

Pre-figura-zioni

Sandro Marpillero

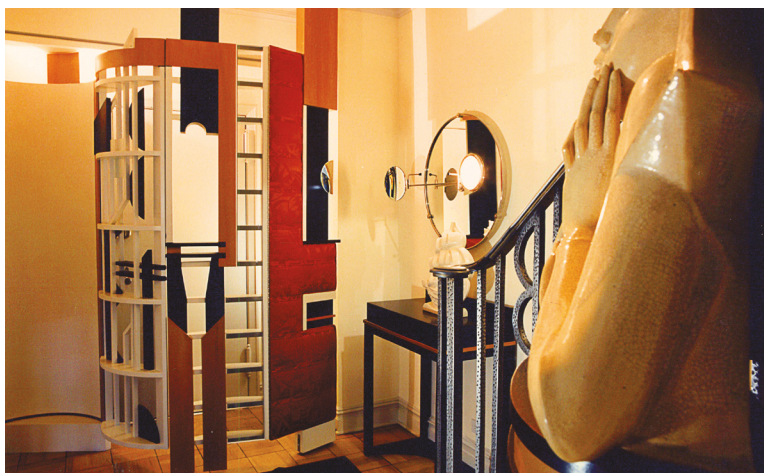
L'attenzione per le qualità formali di un progetto accentua gli aspetti geometrici della composizione, dando come risultato un'enfasi quasi esclusiva per l'edificio in quanto oggetto, secondo una propensione scultorea e monumentale, consumata dai media di settore. Intendo invece affermare la ricerca di nuove topologie concettuali piuttosto che ri-affermare consistenze tipologiche, con l'obiettivo di distanziarmi dalla tradizione modernista dell'oggetto architettonico per concentrarmi sulla nozione di apparato ambientale¹.

Paul Klee aveva stabilito la differenza concettuale e pragmatica tra forma e figura nelle sue lezioni al Bauhaus e nella sua pratica artistica². La differenza tra forma e figura consiste nel fatto che la prima è un esito sinteticamente chiuso e compiuto, mentre la seconda è un modo per rappresentare ancora, al proprio interno, il processo di costituzione di quanto viene presentato. In una figura sono rinvenibili tracce delle componenti che sono convenute all'interno della sua conformazione, senza che le loro dinamiche specifiche, le loro tensioni, o le loro origini, siano assorbite da una logica di composizione unitaria. Si tratta di approfondire le affinità nelle genealogie concettuali delle nozioni di dispositivo e di apparato³, per considerare il ruolo di un edificio non tanto come oggetto rispetto ad un paesaggio naturalizzato in funzione pacificante, ma come filtro di flussi ambientali diversi, che lo investono secondo logiche eterogenee, con scale e raggi d'azione differenti. Piuttosto che ridurre tali flussi ad una relazione fra figura e sfondo, secondo i mandati della psicologia della forma, suggerisco di mettere a fuoco la tensione paradossale tra il suolo e le soglie che vengono attraversate nello spazio e nel tempo. E rispetto a un uso delle tecnologie digitali, piuttosto che utilizzarle per la produzione di nuove geometrie più complesse, adottarle per introdurre il ruolo del tempo nello spazio, aprendo il modo di pensare a proposito del rapporto mutevole fra un progetto, la sua esecuzione, e la sua fruizione, in termini di risonanze narrative. Propongo di costituire una costellazione che articola la nozione di apparato ambientale attraverso quattro progetti di interni connessi con il mondo dell'arte di New York, mettendo a fuoco l'assemblaggio tra alcune delle loro componenti. I quattro progetti

