

ANTIVILLA. L'EVOLUZIONE OPPORTUNISTA DI UN'ARCHITETTURA (NON SOLO) DOMESTICA

ALESSANDRO VALENTI

Progetto indagato
Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015

401

ANTIVILLA

L'architettura può essere sorprendente e mostruosa. Esistono edifici che si presentano come creature incredibili, animali selvaggi, bestie difficili da addomesticare che sono portatori di turbamento, di pulsioni ribelli e talvolta contraddittorie. Estranee al contesto, dissonanti per volontà o per destino, queste costruzioni, distanti dai feticci della razionalità, attuano un recupero dell'immaginario e manifestano la propria espressività attraverso forme lontane dal senso comune e fattezze per le quali, poiché trasgrediscono evidentemente le norme estetiche vigenti, si può provare repulsione e diffidenza ma anche fatale attrazione.

Spesso le loro sembianze, non riconducibili a concetti esatti, restituiscono agli occhi di chi le guarda un'impressione di imperfezione, quella "tipica dei momenti di passaggio, dell'attraversamento di soglie catastrofiche che fanno precipitare una forma in un'altra: il girino diventa rana, ma nell'atto della trasformazione è un essere incompiuto, che può diventare qualsiasi altra cosa"¹. Sono opere imperfette e quindi problematiche perché costringono a ripensare e considerare diversamente la realtà che mettono in crisi. A ben vedere, talvolta, si tratta di organismi che auto-evolvono, mutano, fino ad approdare a sembianze dalla sconcertante bellezza, una bellezza meno perfetta e scontata che appartiene a ciò che per certi versi è incantato, non corrotto dalla preoccupazione di allinearsi all'ordinario: la perla irregolare e scabra che è una delle accezioni del sostantivo spagnolo *barrueco* (barocco), termine utilizzato nel Settecento nel *Dictionnaire de Trevoux*, opera storica che riassume i dizionari francesi del XVII secolo, per designare con una sfumatura negativa ciò che era contorto, grottesco e bizzarro.

Se torniamo indietro all'arte barocca, si trattava di opere deliberatamente anticlassiche dove all'adesione alle rigide regole degli stili si sostituiva il capriccio dell'artista, il *mythos* che scavalcava il *logos*. Tuttavia, può succedere che il fattore scatenante sia riconducibile, adottando un punto di vista alternativo che prende ispirazione dalla natura, a quella che in biologia viene definita l'utilità attuale, cioè l'assunzione, ad un certo punto, di caratteristiche che aumentano la capacità di sopravvivenza indipendentemente da come queste siano comparse nella storia della specie, caratteri esistenti (cooptati) che non sono stati modellati dalla selezione naturale per il loro ruolo attuale.

Viene alla mente la parola *exaptation*, un termine interessante, che mancava nella scienza della forma, coniato nel 1982 dai paleontologi Stephen J. Gould ed Elisabeth S. Vrba per indicare come gli organismi spesso riadattino in modo opportunistico strutture già a disposizione per funzioni inedite. È un concetto affascinante: in ballo c'è il rapporto tra ottimizzazione e imperfezione in natura, con la conseguente crisi della visione adattazionista tipi-

ca del Novecento e un ampliamento, o superamento, del concetto di adattamento inteso come cambiamento per una migliore funzione, con l'introduzione parallela del concetto di effetto fortuito: qualcosa di causato, di prodotto, un risultato o una conseguenza⁸.

Nel mondo animale esistono molti esempi di *exaptation* che illustrano bene il senso del neologismo, ad esempio quello delle piume degli uccelli che, in origine, avevano la funzione di regolare la temperatura corporea (adattamento inteso come processo storico di cambiamento). Queste, plasmate inizialmente dalla selezione naturale per una particolare funzione, sono state cooptate in un secondo momento per un nuovo uso: l'essere un ornamento dei maschi per attirare le femmine. Un'ulteriore successiva cooptazione, per un uso attuale, è l'essere divenute utili per il volo. Le due ultime caratteristiche sono entrambe casi lampanti di *exaptation*: l'utilità contingente li rende "atti" (*aptus*) ma non sono stati progettati dall'evoluzione per queste finalità e quindi non sono 'ad-atti' (*ad-aptus*).

