *Eros e Civiltà*, Einaudi, Torino 2001, ed. or. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston 1955.
- Perec G., *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, *Especies d'espaces*, Galilée, Paris 1974.
- Pettena G., *L'anarchitetto. Portrait of the artist as a young architect*, Guaraldi, Rimini 1973.
- Szacka L.C., *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2016.
- Tschumi B., *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, ed. or. *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.

ARCIPELAGO ENCLAVE.
LE CHIAVI DEL PARADISO
ANDREA PASTORELLO

Agamben G., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018.
Agamben G., *Il regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019.
Ballard J.G., *Super-Cannes*, Feltrinelli, Milano 2000; ed. or. *Super-Cannes*, Flamingo, London 2000.
Colomina B., *Domesticity at War*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2007.
Degoutin S., *Prisonniers volontaires du rêve américain*, Éditions de la Vilette, Paris 2006.
Esposito R., *Termini della politica - Vol. I*, Mimesis, Milano 2018.
Houellebecq M., *La possibilité d'une île*, Fayard, Paris 2005.
Sloterdijk P., *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina, Milano 2015, ed. or. *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.
Swayze J., *Le meilleur des (deux) mondes*, Éditions B2, Paris 2012.
Ungers O.M., Koolhaas R., *The City in the City. Berlin: A Green Archipelago*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013.

ARCHITETTURE COMMESTIBILI.
VERSO ALTRE ECOLOGIE DEL PROGETTO
EGIDIO CUTILLO

Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
Bataille G., *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, ed. or. *La Part maudite, précédé de La notion de dépense*, Les Éditions de Minuit, Paris 1949.
Camporesi P., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1978.
Cocchiara G., *Il paese di Cuccagna e altri studi sul folklore*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.
Dali S., *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture du Moderne Style*, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933, pp. 72-76.
Deleuze G., *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1988, ed. or. *Le pli – Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.
Derrida J., *Ciò che resta del fuoco*, Se, Milano 2000.
Grimm J., Grimm W., *Tutte le fiabe, prima edizione integrale 1812-1815*, a cura di Miglio C., Donzelli, Roma 2015.
Lynch K., *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, a cura di M. Southworth e V. Andriello, CUEN, Napoli 1992, pp. 270-271, ed. or. *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco 1990.
Negarestani R., Mackay R. (a cura di), *Collapse Volume VII. Culinary Materialism*, Urbanomic, Falmouth 2011.
Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, catalogo della mostra, Hoepli, Milano 1936.
Price C., Re: CP, a cura di Obrist H. U., LetteraVentidue, Siracusa 2011.
Rudofsky B., *Architettura senza architetti*, Editoriale scientifica, Napoli 1977, ed. or.

Architecture Without Architects, Museum of Modern Art, New York 1964.
Serres M., *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019, ed. or. *Le contrat naturel*, Éditions François Bourin, Paris 1990.
Tafari M., *Storia dell'ideologia antiurbana*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia 1973.

VITA, MORTE, MIRACOLI;
VENTURE E MONUMENTI
GIUSEPPE RICUPERO

AA.VV., *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007.
Agamben G., *L'avventura*, Nottetempo, Roma 2015.
Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, 2015 Milano.
Coppo P., *Le ragioni degli altri. Etnopsichiatria, etnopsicoterapie*, FrancoAngeli, Milano 2013.
De Seta C. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5*, Einaudi, Torino 1982.
Gaglianò P., *Memento. L'ossessione del visibile*, Postmedia Books, 2016 Milano.
Latour B., *Il culto moderno dei fatidici*, Meltemi, Milano 2017, ed. or. *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Durham, North Carolina 2010.
Lenzini F., *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*, Quodlibet, Macerata 2017.
Marini S. (a cura di), *Heritage. Orchestra Rehearsal*, bruno, Venezia 2017.
Marini S., Roversi Monaco M. (a cura di), *Patrimoni. Il futuro della memoria*, Mimesis, Milano 2016.
Pace S., *La scoperta della città antica. Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2016.
Reale L., Fava F., Cano J.L. (a cura di), *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città temporanea*, Quodlibet, Macerata 2016.
Rykwert J., *La seduzione del luogo*, Einaudi, Torino 2003, ed. or. *The Seduction of Place: The History and Future of Cities*, Oxford University Press, Oxford 2004.
Riegl A., *Il Culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Bologna 1981, ed. or. *Der moderne denkmalkultus. Sein Wesen Und Seine Entstehung*, 1903.
Rossi A., *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981.

