Nel 1974 un uomo e un coyote condividono uno spazio otto ore al giorno per tre giorni consecutivi. Al termine di questo *co-housing* “multispecista”, probabilmente non così voluto da entrambi, l'uomo – atterrato in un aeroporto di New York e da lì, avvolto nello stesso feltro che indosserà anche durante la *performance*, portato in ambulanza alla René Block Gallery di SoHo – abbraccia il coyote e torna al luogo di partenza nello stesso modo in cui era arrivato: “Volevo isolarmi, chiudermi, non vedere nient'altro dell'America se non il coyote”, dichiarerà Joseph Beuys[†]. Non è dato sapere invece né il prima né il dopo del coyote, ma, al di là di questo e del fatto che l'interazione è stata alquanto limitata, *I Like America and America Likes Me* segna comunque un passo verso qualcosa di interessante per noi, oggi: un passo, per quanto incerto e non il primo, “verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità”[‡].

Dieci anni prima, lo stesso artista invitava già – mosso com'era dalle sue ambizioni pedagogiche, che troveranno negli anni sempre più le forme dell'impegno politico – a riflettere sui rapporti di forza tra la cultura e il suo Altro, tra la volontà di potenza coercitiva della prima e quella primordiale del suo avversario, in questo caso non esterno come il coyote ma interno, ovvero quel selvaggio dal quale la cultura nasce. Se in *I Like America and America Likes Me* la critica alla prepotenza della presunta civiltà si è sublimata nella scelta di frequentare degli States la bestialità di un animale nativo, in *Fat Chair* del 1964 la riflessione è ancora tutta stretta entro il campo di gioco dell'umano. Beuys fonda quel lavoro in un prodotto trovato, brutto, privo di raffinzioni, a richiamare così *ab ovo* con un utensile avito che nella sua basilarità è già in grado di territorializzarci quello che è uno dei primi moti culturali che distinguono l'uomo dagli altri animali: l'atto di sedersi sopra un artefatto è di poco successivo a quello di scegliersi o costruirsi uno spazio protettivo. La sua sedia ordinaria simboleggia ancora solo uno dei primi tratti nella transizione tra selvatichezza e umanità: Baudrillard del resto deve ancora arrivare[‡]. Seduti possiamo compiere azioni diverse rispetto a quando siamo sdraiati o camminiamo, ma – a differenza di ogni altra scimmia antropomorfa – come nell'elevarci in posizione eretta così nel sedere ci costringiamo a un disagio: la sedia (e quella scelta dall'artista in particolare) è costrittiva, esercita una violenza nello stesso momento in cui ci allevia la fatica del cammino o della posizione eretta (posizione, peraltro, che noi stessi ci siamo imposti); la sua invenzione ci offre un ristoro ma la sua durezza ci impone una posa innaturale. La sedia però è solo uno dei due elementi nell'opera: funziona come un intero insieme al grasso che la occupa.

E il grasso appare sì nella sua cruda materialità, ma non è biologico, davvero “naturale”: con quella rigida e squadrata forma Beuys ci sintetizza in tutto il portato della nostra storia. Come scritto poco sopra, in *Fat Chair* l’Altro è l’avversario che siamo noi, e non un antagonista o un nemico esterno. Se uno dei padri nobili dei *Grünen* tedeschi, l’ecologista Beuys – che rovescherà settemila pietre di basalto sulla Friedrichsplatz a Kassel in occasione di Documenta 7 a disegnare con un triangolo una direzione radiosa perché costruita in un rito collettivo e sacro che prevedeva l’acquisto delle pietre, la loro adozione, il loro riscatto finalizzato a innalzare progressivamente un bosco di querce nei secoli – nel 1977 userà in *Tallow* vero grasso animale per sensibilizzare l’uomo famelico rispetto a quello che stava diventando sempre più uno sfruttamento intensivo e immotivato degli animali, in *Fat Chair* depone sulla sedia un prisma triangolare di grasso industriale. Nessun progetto di futuro, siamo ancora all’analisi critica. La forma geometrica fotografa ciò che l’artista rileva del contemporaneo: la “naturalità” dell’accumulo adiposo che ci consente di avere energia diventa, nel capitalismo avanzato, vuoto spreco dell’eccedenza. Se in *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* la scultura sociale provoca e stimola nell’individuo – tra il 1982 e il 1987, anno di posa dell’ultima pietra, ma anche oltre: il progetto riguarda la vita stessa dell’artista ma anche quella di ogni “attivista” proprio con la scelta della quercia, vegetale dalla vita secolare – una spesa improduttiva capace di costruire un movimento progressivo, in *Fat Chair* la *dépense* batailleana si risolve in un atto statico solipsistico, che grava col proprio peso su ciò che eravamo prima che la sopraffazione della cultura spingesse in una direzione assolutamente autolesionista (il grasso raffinato sulla sedia dalle forme essenziali)Λ. Il discorso di Beuys, lo ribadiamo, è qui ancora una valutazione introspettiva.