sono: alcova di scrittura del poeta Mark Strand, del vestibolo in un duplex a Central Park West, del riciclaggio dello studio dello scultore David Smith, e del mezzanino in un loft di vita e lavoro a Tribeca. Le quattro esperienze sono qui presentate in due serie, con due diagrammi che fungono da cerniera a partire da una interpretazione di alcuni lavori di Duchamp, per esplorare la soglia tra arte ed architettura facendo riferimento alla circolarità topologica di una *Bottiglia* di Klein. La *Bottiglia* di Klein è una figura complessa, dove è possibile entrare ed uscire senza dover tornare indietro, quando il vettore di movimento raggiunge la soglia quadri-dimensionale del suo ripiegamento, scorrendo senza più interruzioni sulle sue superfici interne ed esterne. C'è in questo una analogia con la produzione onirica e la sua affinità con la produzione di un progetto da parte di un architetto, attraverso cui la stratificazione di percezioni e regressioni inconscie è messa a regime attraverso un processo di figurazione⁴. La circolarità tra l'esito di un progetto e la sua re-immissione nel processo creativo suggerisce che la figura analogica della *Bottiglia* di Klein possa rappresentare un riferimento utile per la narrazione dei quattro progetti che seguono. Userò anche la *Bottiglia* di Klein per descrivere la perfetta topologia tra desiderio e propensione costruttiva in alcuni lavori di Duchamp.

Strand

Il primo progetto è lo scrittoio nella camera da letto di Mark Strand, un poeta molto noto in America che voleva trasformare un ripostiglio guardaroba nella sua scrivania di lavoro creativo. Al di là del limite della nicchia di scrittura, illuminata come un ambiente esterno dalla variabilità nella temperatura di colore della luce artificiale, si estende uno scaffale sul quale è posto un collage di ispirazione surrealista⁵. Strand stesso aveva usato questo suo collage come copertina de *Il monumento* (1978), un libro composto di citazioni, prosa, e poesia, integrate in una meditazione non-deduttiva né lineare⁶. La superficie del muro a fianco della nicchia si estende lungo una linea di luce fino ad un armadio che ricostituisce gli spazi sottratti dallo scrittoio, moltiplicandoli con uno specchio, la cui profondità virtuale allude alla soglia poetica sviluppata da Jean Cocteau nel suo ciclo di tre film sul mito di Orfeo (1932, 1950, 1960), dove la discesa del poeta nel mondo della morte e la sua ri-emersione in quello reale avviene attraversando la superficie sulla quale la sua stessa immagine è riflessa. La parete di



Sopra: alcova di scrittura di Mark Strand, schermo scorrevole, armadio guardaroba e specchio, New York, 2011. Foto di Sandro Marpillero;
 sotto: vestibolo a Central Park West con busto in porcellana, specchio Satellite e schermi, New York, 2000. Foto di Elliott Kaufman

fronte al letto è corredata da uno schermo televisivo orientabile, che istituisce un rapporto mediato con rappresentazioni della società dello spettacolo. Di fronte a tale fonte percettiva c'è un pannello scorrevole di fibra di vetro ed anima cellulare di alluminio, stratificati in un assemblaggio semi-trasparente che assorbe le immagini proiettate dallo schermo, ed informa la creazione poetica attraverso la sua oscillazione, percepibile dal letto, tra ciò che vi filtra, lo specchio, ed il luogo della scrittura vera a propria, il cui lavoro immaginario si manifesta nel collage sullo scaffale. Questi elementi sono traduzioni analogiche del processo del lavoro onirico, e le sue trascrizioni nei sogni di un poeta.

Lo specchio riflette l'immagine della sua identità; la percezione della realtà è mediata come uno spettacolo; schermi di differente densità e porosità recepiscono e filtrano le informazioni che vi si accumulano; il garbuglio di note, citazioni, osservazioni, istruzioni, crisi, e rivelazioni dell'autore popolano l'evento della produzione immaginaria. I materiali accumulati ne *Il monumento* si manifestano come in un romanzo di *collages* di Max Ernst, nei quali la nozione di *ready made* introduce tensioni perturbanti con l'inserzione di nuovi elementi entro i limiti dello spazio rappresentativo dato.