In questa idea di bricolage dell'evoluzione, che contempla lo studio dei caratteri che contribuiscono a garantire il futuro a una specie, mi piace inserire il caso di Antivilla, progetto "difforme" di riuso di Brandlhuber+Emde, Burlon⁹, villa-non-villa, un tempo stabilimento di lingerie della Repubblica Democratica Tedesca Ernst Lück a Krampnitz (a sud ovest di Berlino), assurta improvvisamente a una seconda vita, dopo rocambolesche vicende giudiziarie e amministrative, il cui aspetto simbolico che manifesta l'abbandono della conformità, insieme con la connotazione naturalistica del nuovo guscio scabro, sollecita i sensi, il pensiero, i sentimenti, la visione.

Non è un animale domestico Antivilla. È una creatura indomita, strana ed estranea, apparentemente spaventosa e illogica, capace di destare meraviglia e per questo meritevole di entrare tra le pagine di un bestiario, magica ambientazione di questo scritto e metafora che d'ora in avanti qui adotteremo.

Del resto "nei bestiari medioevali più che galline e cani si trovano draghi e tigri, ovvero animali refrattari all'addomesticazione"¹⁰: per il cacciatore sono prede sfuggenti difficili da catturare, per lo zoologo sono oggetto di studio e ricerca e dunque campo di sperimentazione. La cosa non stupisce: "l'immaginario – il mitico, il fantastico – considerati come facenti parte d'un terreno vago, dai confini imprecisi, dove si ordiscono le strutture d'ogni creatività, e da cui prendono vita molte delle nostre ideazioni letterarie, pittoriche, musicali, ma anche filosofiche (e perché no scientifiche) è certo un territorio che merita di essere esplorato"¹¹.

Dunque avviciniamoci a questa insolita presenza per scoprire che è un essere straordinario, poco compatibile con i luoghi comuni di certa architettura recuperata o sostituita, costruito

consapevolmente e liberamente su una struttura esistente e obsolescente, riflesso di un immaginario vivido capace di prefigurare altri scenari possibili che magari tengono conto dell'invecchiamento della popolazione, dell'aumento della diversità culturale e dei nuovi modi di vivere che si distaccano da quello del nucleo familiare tradizionale. È altresì un atto iconico, e, per estensione, un manifesto formale, sociale e culturale indimenticabile, ricavato da un oggetto assolutamente dimenticabile¹².

Vista nel paesaggio, a pochi passi dal lago di Krampnitz tra le tante ville ristrutturate che punteggiano la periferia di Potsdam, la conchiglia bitorzoluta in calce spruzzata che ingloba il volume stereometrico della precedente fabbrica, sfuggita chissà come alla demolizione, sembra il prodotto di generazioni di molluschi, l'habitat precario e disarmonico di un parassita che raccoglie ciò che non ha più uno scopo, lo ricicla e lo rende parte stessa del suo corpo, interfaccia concettuale e materiale dell'interazione tra uomo e artefatto.

Il risultato è un cambio di stato, una forma che può essere usata in modo nuovo ma che non è predeterminata, capace di ottimizzare lo spazio interno con lo scopo di rendere più fluido e adatto ai bisogni attuali ciò che appariva in precedenza immobile e immutabile. "Non è una forma di design sofisticato, di raffinatezza. È l'esatto opposto. È una forma di immediatezza, anche per quanto concerne le aspettative, non immediatamente soddisfatte riguardo all'aspetto che le superfici dovrebbero avere. Ma poi questa non-soddisfazione multipla produce uno spazio completamente nuovo. E, come ci dice la matematica, un doppio negativo dà sempre un positivo"¹³.

Antivilla, in effetti, che fisicamente si sviluppa su una superficie rettangolare di circa 500 metri quadri, è grande quanto e più di una villa tradizionale su due piani ma non è propriamente utilizzata come tale e non è nemmeno completamente definita né facilmente definibile. Entrandovi, non si può, a prima vista, stabilire la forma d'uso dello spazio e neppure dare dei nomi alle stanze che peraltro non esistono poiché, per creare una spazialità fluida e aperta, e ospitare funzioni provocatoriamente pubbliche, tutte le pareti non portanti sono state demolite negando di fatto la logica della riprivatizzazione, con l'invaso che può fungere da casa ma può anche essere un "villaggio".

Molto di questa indeterminatezza, che ha cambiato le sorti della precedente distribuzione, ha a che fare con i mobili e con gli oggetti che ne suggeriscono la funzione attraverso apporti temporali o temporanei che mettono in campo co-organizzazioni spaziali. La presenza di un arredo – che sia un tavolo ottenuto da un tronco d'albero, un letto, una sedia, un armadio – aiuta senz'altro a identificare un'attività che può coincidere o meno

Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il volume scabro di Antivilla, caratterizzato dalla scorza materica dell'involucro e dalle grandi finestre che sono squarci nella muratura. © Ph. Erica Overmeer



con un luogo fisico ma è pur vero che su un tavolo oggi non ci si limita a mangiare, così come in un letto non ci si limita a dormire. Tra i mobili presenti nella casa spiccano quelli disegnati e realizzati da Muller Van Severen, che fondamentalmente sono telai metallici elementari che non esplicitano usi specifici finché non vengono corredati da tessuti più o meno tesi a formare sedute o da superfici orizzontali e verticali pensate per essere piani o ante.