Once upon a time
 Science opened up the door
 We would feed the hungry fields
 Till they could’nt eat no more
 But the potions that we made
 Touched the creatures down below
 And they grow up in a way
 That we’d never seen before

Ma già un anno dopo, con il paradossale *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, lo sguardo, ancora antropocentrico, ombelicale, si articola maggiormente, impostando un confronto con quanti faticano a capire il senso del nostro procedere, mostrandoci l’incomunicabilità progressiva che l’uomo nel suo diventare sempre più artefatto ha prodotto rispetto alla sua condizione originaria.

Del resto gli echi del capolavoro di Antonioni, *Deserto rosso*, ancora risuonano, e l’isolamento e l’alienazione di Giuliana rispetto a un mondo che non riesce a comprendere e che l’hanno spinta a tentare il suicidio trovano ideale prosecuzione proprio nella lepre morta alla quale l’artista cerca di spiegare i quadri nella *Schmela Gallery* di Düsseldorf. Certo una critica al mercato dell’arte, ma per quanto interessa qui anche un *transfert*: in una sorta di *trance*, mentre si esercita nell’impossibile racconto a un assente, l’artista si specchia identificandosi nella lepre, comprendendo quanto la morte della propria essenza originaria, quella naturale, gli abbia inevitabilmente fatto perdere la propria innocenza ma allo stesso tempo lo abbia spinto verso un nuovo mondo, quello culturale, capace di definire limiti al libero sfogo di una violenza “desertificatrice”.

They were angry with the man
 Cause he changed their way of life
 And they take their sweet revenge
 As they trample through the night
 For a hundred miles or more
 You could hear the people cry
 But there’s nothing you can do
 Even god is on their side

Siamo insomma sempre noi al centro della scena, anche quando sul palco facciamo salire lepri morte, grasso animale, o querce. Noi che ci rivolgiamo alla nostra coscienza – e qui certo la biografia di Beuys partecipa molto alla sua esperienza artistica; non solo quella romanziata, aggiustata per indossare i panni di uno sciamano, protetta da quel grasso e da quel feltro che lo fecero quasi risorgere in Crimea quale perfetto interprete di un’armonia superiore tra uomo e natura e che, come abbiamo visto, diventeranno materia della sua arte; ma anche quella reale di un aderente al nazismo che come tutto il suo Paese dovette fare i conti con i propri errori e il proprio senso di colpa. Noi colpevoli di essere usciti dall’ambito naturale rompendo un patto tautologico perché scritto tra consanguinei, né avversari né contendenti, per farlo diventare contratto L. Noi, infine, colpevoli di essere in confusione dopo averla prodotta, se è vero che “L’uomo ha dominato gli animali per millenni, lo spirito ha regnato sulla ragione in virtù della particolare grazia spirituale che l’uomo possiede, e che fa dell’uomo ciò che esso è. E fin quando egli ha conservato questo potere e questa grazia si è chiaramente stabilito – io credo – fra lui e gli animali un accordo, un’alleanza. C’era sì supremazia da un lato e sottomissione dall’altro, ma al tempo stesso vigeva fra le due parti quella cordialità che esiste fra i signori e i sudditi in ogni Stato ben organizzato. Secondo un socialista di mia conoscenza, i Racconti di Canterbury di Chaucer descrivono un’autentica democrazia.