Central Park West

Tutti gli spazi del Century Building (1930), costruito nel momento del *crash* economico degli Stati Uniti, accentuano una estrema densità immobiliare, ulteriormente intensificata con la trasformazione di un appartamento duplex con una sola camera da letto in uno con tre camere al secondo livello, incernierate intorno ad un pre-esistente ripostiglio. Il progetto si affaccia su Central Park West, con il livello inferiore immerso dentro il verde della natura, e quello superiore giusto al di sopra delle chiome degli alberi, istituendo un rapporto diretto con lo *skyline* su Fifth Avenue dall'altra parte del parco. Il Century Building è un esempio canonico di architettura art déco, carico di feticismo decorativo che il progetto critica, curando l'assemblaggio e la disposizione della collezione di opere raccolte in sintonia con il linguaggio dell'edificio. Così come la doppia torre del Century Building, i grattacieli dell'Upper East Side aspirano ad una traduzione banale dell'atto architettonico in metafora di erezione quantitativa, la cui connotazione maschile è convenzionalmente contrapposta a quella femminile assegnata

al parco, secondo il rapporto dualistico fra artificio e natura stabilito dalla ontologia della metropoli modernista. La relazione tra i due piani del *duplex*, ha suggerito di esplorare architettonicamente un riferimento quasi letterale al *Grande vetro* (1918-1923) di Marcel Duchamp, invertendone però la posizione occupata dalla contrapposizione tra la metà con il suolo degli *Scapoli* e quella del cielo della *Sposa*⁷. Ogni opera d'arte nel progetto è posta in relazione con elementi di arredo fisso che la inseriscono in una sequenza narrativa di tipo filmico, così che i risultanti apparati spazio-temporali trascendono la cristallizzazione in una singola inquadratura di oggetti semplicemente posseduti, in quanto le immagini suggerite dalle loro relazioni sono portatrici di connotazioni psicologiche e risonanze materiali. Quattro schermi di legno, vetro, e stoffa, che trattengono il visitatore sulla porta del vestibolo d'ingresso, sono orientati verso un busto di Madonna, una porcellana degli anni Trenta di Rosenthal, inserita su una base ovale di legno con un piccolo cassetto segreto che contiene un frammento della stoffa preziosa che riveste uno degli schermi. La porcellana, sostenuta da terra su supporti di ferro piegato, si proietta in avanti dall'angolo posto alla base della scala direttamente di fronte agli schermi, stabilendo una tensione verso il desiderio del suo possesso. Tale tensione è tuttavia rediretta dal *Satellite Mirror* di Eileen Grey, il cui specchio concavo interferisce con la loro polarizzazione, introducendo inversioni nelle immagini art déco di bellezza femminile degli altri pezzi della collezione nel salone di fronte al vestibolo. La acquisizione di oggetti d'arte e la loro messa in mostra è così ri-diretta verso una panca imbottita appesa di fronte alla finestra che la immerge nel parco come un dondolo attrezzato con mini-bar e mensola a scomparsa, riaffermandone la connotazione di comfort domestico. La disposizione sfalsata degli spazi del *duplex* non consente di vedere oltre un pianerottolo intermedio delle scale, dove un bassorilievo assorbito nell'intonaco del muro materializza il riferimento concettuale del progetto, descritto in uno schizzo preliminare nel secondo diagramma che qui segue. Uno schermo di vetro smerigliato, con uno spartito di proiezioni ortografiche tra i due poli di reciproca attrattività maschile/femminile installata nel vestibolo, si sovrappone alle figure di legno, metallo e stoffa che rappresentano gli elementi principali nei due piani. In cima alle scale si incontrerà infatti, di fronte alla finestra aperta al di sopra del parco, un armadio con la sagoma di una delle due torri dell'edificio, che domina

la prima camera dove è appeso il grande quadro *Madame 'M'* (1931) di Tamara de Lempicka, cifra pittorica della intera collezione d'arte.