È un'interessante riflessione sul ruolo contemporaneo degli arredi. "Lo spazio non è definito dal modo in cui viene usato, ma può rendere possibili certi utilizzi. E attraverso l'arredamento, spesso può assumere simultaneamente diverse funzioni" ¹¹. Tutto – per il fatto che non esistono più le pareti che dividono gli interni – può essere camera da letto, oppure cucina o luogo di lavoro. Questa mobilità – dove tutto è sovrapposto in parallelo, che non va confusa con la disposizione a pianta aperta dove esistono ancora specifiche funzioni – testimonia come tra le qualità di Antivilla ci sia il dinamismo: l'immaginario che sottende la sua ideazione è legato a situazioni che non possono essere quelle statiche, armoniche, simmetriche e rassicuranti che costituivano il piedistallo della precedente costruzione. Nuove costanti si fanno avanti, e contemplan concetti quali la dissimmetria o la disritmia ottenuti con mezzi assolutamente radicali, "anti" per così dire.

La deviazione di senso (e di uso) fortemente voluta dal team di progettisti, corrisponde alla presa di distanza dalla canonicità dei codici formali e funzionali in vigore nell'architettura convenzionale, sia vista da fuori, sia vissuta da dentro, nonché dalla rigidità e fissità delle norme edilizie vigenti.

Non più banditi con sdegno, il brutto e l'informe vengono valorizzati come stimolo per una creatività promettente che si misura in maniera consapevole e fruttuosa con le disarmonie dell'esistere e con nuove possibilità espressive ed esperienziali. Il tutto intorno e dentro una costruzione, miracolosamente scampata all'oblio (che ora è sede di continue iniziative che ne determinano di volta in volta l'uso) che prima di evolvere, e diventare altro da sé, aveva condotto un'esistenza anonima finendo per diventare un rifiuto della storia, un vero e proprio relitto alla deriva. Nella sua sopravvivenza, effetto dell'incredibile trasformazione, è rintracciabile una matrice polemica che rimanda al gusto di accettare e inglobare nel processo creativo la precarietà, la stessa di una casa progettata in tempi di mutamenti e preoccupazioni, causa di turbamenti forieri da sempre, nella storia dell'uomo, di opere dissacranti e provocatorie.

È un cambiamento che, parlando di sfide del nostro tempo (culturali, demografiche, ambientali ecc.) è evidentemente nell'aria: "in questo momento il nostro privilegio è in discussione, e ciò