Non so se sia vero, ma vedo che il cavaliere e il mugnaio erano in grado di vivere insieme in gradevole armonia proprio perché il cavaliere sapeva di essere un cavaliere e il mugnaio sapeva di essere un mugnaio. Se il cavaliere avesse avuto dei problemi di coscienza in merito al suo rango di cavaliere e il mugnaio non avesse visto nessun motivo per non essere egli stesso conte, sono certo che i loro rapporti sarebbero stati difficili, spiacevoli e forse criminali”¹.

How can I explain
Things are different today
Darkness all around
And nobody makes a sound
Such a sad affair
No one seems to care

Una confusione che è solo nostra, perché “Chi non è capace di comandare a sé stesso, ha da obbedire. E vi sono certi che sanno comandare a sé stessi, ma molto ci manca a che sappiano anche obbedire a sé stessi!”* Perché magari non sappiamo più accettare la nostra natura di sovrachiatori, e come in *I Like America and America Likes Me*, da cui siamo partiti, ci nascondiamo sotto una coperta di feltro per non fare i conti con noi stessi. E perché magari quella “democrazia” che la nostra superiorità in qualche modo garantiva si è infranta nel momento in cui la nostra sovranità si è cristallizzata nelle pillole di cianuro sperimentate su Blondi durante la caduta di Berlino, esattamente vent’anni prima che Beuys cercasse di spiegare alla lepre morta che cosa l’uomo è in grado di fare: è forse lì che abbiamo iniziato a mettere in crisi il senso del nostro potenziale, a dubitare davvero della sua utilità², a considerarci indegni della nostra sovranità?³

Better watch out
Look at you now
There’s no way to stop it now
You can’t escape it’s too late
Look what you’ve done
There’s no place that you can run
The monsters made, we must pray

Ma gli anni di cui stiamo parlando – tra il 1964 di *Fat Chair* e il 1987 dell’ultima posa di *7000 Oaks*, che Beuys non fece in tempo a vedere – non sono solo segnati dai suoi rimorsi o ravvedimenti, dalle sue prese d’atto o dai suoi moniti. Se abbiamo citato Machen poco sopra non è solo per la pertinenza e la qualità sincretica delle logiche del suo romanzo, ma anche per ricordare che i ragionamenti sui rapporti di forza tra il sé e l’Altro, anche quando l’altro non è un esterno, si sono stratificati da secoli nella storia umana, e del resto *The Birds* di Hitchcock, proprio del 1963, appena prima del tratto che stiamo osservando, arriva

direttamente da Machen, filtrato dal racconto omonimo di Daphne du Maurier che si ispirò a *Il terrore*. E tralasciando tutto quello che si potrebbe chiamare a raccolta per dire di ciò che la cultura pensava di sé stessa in quegli anni (quanto citato e si citerà ancora resti semplice emersione di un decisamente denso tempo di autocritica di una società che si sente cambiare profondamente), se i film a questo punto coinvolti sono due (il nemico esterno di Hitchcock e quello interno di Antonioni) due siano anche le canzoni. Se nel 1964 la fisarmonica di Bob Dylan inframmezzava le parole di un durissimo attacco alla nostra “umanità”, dipingendola – seppure con le tinte lievi della ballata – come una civiltà non solo barbara ma ipocrita, capace come è stata (*With God on Our Side*) di massacrare quei nativi americani di cui Beuys incontrerà, avvolto nel suo feltro, solo il fantasma, o di perdonare dopo la Seconda guerra mondiale quei tedeschi, come Beuys stesso, che ora hanno anch’essi Dio dalla loro parte; il 1977 non è solo l’anno del grasso animale di *Tallow* usato per ammonirci a non usarlo ma anche dell’uscita dei suoni dance di *Supernature*, un album di Marc Cerrone (che vendette milioni di copie: non sarà altro sintomo di una sensibilità in evoluzione non solo rispetto alla guerra come con Dylan ma ora verso la natura?) e un singolo le cui parole (di Lene Lovich) stanno “disturbando” il procedere del nostro discorso, e che, facendo il verso proprio a quelle del premio Nobel, ci parlano di un mondo in cui la natura ha ora Dio dalla sua parte e con cui ora cerchiamo di fare pace ma non perché sia ormai domata e affabile – come nel dopoguerra avvenne con i tedeschi secondo Dylan – ma perché ha preso il controllo e, per tornare a Machen, ci incute terrore nella sua incontenibilità: “Non impariamo mai, e bisogna che l’orrore si compia in tutta la sua grandezza per spingerci ad agire, che l’orrore sia in marcia e sia ormai inarrestabile perché prendiamo una decisione, dobbiamo vedere l’ascia alzarsi nell’aria o abbattersi sui colli delle vittime per trafiggere coloro che la impugnano, constatare che quelli che sembravano carnefici lo sono veramente, e per di più mettono a morte noi. Ciò che non è ancora accaduto manca di peso e forza, ciò che è previsto e imminente non basta, nessuno dà ascolto alla chiarezza, mai, occorre che tutto sia confermato da fatti terribili, quando ormai è troppo tardi e non sono più rimediabili né si possono disfare.”⁴