Diagrammi

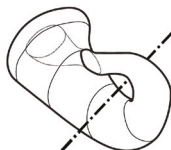
La nozione di dispositivo esplicita la differenza tra ritratti di donne del mondo aristocratico parigino degli anni Trenta, e lo spartito cifrato del *Grande vetro* di Duchamp, che resiste a mandati utilitaristici secondo una logica coscientemente paradossale⁸. Il testo nel primo diagramma qui presentato dice: Il lavoro di Marcel Duchamp, interpretato come costellazione costruttiva, introduce l'analogo topologico quadridimensionale di una bottiglia di Klein tra i suoi due capolavori, con un asse di rotazione istituito da *ready mades*.

Il *Grande vetro* e l'installazione intitolata *Dati: 1. La cascata d'acqua, 2. L'illuminazione a gas* (1946-1966) istituiscono una circolarità immaginaria a proposito del desiderio di incontro maschile/femminile, ma nel primo caso ciò non si realizza, e rimane sospeso così come l'opera stessa è rimasta incompiuta. Nel caso invece dell'installazione, uno spettatore mette gli occhi su due buchi in una antica porta spagnola ricostituita nel museo secondo una tettonica convenzionale e vede, oltre un muro sbrecciato di mattoni, la scena quasi pornografica del manichino di una donna distesa su un letto di fascine, con il sesso illuminato. L'incontro anticipato diagrammaticamente dal *Grande vetro* è qui già avvenuto, in un attimo di sospensione percettiva nel quale il tempo irrompe nella struttura stessa della visione⁹. Rispetto a tale sospensione tra un prima e un dopo, i *ready mades* introducono il senso del presente, ovvero il momento di scelta di un oggetto sottratto dal flusso della realtà quotidiana, ed elevato a condizione d'arte. Ma tra i *ready mades* è anche possibile individuare una paradossale propensione costruttiva a partire dai *Tre Rammendi Tipo* (1913) nei quali Duchamp aveva fatto cadere tre corde lunghe un metro da un metro d'altezza, poi seguendone i profili ottenuti per caso sul suolo ed usandoli come unità di misura variabile per disegnare la pianta dell'apparato nella parte inferiore del *Grande vetro*. Nel diagramma, la dinamica del desiderio che scorre tra i due lavori principali, rappresentabile analogicamente con una *Bottiglia* di Klein, è attraversata da un asse passante nell'anello formato dal suo ripiegamento topologico, grazie al quale il concetto di *ready made* si estende in direzione della operatività di *ready mades* assistiti¹⁰, due dei quali sovvertono nozioni convenzionali

Given: *The Waterfall*; *The Illuminating Gas* (1946-68)



Marcel Duchamp's work interpreted as a "constructive constellation" introduces the 4-D topological analog of a Klein Bottle in-between his two major works with a ready-made "axis of rotation"



Fresh Widow, 1920

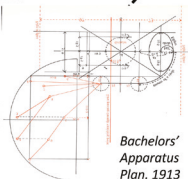
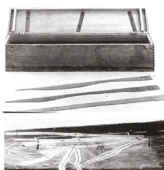


11, Rue Larrey, 1937



Ready-mades

Three Standard Stoppages, 1913



Bachelors' Apparatus Plan, 1913

Apparatus



The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even 1918-23

The Large Glass

Landing Panel

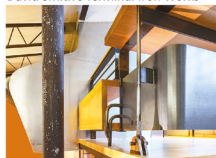


Central Park West Duplex



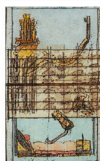
Desire

David Smith's *Terminal Iron Works*

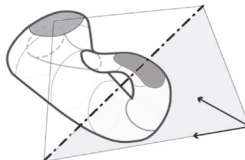


Figures

Voltri XVII, 1962



Concept



Hybrid Assemblages



Live / Work Loft
Tribeca



Stair



TV Screen



Mark Strand's *Writing Alcove*

Dreamwork

Sopra: diagramma della perfetta topologia desiderio/costruzione nei lavori di Duchamp
Sotto: diagramma dei quattro progetti come costellazione di apparati ambientali