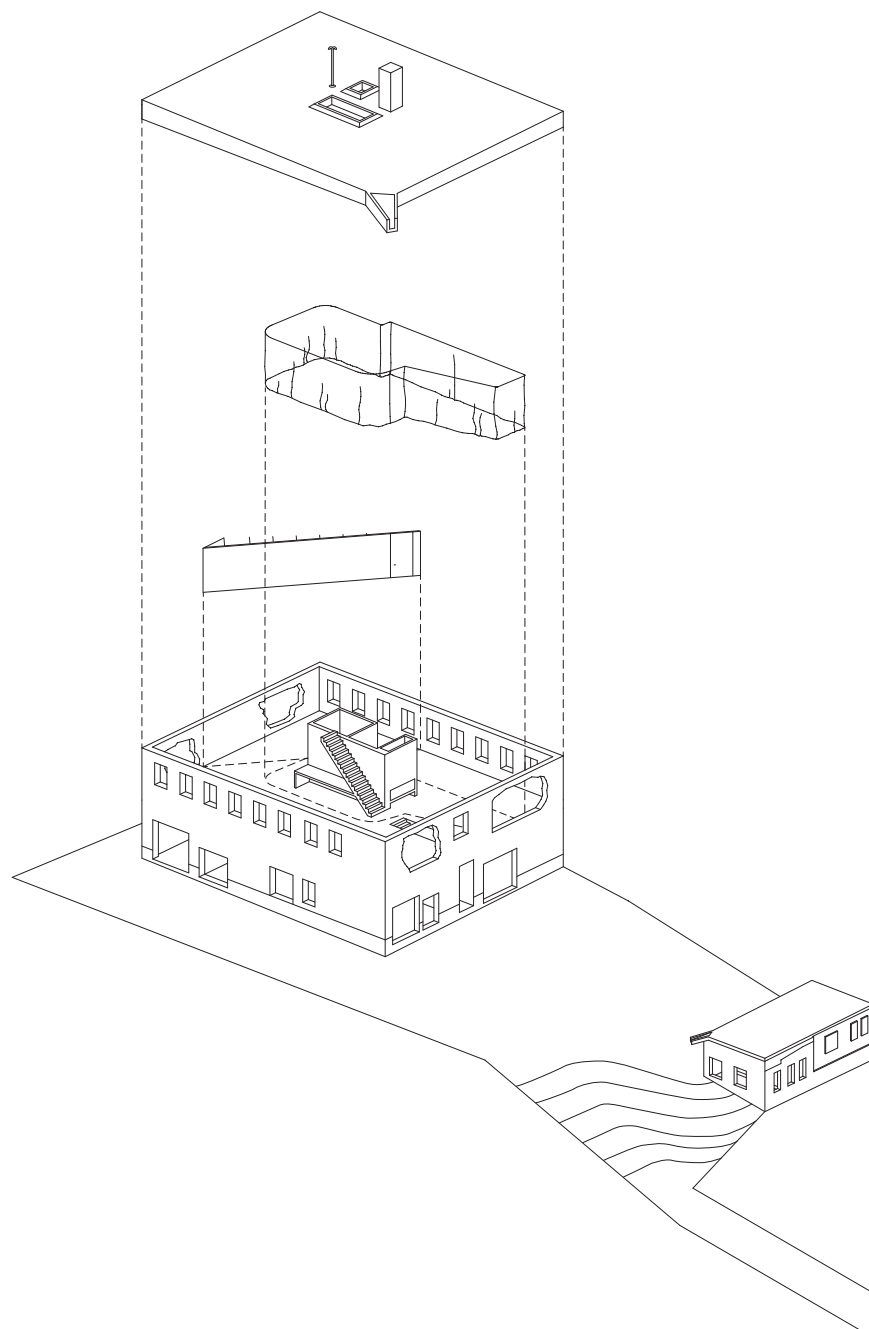
genera una certa precarietà che si va riflettendo nel ruolo degli oggetti e delle case”¹. Per Arno Brandhuber, che già in un precedente progetto berlinese, che poi era la sua stessa casa – il *building* al civico 9 di Brunnenstraße –, si era misurato con la sregolatezza e il produrre effetti sorprendenti con poco, si è trattato di un’opportunità per aprire (anche letteralmente e non solo metaforicamente) una breccia estetica nella costruzione brandendo un martello pneumatico per generare squarci al posto delle finestre: particolari esteticamente scorretti che deviano dalle norme architettoniche per porsi come errori programmati in netto contrasto con le piccole bucaie regolari delle architetture della DDR.

Il suo, in fondo, è un riorientamento dell’architettura che prevede una ristrutturazione concettuale ed economica volta a indagare nuovi *topics* e nuovi ambiti ma anche nuove condizioni di produzione capaci di promuovere processi di revisione che allentino gli standard o li definiscano con minore precisione. È un guardarsi intorno per comprendere meglio le questioni contemporanee che devono essere messe alla base di qualsiasi progetto architettonico.