Maybe nature has a plan
To control the ways of man
He must start from scratch again
Many battles he must win
Till he earns his place on earth
Like the other creatures do
Will there be a happy end
Now that all depends on you

Nemmeno l'architettura resta ferma, in questi stessi anni. E non parliamo certo dei mostri di Archigram, che non sono quelli di *Supernature*, di una natura che è sfuggita al nostro controllo, che non sappiamo più dominare o moderare, o comprendere, come non sappiamo comprendere noi stessi, una natura in rivolta, desiderosa di prendersi una dolce rivincita, che ha un piano tutto suo, ma sono mostri artificiali che muovevano sicuri e sovrani, macchine direzionate verso un futuro di interminabili risorse, insensibili a quelle tematiche ambientali che si stavano imponendo come irrinunciabili questioni da affrontare. Ci riferiamo piuttosto a quel lato del pensiero che vedeva quei nostri congegni sempre più tecnologicamente avanzati non solo in quanto oggetti evolutivi ma anche nella loro valenza distruttrice, e nel progresso della cultura non solo un potenziale ma anche un nemico *in fieri*, di noi stessi e dell'Altro. Ci riferiamo cioè a quelle visioni come l'*Aircraft Carrier City in Landscape* di Hans Hollein, proprio del 1964, che mostrava il nostro esserci incagliati in un circolo vizioso. Ma troppi sarebbero gli esempi adeguati. Sceglieremo allora, entro le date che ci siamo dati, un solo autore che possa porsi in parallelo al nostro eroe d'occasione, a Joseph Beuys, per arrivare rapidamente poi alle conclusioni: cosa faceva in quegli stessi anni Rem Koolhaas?

Fissiamo intanto quattro date: il 1969 di *The White Slave*, il 1972 di *Exodus*, il 1977 di *The City in the City*, il 1987 di *Surrender* (ci si perdonino le semplificazioni dei titoli).

E dichiariamo cosa rappresentano a nostro avviso queste quattro tappe: un discorso sui rapporti di potere, su sovranità e sottomissione.

Gli anni giovanili di Koolhaas sono in fondo gli anni della piena maturità di Foucault ¶¶, e certo il primo insegnamento che assorbe è quello del potere del discorso, che ancora oggi è ciò che lo contraddistingue e che ne fonda la maestria, e di discorsi i quattro lavori che portiamo sul tavolo si occupano. Il discorso non ha bisogno di fissarsi in volumetrie per avere capacità architettonica. Per questo possiamo leggere come costruzioni un film, una tesi di laurea, un abbraccio di ricerche altrui e un concorso: a disparità di strumenti la potenza della cultura si dispiega ugualmente ¶∞. Come in *Fat Chair* di Beuys anche nelle due prime opere di Koolhaas che proponiamo il ragionamento è tutto interno al mondo nostro: selvatichezza e umanità coincidono e non agiscono come distinti. Le esperienze a fianco di Oswald Mathias Ungers e la proposta per Mélun Sénart riguardano invece il rapporto con il coyote, la nostra estroffessione, il nostro porci di fronte a un Altro biologicamente diverso. Con una precisazione: senza l'incontro con il lavoro di OMU e i frammenti di Berlino forse non sarebbe nato OMA, o quantomeno

Exodus e *Surrender* non sarebbero stati così. Del resto anche in Beuys, come abbiamo visto, i piani si confondono: parlare del nostro rapporto con l'Altro da noi è comunque parlare di noi stessi.