di soglia architettonica. Una finestra, a cui Duchamp applica un gioco di parole intitolandola *Fresh Widow* (1920) piuttosto che descriverla come una “french window”, sostituisce alla trasparenza del vetro otto pannelli di pelle che promuovono, a causa della loro sensualità materiale, associazioni con il desiderio frustrato per l’assenza del corpo del morto. La porta del suo studio a *11 Rue Larrey* (1937) è incernierata fra due cornici e quindi sempre allo stesso tempo aperta e chiusa, sospesa tra due condizioni indecidibili. Queste costruzioni mettono in crisi il principio logico di non-contraddizione, esprimendo una modalità di pensiero analogico, con operazioni di gradazione continua e di terzo incluso, ovvero di tensione contraddittoria tra le loro componenti costitutive.

Il secondo diagramma introduce immagini in bianco e nero di dettagli a fianco dei progetti qui presentati, come chiavi interpretative del loro senso di sospensione narrativa, che attiva una circolarità tra le loro nozioni di apparato rispettivamente informate dalle parole lavoro onirico, desiderio, figura, ed assemblaggio complesso. Nel caso del dispositivo onirico di Strand, il piano del pannello che scorre tra specchio e finestra iscrive lo schermo televisivo e il *collage* che emerge dalla nicchia entro una stessa linea di luce. Nel caso del *duplex* i corrimani originali, che estendono la filigrana della ringhiera, si piegano a novanta gradi sul pianerottolo, connessi concettualmente dallo spartito del desiderio messo in scena nel vestibolo, sospeso sopra il bassorilievo che miniaturizza la panca imbottita e l’armadio-torre dei due piani. Gli altri due progetti possono essere disposti lungo la diagonale descritta dalla propensione costruttiva dei *ready mades* di Duchamp, suggerendo una trasposizione di codici dall’arte all’architettura, in quanto diversi elementi degli spazi esistenti sono assimilati nella costituzione di figure complesse ed assemblaggi ibridi che operano come apparati ambientali. In questo diagramma, l’asse concettuale che connette i secondi due progetti è spostato in alto rispetto alla sua posizione nella perfetta topologia duchampiana. Il piano virtuale che corrisponde al campo operativo della costellazione dei quattro progetti introduce interferenze nella circolarità del desiderio rappresentata dalla *Bottiglia* di Klein, ed enfatizza il ruolo delle sezioni temporali corrispondenti alla quarta dimensione delle loro soglie architettoniche. L’intersezione tra l’analogo topologico ed il campo ai cui vertici i quattro progetti sono posizionati ridefinisce la diagonale che delimita la metà più scura

del rombo risultante, corrispondente al teatro di operazioni oniriche. Questo nuovo asse indica una traiettoria di indagine sulla nozione di tettonica, in quanto limite linguistico tra il deposito di cultura disciplinare ed aperture verso registri ambientali.