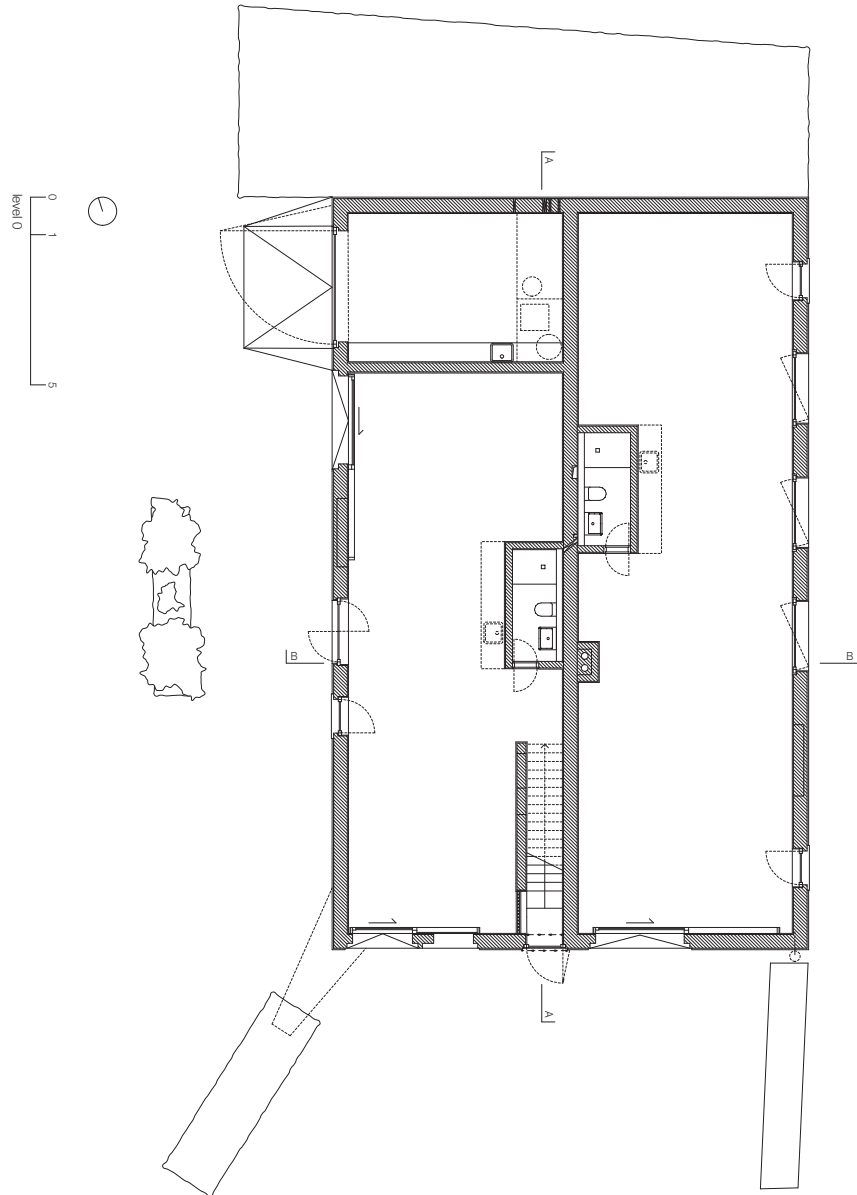
Tornando alle finestre, la questione non era trovare le dimensioni adatte o ricorrere al determinismo di una sagoma più o meno nota, quanto fare, dall’interno, un buco – e niente di più o di meno di un buco – in un muro di mattoni cieco dietro il quale si nascondevano inspiegabilmente (per una villa) la vista del lago da una parte e quella della foresta dall’altra.

L’anarchia del gesto, frutto di una spontaneità disarmante, è un riferimento potente al film *Themroc* di Claude Faraldo, uscito in Italia con il titolo *Il mangiaguardie*, pellicola francese del 1973 con Michel Piccoli che, nelle vesti del protagonista, un imbianchino parigino che vive in un edificio intensivo con la madre e la sorella, si barrica in una stanza della propria casa in periferia e sventra a picconate la parete che si affaccia sul cortile condominiale mostrandosi al mondo esterno. L’azione demolitrice, per certi versi catartica, lo espone teatralmente a un vicinato povero e disgraziato quanto lui, muto, incapace di comunicare, invischiato dentro una realtà fastidiosa popolata da macchine rumorose, clacson assordanti, metropolitane affollate, porte che sbattono, colpi di tosse, folle intente a spostarsi da casa al lavoro, cartellini timbrati all’ingresso delle fabbriche². Trasfigurata dal varco, aperto in corrispondenza della finestra ormai divelta, la stanza murata dall’interno e squarciata verso l’esterno diventa una tana o, meglio, una caverna, metafora del fatto che a volte bisogna regredire per progredire. Da questo spazio compromesso, che inizia a significare e a comunicare grazie all’intervento umano compiuto sulla materia in una maniera inevitabilmente interpreta-