The White Slave non lo è in assoluto ma è il primo lavoro di Rem Koolhaas ad avere una certa visibilità e un qualche successo. È un film, e come nella stragrande maggioranza dei lungometraggi il potere del discorso che fa si dispiega nella sua trama, che Koolhaas, già da subito solista a suo agio in orchestra, scrive assieme a Rene Daalder, membro come lui del collettivo 1, 2, 3 enz. In questo si può leggere come opera scatenante dalla quale poi tutto discende: che cosa racconterà nel 1978 nella fantasmagorica trama di *Delirious New York* se non il potere della trama dalla quale ogni cosa si genera, sia una griglia fondativa o la pianta libera di un grattacielo che in quella griglia assume un significato individuale, sia l'artificializzazione di un ambiente naturale o il sogno di una cultura in attesa di realizzarsi come città; o sia appunto "un manifesto retroattivo"? E non è una trama quella che ordina le varie scatole della Londra dei prigionieri volontari di *Exodus*? E il suo *green* la trama del possibile rinascere di Berlino? E le *bands* di Mélun Sénart non sono la trama su cui si dispone "an archipelago of residue – the islands – of different size, shape, location" ¶∞? Ma fatto salvo che produrrà infiniti sviluppi, di cosa tratta esattamente questa trama di *The White Slave*? Parla dell'Altro che prende la sua rivincita su una civiltà europea in declino attraverso il ratto di una donna bianca. E di un eroe pieno di macchie, di "residui" del passato, un reduce tedesco che cercando di salvarla dalla schiavitù insegue la propria redenzione e allo stesso tempo la propria rivincita e dunque, nuovamente, il potere. Fatale che muovendo da tale *Denkbild* ¶∞, imbatendosi nei volumetti di Ungers che circolavano nelle librerie di Berlino, si sia destato l'interesse di Koolhaas, evidentemente non così convinto di confinare nel cinema il desiderio di diffondere le proprie posizioni. Quelle letture che Ungers stava stratificando di frammenti di città rimasti, nonostante tutto, segni e spazi ancora vivi nella Berlino del dopoguerra ¶∞, sono le stesse interpretazioni che ci dà *The White Slave*, non di città nel suo caso ma di umanità; sono, nel film, racconto di frantumi di civiltà, di brandelli di esistenze, di persone che galleggiano, in parte malfunzionanti, in parte in dismissione, nel mare della propria selvatichezza o della propria barbarie, incerti sulla direzione ma pronti a riprendere il controllo. Ma durante le sue derive berlinesi non incontra solo i *cabiers* di Ungers: vede anche il muro edificato in tutta fretta da quei russi che altrettanto frettolosamente – come canta Bob Dylan in *With God on Our Side* – sono diventati i nuovi mostri, e quel muro spinge Koolhaas a ricordare che nonostante

“One part became the Good Half, the other part the Bad Half” † †, nonostante la potenza della narrazione sia in grado di dividere anche le acque del Mar Rosso, non ci sono, in realtà, buoni e cattivi: è il potere di seduzione degli oggetti, per restare a Baudrillard † †, o *L'Ordre du discours*, per restare a Foucault, è il potere della cultura che si fa prodotto, e in questo sovrano, a farci schiavi: ecco la fuga di quegli stessi russi che diventerà *The story of the Pool*, ecco i prigionieri volontari dell'architettura, ecco le parole finali della trama di *Exodus*: “Like the castaways on the raft of the Medusa, the last surviving realists, hanging on the parachute of hope are dropping on the rescue ship: The City, which, at the end of cannibalism, will appear in the horizon” † †. Perché dentro le nuove mura di Londra, o nel film *The White Slave*, o nella costruzione di Manhattan o di Méluin Sénart, come nella Berlino di Dylan o tra i nativi americani secondo Beuys, non ci sono buoni o cattivi: è tutta qui la teoria della congestione koolhaasiana, il suo mescolare sacro e profano, naturale e artificiale, progetto culturale e basso materialismo del mercato, e le narrazioni che mette in scena non sono che il ritratto di questa congestione, uno spazio saturo di grasso come quello di *Tallow*, in cui la selvatichezza di chi sottomette la natura per costruire Coney Island si mescola all'umanità di chi quella natura cerca di preservare nel gioco intellettuale di *Surrender*, di chi sotto una coperta di feltro agita un bastone contro un coyote per ricordare chi quel bastone ha colpito con crudeltà e disumanità con la scusa di donare civiltà.