Terminal Iron Works

Il riciclaggio dello studio di David Smith va letto in relazione a sculture come *Voltri XII* (1962), nelle quali ritagli di fonderia costruiscono una immagine antropomorfa che suggerisce la possibilità di un incontro diretto, ma allo stesso tempo istituisce una enigmatica tensione che provoca un senso di distanza nell'osservatore¹¹. Questa connessione tra *ready mades* e fabbricazione di apparati agisce anche come cifra del nostro progetto, basato sulla identificazione di tracce esistenti nelle trasformazioni operate da Smith stesso nel costruire la sua "officina/fabbrica", da lui denominata *Terminal Iron Works*, in tre fasi nell'arco di vent'anni (1942, 1959, 1962), assimilandone il processo con la sua produzione scultorea. Una sequenza di elementi/apparati è disposta seguendo la sezione longitudinale che attraversa le due parti degli spazi esistenti, ora riuniti sotto un unico tetto¹². Il primo elemento è una capsula di meditazione posta alle spalle della piattaforma di studio per la nostra cliente, figlia dello scultore. La capsula è contrapposta alla struttura originale di colonna e tralicci del 1942, restituiti a piena vista, mentre la piattaforma è sospesa dalle putrelle che avevano esteso gli spazi della officina/fabbrica con l'ultima addizione del 1962. La capsula è rivestita di metallo, in riferimento agli *Airstream Trailers*, icone fin dagli anni Venti della mitologia americana di appropriazione di parchi e foreste in chiave turistica, sintomo della propensione coloniale nei confronti della natura stessa, in quanto risorsa che la cultura utilitaristica è predisposta a sfruttare. Tuttavia la capsula esprime anche una chiara intenzione ambientale, come elemento fondamentale nel controllo dei flussi d'aria che attraversano l'intero spazio, attivando la ventilazione naturale tra l'angolo sud-est al di sopra di laghetti sorgivi e la facciata nord, originalmente sigillata in vetrocemento secondo la estetica modernista dell'edificio in blocchi a vista. Gli *Studi di casa coloniale* (1948) di Jean Prouvé ne possono essere un riferimento, così come i dettagli di raffinatezza fabbrile raggiunta da artigiani locali nella cerniera che consente di appendere sia il piano di lavoro che la scaffalatura ad esso connessa, mantenendo l'associazione con un'al-



Dettaglio della piattaforma di studio e capsula di meditazione a *Terminal Iron Works*, Bolton Landing, Upstate New York, 2014. Foto di Richard Barnes

talena di giochi infantili. Questo nuovo posto di lavoro guarda verso la foresta degli Adirondacks attraverso la superficie di vetrocemento, e si confronta con il muro divisorio tra le due metà dell'edificio, dove sono leggibili le tracce del profilo del primo studio rispetto a quelle delle espansioni successive. La riapertura di tutte le soglie storiche che avevano attraversato questo muro divisorio effettua una appropriazione archeologica di spazi investiti dalla memoria delle tecniche industriali adottate da un grande scultore del ferro saldato. L'inserimento di assemblaggi complessi, le cui figure sono in sé stesse un dispositivo narrativo a proposito del processo di costruzione sia del progetto originario che dei nostri interventi in esso, introducono una tensione produttiva con la mitologia modernista della "macchina nella foresta" che ha limitato interpretazioni in chiave ambientale del lavoro stesso di Smith.

Tribeca

Il quarto progetto, situato a Tribeca nel *loft* di un edificio ad uso industriale fin dal 1850, consiste nell'apertura di un piano terra su un livello scantinato, creando uno spazio a tripla altezza per la zona di vita verso un giardino pensile, complementare allo spazio di lavoro sul fronte strada. L'incontro con una logica costruttiva di mattoni, travi di legno, e pezzi di ferro forgiato ha suggerito non solo la possibilità di aprire lo spazio trasformandolo in una sequenza di soglie a scale diverse, ma anche di spiazzare e riciclare gli elementi storicamente significativi trovati, mettendoli a lavorare in maniera del tutto diversa. L'operazione di tagliare alcune delle travi di solaio del piano terra disloca la gerarchia della tettonica convenzionale, trasformando questi elementi strutturali in componenti assorbite in arredi fissi, o nei gradini della scala che scende al piano ribassato che si estende al di là di una finestra alta nove metri, aperta verso il giardino sospeso da una struttura a griglie d'acciaio, accentuando la sensazione di non essere già sotto il livello stradale. Le travi tagliate sono sostenute da una trave d'acciaio sospesa da una putrella che fa parte di una trama strutturale che include un'altra grande trave di legno appesa sotto un piccolo tubo d'acciaio, a sua volta a sbalzo da una sottile colonna nascosta in un muro cavo. Questi assemblaggi ibridi, che integrano come *ready mades* anche due travi d'acciaio trovate nell'edificio esistente, parlano della costituzione di apparati ambientali, figure non tanto delineate secondo principi di ricerca formale, ma come