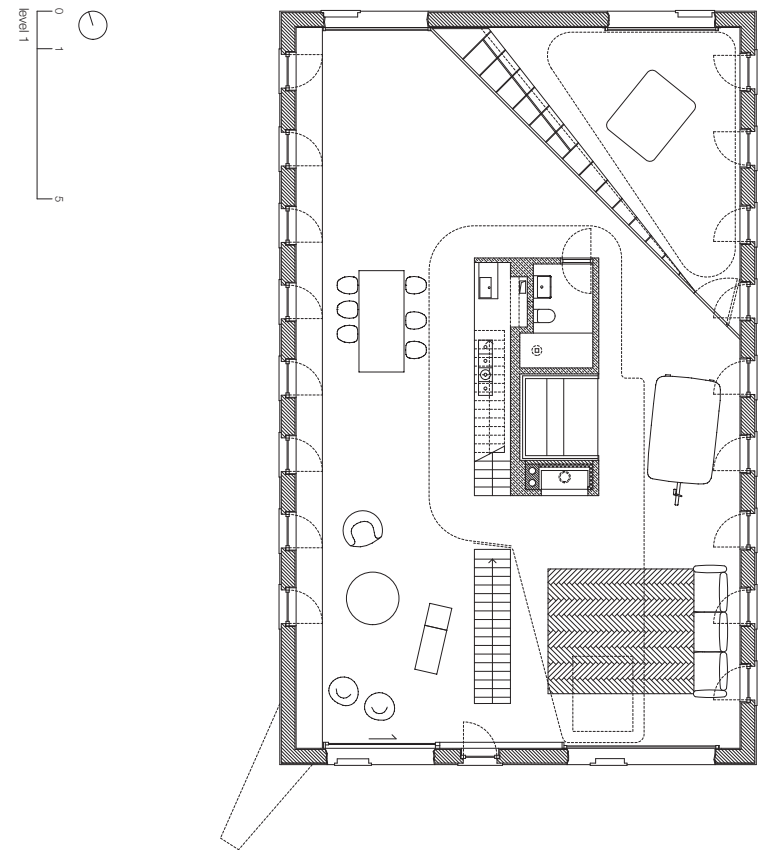
Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il concept di Antivilla, con evidenziati gli interventi fondamentali che ne hanno rivoluzionato la forma d’uso. © Brandhuber+ Team



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La pianta del primo livello, risultato di minimi cambiamenti della distribuzione originaria.
© Brandhuber+ Team



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La pianta del secondo livello, completamente svuotata dalle partizioni interne degli uffici e riorganizzata funzionalmente nel segno della fluidità. © Brandhuber+ Team



tiva, prende il via una rivolta privata, altamente contagiosa, che coinvolge sempre più persone del quartiere alla ricerca di una libertà negata dalle troppe regole imposte dalla civiltà, compresi i confini ufficialmente sanciti tra spazio privato e pubblico, intimo e collettivo, o i limiti del corpo.

La dissidenza di Antivilla, estetica e concettuale, con il suo aspetto kitsch e hipster e la sua decomposizione spaziale disinibita, omaggia in qualche modo la pulsione di rivolta propria degli anni Settanta, interpretata attraverso la citazione di un film sperimentale e surreale, privo di dialoghi, che mischia il cinema militante al teatro dell'assurdo e rimanda agli scenari apocalittici di Marco Ferreri e alla visionarietà di *Week-end. Un uomo e una donna dal sabato alla domenica* (1967) di Jean-Luc Godard. La follia del singolo – che poi è apparente – diventa collettiva e altro non è che un modo di reagire alla follia reale che regola e svislisce il quotidiano. Il messaggio è chiaro: per evitare di ritrovarsi senza via di uscita in un futuro che rischia di diventare una gabbia tenuta su da norme che rendono impossibile progettare responsabilmente alla luce dei contesti e delle emergenze attuali, arriva l'invito di Brandlhuber alla ribellione rispetto a quanto concepito nel segno del limite. La sua voglia di rivoluzionare la pratica progettuale, evidente nell'edificio prima citato nel cuore del quartiere Mitte, risultato di una demolizione che aveva generato un vuoto nel tessuto urbano rimpiazzato da un innesto che ripensava i confini tra dentro e fuori, pubblico e privato, architettura e design, qui diventa la trasformazione del materiale preesistente.

Il magazzino tessile VEB risalente agli anni Ottanta, spazio dove la vita può riprendere a partire dall'energia in esso contenuta, si trasforma improvvisamente da poco interessante in interessante grazie alla cooptazione di caratteri a cui viene affidato un nuovo uso (e un nuovo aspetto) prima non contemplato. C'è in tutto questo qualcosa che rimanda alla cultura squisitamente berlinese che ripropone, per certi versi, il tema del binomio contestuale-universale. Penso, ad esempio, ai movimenti *squatter* che hanno rinegoziato e legalizzato il fenomeno dell'occupazione abusiva degli edifici introducendo la questione del *rehab squatting*: occupare per risanare. Chissà se l'allusione a simili pratiche è ammessa se parliamo dei processi culturali e materiali che hanno guidato la ristrutturazione della fabbrica Ernst Lück, area ridestinata a zona residenziale di lusso dove il piano regolatore – deliberatamente disatteso – prevedeva tre case unifamiliari di 150 metri quadri ciascuna in sostituzione (al ribasso) della cubatura esistente.