E allora forse non serve aggiungere molto altro ancora: tanto basta a ricordare come anche la cultura architettonica in quegli anni viva di queste opposte tensioni, ragioni su quanto distruttiva e non solo costruttiva possa essere la nostra indole rispetto all'Altro e in fondo anche rispetto a noi stessi † †.

Rimane però il dubbio: compreso che cerchiamo alleanze solo mossi da paura, come costruirne oggi, visto che comunque alla fine di ogni cannibalismo all'orizzonte dei realisti la civiltà non può che proseguire il proprio viaggio? † †

Se finora a nutrire questo nostro (viaggio) sono stati discorsi scritti con diversi tipi di linguaggio, l'interpretazione laciana di Freud ci sembra appropriata: la nostra cultura ha certo l'età per affrontare lo stadio dello specchio; e, date le premesse che ha costruito, possiamo osservarci finalmente attraverso lo sguardo della madre come interi e non più a pezzi † †. E così capire che uccidiamo il padre per imporci una legge che ci fermi prima di uccidere ogni cosa, e che dunque in fondo l'alleanza da stringere è tutta interna a noi stessi, tra la nostra selvatichezza e la nostra umanità. Siamo noi i mostri della canzone di Cerrone, noi a essere *Supernature*, un grado aumentato della natura.

Quando consumiamo terreno perché se non lo facessimo non saremmo più noi stessi e anche quando ci fermiamo dal farlo, in fondo per la stessa ragione. Se la madre è il nostro selvaggio, e il padre la nostra cultura (questa asserzione ci sembra lontana da ogni possibile accusa di maschilismo: in fondo, si è detto, non ci sono né buoni né cattivi), ucciderle entrambe (madre e cultura), arrestare e insieme scarcerare il debordare della nostra volontà di potenza, della nostra mania di civilizzazione finanche di una lepre morta, è il solo modo per non superare il punto di non ritorno, rendendo impossibile la nostra stessa essenza in quanto *Supernature*, in quanto un biologico artefatto. L'alternativa, come ci ricorda uno degli ultimi regali di Roberto Calasso, è vivere in una tana senza luce † †.

✦ U.M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1988, p. 330, traduzione nostra.

☾ È il sottotitolo del Prin 2017 di cui questo volume è uno dei prodotti: “SYLVA – Ripensare la «selva». Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità”.

⚡ Ci riferiamo chiaramente a J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, testo frutto della sua tesi di dottorato – discussa nel 1966 davanti alla ben più che qualificata commissione composta da Roland Barthes, Pierre Bourdieu e Henri Lefebvre – nel quale l'autore evidenziava come gli oggetti, nelle società industriali avanzate, grazie ai progressi tecnologici e alle modificazioni degli stili e delle possibilità, si liberano dalle ragioni e dai vincoli fissati dalla consuetudine, perdono nella loro essenza e nella loro forma un legame preciso con funzioni esatte e concrete, istituiscono un rapporto sistemico su un piano astratto con tutti gli altri oggetti-segni, possono essere adattati in base al piacere del singolo o di gruppi di richiesta, sono utilizzati non tanto su un piano materiale quanto su un piano puramente comunicativo e dunque moltiplicati all'infinito per favorire quello sviluppo ipertrofico e totalizzante del consumo che – come sosterrà poco dopo – porta gli stessi consumatori a cessare di essere persone per farsi essi stessi oggetti (Id., *La société de consommation*, Denoël, Paris 1970), fino al punto in cui smettono di dover cercare proiezioni in un sistema di segni esterno (Id., *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Galilée, Paris 1987).