Spazio a tripla altezza con mezzanino nel live/work loft di Tribeca, New York, 2002.
Foto di Jeff Goldberg, Esto

supporti e filtri di relazioni che attraversano lo spazio creando risonanze multiple tra materiali storici e contemporanei. Un altro esempio è quello dei diversi modi di riciclare, spiazzare e modificare i ganci di ferro forgiato che erano convenzionalmente appesi ad una trave di grande spessore per sostenerne perpendicolarmente un'altra, il che consentiva di aprire buchi nei solai. Invece che essere a cavallo di una trave, uno di questi ganci è ribaltato e trattiene una trave incernierata su una colonna, così che un altro gancio all'estremità opposta possa sostenere una seconda trave di legno da cui pende la griglia che estende a sbalzo il livello del mezzanino, a sua volta sostenuta da un profilato ad angolo appoggiato su una delle grandi travi del solaio originale. Altri ganci sono appesi alla trave d'acciaio che sostiene queste stesse membrature, diventando invece elementi illuminanti al di sopra della zona cucina/pranzo. La piccola immagine in bianco e nero a fianco della vista principale di questo progetto completa il diagramma con la costellazione dei quattro qui presentati, in quanto istituisce un sistema di relazioni tra elementi apparentemente incongruenti. I gradini tra piano terra e mezzanino emergono come estensioni perpendicolari dai ripiani di una libreria, ed appaiono senza supporto ulteriore eccetto che per le piattine visibili in primo piano, mentre in realtà sono sostenuti dall'integrazione di sottili profili di acciaio racchiusi nello spessore del legno stesso. Va anche notato che il procedere in cantiere di questo progetto ha avuto luogo in tempo reale, ovvero sviluppato con schizzi fatti man mano che il recupero di materiali riciclabili suggeriva opportunità per montarli insieme, o integrarli con elementi nuovi, articolando così il nostro interesse per la nozione di architettura come apparato ambientale.

Non c'è dubbio che l'architettura progetta e produce oggetti. Ma qui ho proposto un paradigma più complesso, basato su una propensione narrativa che indaga strumenti del racconto architettonico mirati ad ingaggiare la dimensione immaginaria del progetto, o alcuni aspetti di latenza nelle condizioni dell'esistente, in modo da trasformare la realtà data lasciando che risuoni con valenze psicologiche, e non solo formali. Lo spostamento dell'asse introdotto dai *ready made* di Duchamp trasforma le nozioni convenzionali di tettonica, che rappresentano una barriera linguistica della disciplina progettuale, suggerendo come questi piccoli progetti di interni riconoscano il ruolo del tempo nella costituzione di sistemi aperti a direzioni architettoniche non nostalgiche a proposito della storicità dell'ambiente costruito.

1. Giorgio Agamben ha ampliato la già vasta nozione di dispositivo formulata da Foucault: “Chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi”, in G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, pp. 21-22.

2. Mario Lupano aveva evidenziato il ruolo di autocoscienza artistica nella sua produzione: “Questa particolare qualificazione delle teorizzazioni di Klee corrisponde alla componente fondamentale che si afferma nell’arte di questo secolo, basata su una costante autoriflessione poetica e critica, che riconosce la preminenza delle forze formative e del momento analitico sulla forma finale”. M. Lupano, *Sul pädagogisches skizzenbuch*, in P. Klee, *Quaderno di Schizzi Pedagogici*, a cura di M. Lupano, Vallecchi, Firenze 1979, p. 76.

3. Giorgio Agamben prosegue: “Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l’agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso.” in G. Agamben, *op. cit.*, p. 22.