Come si legge dalla relazione di progetto degli architetti, quello che ha generato Antivilla non è stato un *restyling* dell'invo-

lucro esterno che ne ha aggiornato l'aspetto fisco, né un miglioramento della costruzione inteso come esercizio di *beautification*. Al contrario, come già accennato, l'operazione si è basata sulla messa in discussione degli standard fissati dalle normative edilizie vigenti e sulla proposizione di una nuova concezione aggiornata, sia dell'architettura sia dell'ambiente, dimostrazione concreta che progettare significa di più che combinare materiali con dispendio di energia e costi. Da qui la scelta di opporsi ai regolamenti, all'estetica e al contesto economico delle ville circostanti con un atteggiamento culturale che usa l'ironia con serietà e la *gravitas* con ironia. Da qui l'idea dell'anti-villa come alternativa all'ideale moderno della casa di campagna, risultato della seconda vita di una costruzione esistente resa possibile da alcuni piccoli ma fondamentali cambiamenti grazie a un progetto che considera l'architettura in modo sistemico come un processo aperto, poroso, che va oltre l'oggetto finito.

Non è tutto: sì, perché l'edificio abbandonato non era appetibile per eventuali investitori a causa degli eccessivi costi di demolizione. In più un apposito regolamento stabiliva che la ricostruzione a scopi abitativi avrebbe potuto contare soltanto sul 20% del volume esistente, motivo che ha portato alla decisione di prevedere un uso misto dell'edificio, che contemplasse uno studio e un'abitazione, con il mantenimento della volumetria nella sua interezza. Oggi, ad Antivilla, di proprietà dello stesso Brandlhuber, può esserci un giorno un convegno e quello dopo un laboratorio. Contemporaneamente possono arrivare amici e familiari a cui serve la casa nel week end.

Il resto della storia di questa architettura dissidente è quello di un capolavoro fuori dagli schemi, che ha reso il "grezzo" ancora più "grezzo" radicalizzando il carattere degli elementi esistenti proiettandoli nel futuro. Il tetto a capanna, che conteneva amianto, è stato rimosso e rimpiazzato con uno panoramico di nuova concezione, praticabile eppure privo di ringhiera. Le partizioni interne degli uffici sono state demolite e sostituite con un nucleo centrale in calcestruzzo di 20 metri quadri – esteso su entrambi i piani – che funge da sostegno alla nuova copertura. Al suo interno, al secondo livello, sono stati inseriti un bagno, una cucina, una sauna e un camino. La distribuzione verticale è stata ripensata: la scala di manutenzione adiacente è stata utilizzata per accedere al tetto tramite una botola idraulica che è poi un taglio nell'edificio in stile Gordon Matta-Clark. Al piano terra, gli spazi già esistenti, il magazzino e il garage, sono stati mantenuti sostanzialmente invariati. La realizzazione del nuovo tetto, strutturalmente indipendente dalle facciate nord e sud, ha consentito di inserire aperture fino a cinque metri di larghezza nelle

pareti esistenti. Queste finestre, di cui abbiamo già ampiamente parlato e che sembrano grandi occhi, sono il risultato del lavoro collettivo di una dozzina di amici, invitati per un pranzo in cantiere, che hanno spaccato a martellate il muro in un rituale collettivo quasi orgiastico che ha fatto conquistare ad Antivilla l'appellativo di *orgytechture*.

Visto dall'interno lo spazio è caratterizzato da un vaso monocromatico, che vuole essere un elogio al cemento, che ne esalta la fluidità e la continuità. La struttura originale in mattoni, intonacata con una sottile malta grigia, è stata conservata, così come la superficie esterna, originariamente rivestita da intonaco grezzo, che è stata semplicemente finita con fango di calce grigio.

Sia fuori che dentro sono evidenti il culto della ruvidezza e dell'anti-gusto che, però, non esprimono soltanto una posizione estetica ma anche una reazione alle convenzioni dell'architettura. L'edificio, sfidando ancora una volta le procedure, non è isolato termicamente, ad eccezione del nuovo tetto, e se la cava benissimo senza spessi strati applicati sulle facciate. Per soddisfare le normative energetiche tedesche, il piano superiore è stato suddiviso in diverse zone climatiche, calcolate separatamente. I tubi geotermici a pavimento forniscono il riscaldamento di base e garantiscono il minimo richiesto, implementato da una stufa utilizzata per la sauna che funge da ulteriore produzione di calore. Intorno ad essa si possono tirare tende trasparenti in PVC al fine di creare zone a temperature differenziate più calde e intime nei mesi invernali, quando lo spazio riscaldato si riduce a un'area centrale di circa 70 metri quadri. Nella stagione estiva, la tenda può espandersi aumentando la propria superficie fino ad arrivare a 250 metri quadri disegnando un paesaggio aperto.