LA PROTESTA COME FORMA DI PROGETTO
MARTINA DUSSIN

Agamben G., *Lo stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
Aureli P.V., *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.
Bey H., T.A.Z., *Zone temporaneamente autonome*, Shake, Milano 1993, ed. or. *TAZ: The Temporary Autonomous Zone*,

Ontological Anarchy. Poetic Terrorism, Autonomedia, New York 1991.
Borgonuovo V., Franceschini S. (a cura di), *Global tools 1973-1975. Quando l'educazione coinciderà con la vita*, Nero, Roma 2018.
Brugellis P., Pettena G., Salvadori A. (a cura di), *Radical Utopias. Archizoom, Remo Butti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, Quodlibet, Macerata 2017.
Coles A., Rossi C. (a cura di), *EP: The Italian Avant-Garde: 1968-1976*, Sternberg Press, Berlin 2013.
Comitato Invisibile, *L'insurrezione che viene. Ai nostri amici*, Adesso, Nero, Roma 2019.
Deleuze G., *Saggio sulle società del controllo*, in Id., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
Deganello P., *As razoes do meu projecto radical*, Matosinhos: ESAD, Escuela Superior de Artes e Design, Porto 2009.
Deganello P., *Design politico. Il progetto critico, ecologico e rigenerativo. Per una scuola del design del XXI secolo*, Altra Economia, Milano 2019.
Fisher M., *Realismo capitalista*, Nero Edizioni, Milano 2018, ed. or. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009.
Focault M., *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004, ed. or. *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.
Focault M., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2004, ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
Frassinelli G.P., *Architettura impropria: prima, durante e dopo il Superstudio*, Sagep Genova 2017.
Frassinelli G.P., *Design e antropologia: riflessioni di un non addetto ai lavori*, Quodlibet, Macerata 2019.
Gargiani R., *Archizoom associati, 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
Gruppo 9999, *Ricordi di Architettura*, Tipolitografia G. Capponi, Firenze 1972.
Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2016.
Roger B., Voegeli J., Widmer R. (a cura di), *Protest. The Aesthetics of Resistance*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2018.
Scolari M., *Avanguardia e nuova architettura*, in Bonfanti E. (a cura di), *Architettura razionale*, FrancoAngeli, Milano 1973, pp. 156-157.
Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015.

CASE SPARSE. UNA STORIA FAMIGLIARE
GABRIELE MORONA

Bizzarri G., E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano, 1986.
Celati G., *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1992.
Falco G., *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino 2009.
Galesi E., *Atlante dei classici padani*, Krisis Publishing, Brescia 2015.
Ghirri L., *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano 1989.

Ghirri L., *Paesaggio italiano*, Electa-Quaderni di Lotus, Milano 1989.
Guidi G., *Cinque Paesaggi, 1983-1993*, Postcart, Roma 2013.
Maino F., *Cartongesso*, Einaudi, Torino 2014.
Malaguti P., *Lungo la Pedemontana. In giro lento tra storia, paesaggio veneto e fantasie*, Marsilio, Venezia 2018.
Meneghello L., *Libera nos a malo*, Rizzoli, Milano 1975.
Paolini M., *Bestiario veneto: parole mate*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1999.
Trevisan V., *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2002.

GLI SPAZI DELLA COLLEZIONE
GIULIA VACCARI

Agamben G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.
Agamben G., *Cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.
Benjamin W., *Passages*, Einaudi, Torino 2000, ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.
Clément G., *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Quodlibet, Macerata 2013, ed. or. *Jardins, paysage et génie naturel*, Collège de France-Fayard, Paris 2012.
Clément G., *L'Alternativa ambiente*, Quodlibet, Macerata 2015, ed. or. *L'Alternativa ambiente*, Sens & Tonka, Paris 2014.
Grazioli E., *Il collezionismo come forma d'arte*, Johan & Levi, Milano 2012.
Guattari F., La Celia F., *Le tre ecologie*, con interventi di J. Baudrillard, P. Fabbri e W. Sachs, Sonda, Milano 2019.
Lugli A., *Wunderkammer*, Allemandi, Torino 1997.
Roelstraete D., *Machine à penser*, Fondazione Prada, Milano 2018.
Serres M., *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019, ed. or. *Le contrat naturel*, Éditions François Bourin, Paris 1990.
Scalbert I., *Never Modern*, Park Book, Zürich 2013.
Soane J., *Histoire de ma maison*, Éditions B2, Parigi 2015, ed. or. *Crude Hints Towards an History of My House in Lincoln's Inn Fields*, 1812.
Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1984, ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

*Finito di stampare
nel mese di ottobre 2021
da Digital Team – Fano (PU)*