4. In “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria”, un mio breve testo esplora la relazione fra lavoro onirico e progettazione architettonica. Cfr. S. Marpillero, *Dream-Work*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, n. 2, 2020, pp. 204-205. Nel libro *Fare Mostre*, introduco due nostre installazioni del 2014 in spazi di Arte Architettura alla Biennale di Venezia su “Fundamentals” ed alla mostra del 2013 “Erasmus Effect” al MAXXI di Roma, attraverso riferimenti artistici e psicanalitici. Cfr. S. Marpillero, *Architectural Exhibition as Environmental Apparatus*, in M. Doimo, M. Pogacnik (a cura di), *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Dcp/Iuav-Mimesis, Venezia-Milano 2020, pp. 62-81.

5. Nel caso dei collages di Ernst degli anni Venti e Trenta, ai quali Strand ha fatto riferimento, uno strato di realtà rappresentata in termini convenzionali diventa supporto per una operazione di sovra-scrittura attraverso sofisticate tecniche che estraggono e/o sovrappongono una immagine *ready made* al materiale di base, interferendo sulla trama di relazioni retoriche implicite in una sua lettura codificata.

6. Strand si rivolge ad una persona immaginaria che tradurrà questo suo lavoro in un futuro remoto: “Ciò che ero, non sono più; parlo per nulla, per il nulla che io sono, il nulla che è questo lavoro e che voi perpetuerete, non nel nome di ciò che sono stato, ma nel nome di quel che sono”. M. Strand, *The Monument*, The Ecco Press, New York 1978, p. 42.

7. Il titolo originale dell’opera è *La*

Mariée mise à nu par ses célibataires, même, anche, in cui la metà inferiore è una rappresentazione delle macchinazioni del desiderio maschile degli *Scapoli*, disegnato in prospettiva seppure su vetro, e quindi negato nelle sue stesse convenzioni rappresentative, a confronto con la quadri-dimensionalità immaginaria dell'apparizione della *Sposa* nella parte superiore del vetro, separato in due da un orizzonte/soglia attraverso il quale la contrapposizione dualistica maschile/femminile potrebbe essere superata, seppure ciò non accada.

8. L'affinità tra la nozione di dispositivo e la logica della produzione inconscia risiede nel ruolo del paradosso, che si oppone al funzionalismo invocato dalla psicologia della *Gestalt* applicata all'architettura. Cfr. S. Marpillero, *Maschere Tettoniche*, in "Lotus International", n. 99, 1978, pp. 52-63. Nel testo, critico l'interpretazione deviante fatta da Rudolph Arnheim a proposito del diagramma freudiano dell'apparato psichico. Cfr. R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981.

9. Francois Lyotard ha sviluppato questa tesi in *Duchamp's TRANS/formers*, ed è sua anche la prima ricostruzione diagrammatica degli elementi architettonici ri-assemblati nel museo seguendo un libro lasciato da Duchamp come testamento, *Manual of Instructions for Etant Donnes*. Cfr. F. Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, Venice CA 1990; M. Duchamp, *Manual of Instructions for Etant Donnes*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1987.

10. La conclusione del breve testo di Duchamp *Apropos of 'Reay mades'*, afferma questo concetto in termini radicali: "Già che i tubi di pittura usati dagli artisti sono prodotti *ready made*, dobbiamo concludere che tutti i quadri del mondo sono '*ready mades* assistiti' ed anche lavori di assemblaggio", tr. mia. Cfr. M. Sanouillet & E. Peterson (a cura di), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London 1973, p.142.

11. Rosalind Krauss, ha teorizzato che le caratteristiche totemiche delle sculture di Smith sono interpretabili in relazione al taboo del possesso, seppure sottovalutandone il rapporto con la sublimità dei boschi nei quali venivano ritualisticamente disposte, popolando la radura intorno alla fabbrica/officina della loro realizzazione. Cfr. R. Krauss, *Terminal Iron Works*, The MIT Press, Cambridge MA 1971.

12 Per una lettura dettagliata di questo progetto, vedi la mia conversazione con Patricia Dailey in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", n. 7, 2022, pp. 36-49.