⚡ “Oggi le forme sociali, grandi e libere della spesa improduttiva sono scomparse. Tuttavia, non bisogna concluderne che il principio stesso della *dépense* abbia cessato di costituire il fine ultimo dell'attività economica.” G. Bataille, *La nozione di dépense*, in Id., *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 51; ed. or. *La notion de dépense*, in “La Critique Sociale”, 7, 1933.

⌋ Il rimando è ovviamente al contratto sociale di Rousseau.

⌋ A. Machen, *Il terrore*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 138-139; ed. or. *The Terror*, Duckworth & Co, London 1917.

* F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2000, p. 234; ed. or. *Also sprach Zarathustra Ein Buch für Alle und Keinen*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz 1883-1885.

⌋ G. Bataille, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000; ed. or. *La limite de l'utile (fragments)*, Gallimard, Paris 1976.

⌋ “La sovranità di cui parlo ha poco a che vedere con quella degli stati, definita dal diritto internazionale. Parlo in generale di un aspetto opposto, nella vita umana, a quello servile o subordinato. Un tempo la sovranità apparteneva a coloro che, con il nome di capo, faraone, re, re dei re, svolsero un ruolo di primo piano nella

formazione dell'essere con cui noi ci identifichiamo, dell'essere umano attuale. Ma apparteneva egualmente alle varie divinità di cui il dio supremo è una delle forme, e anche ai sacerdoti che li servirono e li incarnarono, e a volte si identificarono con i re; essa apparteneva infine a tutta una gerarchia feudale o sacerdotale che si distingueva da coloro che ne occupavano il vertice solo per una differenza di grado. Inoltre: essa appartiene essenzialmente a tutti gli uomini che possiedono e non hanno mai perduto del tutto il valore attribuito agli dèi e ai 'dignitari'. Parlerò a lungo di questi ultimi, in quanto *esibiscono* questo valore con una ostentazione che va talvolta di pari passo con un'indegnità profonda. Dimostrerò anche che lo *alterano* esibendolo. Infatti non intenderò mai, quali che siano le apparenze, altra sovranità se non quella apparentemente perduta a cui talvolta il mendicante può essere così vicino quanto il gran signore, ma a cui, per principio, il borghese è volontariamente il più estraneo.” G. Bataille, *La sovranità*, SE, Milano 2009, p. 13. Al di là dell'attacco alla borghesia, ossessione del francese, quanto si intende sottolineare è la democraticità della concezione di sovranità espressa in questa dichiarazione di intenti, una visione quasi stirneriana, come principio esistenziale di chi sa attribuirsi un potere di controllo su di sé prima di disporlo agli altri (cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano 1979; ed. or. *Der Einzige und sein Eigentum*, Otto Wigand, Leipzig 1844).

✦ J. Mariás, *Tomás Nevinson*, Einaudi, Torino 2022, p. 22; ed. or. *Tomás Nevinson*, Alfabeta, Madrid 2021.

✦ Sintetizziamo quanto intendiamo con tre testi fondamentali, tutti editi da Gallimard, Paris: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966; *L'Archéologie du savoir*, 1969; *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975. In fondo Foucault arriva a parlare di controllo dei corpi e dei loro movimenti dopo aver analizzato e definito il potere delle parole, e benché il ragionamento si cristallizzi anche nella figura della prigione ciò che sostiene è che il dominio è sempre relazionale, mai oggettuale. Parallelamente, come del resto la Berlino di Ungers, tutta l'architettura di Koolhaas – e non solo i quattro discorsi di cui parliamo – è relazionale e non oggettuale: *Exodus* non è una prigione nei suoi muri, è la fascinazione che esercita “l'architettura” sui volenterosi prigionieri a spingerli a varcarne le porte, perché è il sottomesso a decidere di sottomettersi quando ciò che gli viene raccontato lo convince ad abbracciare un'idea (tesi di fondo, *ça va sans dire*, di M. Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris 2015).

✦ Significativa in questo senso la quarta di copertina del volume muscolare che dà conto dei primi anni di questo diramarsi: “This massive book is a novel about architecture. (...) The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, travelogues, a cycle of meditations on the contemporary city, with work produced by Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture over the past twenty years. This accumulation of words and images illuminates the condition of architecture today – its splendors and miseries – exploring and revealing the corrosive impact of

politics, context, the economy, globalization – the world”. O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York and 010 Publishers, Rotterdam 1995.

✦ Per semplicità, si rimanda ancora a O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, cit., p. 983. Dieci anni dopo quel progetto e venti dopo il manifesto per Berlino arriverà M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano 1997: la stessa figura rappresenta per il filosofo la possibile declinazione di un'Europa in cui convivono isole di sovranità come greggi prive di un pastore, capaci di superare le conflittualità del passato (e del presente) solo in un nuovo universo di “amicizie stellari”.

✦ Si veda il capace saggio introduttivo di Manuel Orazi a R. Koolhaas, *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021. Il libro offre anche utili appunti sulla “gita scolastica” a Berlino di Koolhaas.

⌋ La rinnovata fortuna del lavoro su Berlino, la sua riscoperta quale ragionamento seminale dopo un lungo oblio della critica, si deve al volume *The City in the City. Berlin: A Green Archipelago. A manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska. A critical edition by Florian Hertweck and Sébastien Marot*, Lars Müller, Zürich 2013.

✦ Ancora per semplicità, date anche le diverse versioni di *Exodus* a partire dalla prima pubblicazione in “Casabella” n. 378, pp. 42-45, il rimando è ancora a O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, cit., p. 5.

* J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris 1979.

⌋ In questo caso si veda <https://thewhite-slave.wordpress.com/2013/07/04/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>, consultato il 9/07/2023.

✦ Per quanto riguarda lo specifico nazionale si rimanda su questo per brevità alle pagine decisive del capitolo *Il frammento e la città. Ricerche e exempla degli anni '70*, in M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 146-159, in cui lo storico ripercorre la breve stagione del confronto “in campo aperto” dell'architettura italiana: la gestione partecipata dei conflitti di De Carlo a Terni; il “monumento alle contingenti contraddizioni in cui è immerso” che cerca di fare metropoli in quella che di fatto era quasi ancora *Countryside* di Aymonino a Milano; il chilometro di Fiorentino a Roma che si issava per “costituirsi come magnete riorganizzativo”, non una *barricade* in prima linea per fronteggiare un'avanzata nemica quanto di fatto proprio un Altro che imponeva la propria “perentorietà” su quanto trovato, sul retro, “un tentativo di controllo sulla foresta della periferia”; la “meteora che si stacca dalla costellazione cittadina e si condensa sotto l'incombere di forze minacciose” di Gregotti a Palermo.

✦ In S. Marot, *Taking The Country's Side. Agriculture and Architecture*, Polígrafa, Barcelona

2019, che documenta la mostra esposta alla Triennale di Architettura di Lisbona del 2019, una sorta di anticipazione o alternativa della *Countryside*, *Future* di Rem Koolhaas al Guggenheim di New York, oltre a una possibile storia del rapporto dell'uomo con la natura, vengono indicate *Four competing narratives on the future relationship of city and country: Incorporation* (per usare le parole del sottotitolo del nostro Prin: l'artefatto incorpora come propria parte il biologico), *Negotiation* (il biologico sopravvive come parte distinta all'avanzare dell'artefatto), *Infiltration* (il biologico si insinua in un artefatto che perde forza, come per esempio a Detroit), *Secession* (la visione di una *Permaculture* in cui la cultura arretra o eventualmente cessa di crescere per una diversa gestione di sé e non per una propria catastrofe interna).

✦ “La polis è *moliti* non per la banale ragione che è coabitazione e conflitto di diversi interessi e diversi linguaggi – ma perché *argón* drammatico tra la potenza di ciò che è logos e quella di ciò che non è logos, di ciò che è *straniero* al logos. Ma che il logos deve ospitare, pena il diventare *echthrosénos*, cadere nel 'peccato' di *hybris* – dissolversi”. M. Cacciari, *L'Arcipelago*, cit., p. 37.

✦ R. Calaso, *L'animale della foresta*, Adelphi, Milano 2023.