Emerge l'idea dell'architetto come figura che comprende e rispetta la natura e ne trasforma le energie a proprio vantaggio senza azioni muscolari. Mantenendo intatta la sensazione di fluidità e ampiezza degli spazi interni, le tende, che sostituiscono eventuali divisioni fisse e assicurano che l'aria calda e fredda non possano scambiarsi facilmente, consentono condizioni climatiche flessibili, in armonia con quanto succede all'esterno, mettendo insieme l'aspetto costruttivo con quello energetico attraverso una strategia a bassa tecnologia ecologica ed economicamente sostenibile. E quanto Reyner Banham auspicava nel suo libro *Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969). Lo citiamo in chiusura di questo testo ricordando le sue parole: "l'arte e la professione del costruire non possono essere separate in due entità intellettualmente distinte – *strutture architettoniche*, da una parte, e dall'altra *servizi meccanici*. Anche se le abitudini industriali e le regole commerciali sembrano imporre una tale suddivisione, essa rimane falsa" ¶¶.

Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La ruvidezza e l'antigusto dell'architettura di Antivilla nel contesto delle ville borghesi di Potsdam. © Ph. Erica Overmeer



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La fluidità e la continuità della spazialità interna, elogio materico all'uso del cemento.
© Ph. Erica Overmeer



Brandhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La vista “forzata” verso il lago, frutto di martellate e picconate che hanno aperto brecce nelle facciate nord e sud della villa. © Ph. Erica Overmeer



Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il sistema di tende trasparenti in PVC che organizza la distribuzione dello spazio interno e assicura condizioni climatiche flessibili. © Ph. Erica Overmeer



Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. La mancanza di partizioni interne affidata alla mobilità delle tende e al ruolo multitasking degli arredi. © Ph. Erica Overmeer



Brandlhuber+ Emde, Burlon, *Antivilla*, Potsdam, 2015. Il nucleo centrale in calcestruzzo di 20 metri quadri che funge da sostegno alla nuova copertura e ingloba un bagno, una cucina, una sauna e un camino. © Ph. Erica Overmeer



M.C. Rampiconi, *Imperfezione. Il fascino discreto delle cose storte*, Castelveccchi, Roma 2005, p. 70.



Si veda S.J. Gould, E.S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, a cura di T. Pievani, Bollati Boringhieri, Torino 2011; ed. or. *Exaptation A Missing Term in the Science of Form*, in "Paleobiology", 8, 1, inverno 1982, pp. 4-15, *Exaptation: A Crucial Tool for an Evolutionary Psychology*, in "Journal of Social Issues", 47, 3, autunno 1991, pp. 43-65.



Antivilla, edificio attualmente adibito ad atelier più abitazione, è un progetto di Brandlhuber+Emde, Burlon, situato a Krampnitz (Potsdam) in Germania. Concepito a partire dal 2010 e ultimato nel 2015, è frutto del lavoro di un team composto da: Romina Falk, Victoria Hlubek, Tobias Hönig, Cornelia Müller, Markus Rampl, Paul Reinhardt, Jacob Steinfelder, Caspar Viereckl. Alla progettazione hanno contribuito per la componente ingegneristica: Karin Guttman, Robert Hartfiel, Andreas Schulz (Pichler Ingenieure).



P. Alessandrini, *Bestiario Matematico. Mostri e strane creature nel regno dei numeri*, Hoepli, Milano 2021, p. 3.



G. Dorfles, *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico* (1986), Skira, Milano 2009, p. 11.



Cfr. P. Conrad-Bercah, *Anti-villa*, in "Viceversa" online, 9 (*The (architectural) masterpiece*), a cura di D.T. Ferrando, M. Motta, G. Pala, B. Siegele, 2020, www.viceversamagazine.com/article/antivilla, consultato il 10/07/2022.



F. Burrichter (a cura di), *This Will Be the Place*, Rizzoli, Milano 2017, p. 51.



Ivi, p. 53.



Ivi, p. 49.



Cfr. G. Boschetto, "Themroc" (1973), di Claude Faraldo, in "Re-movies" online, 18 aprile 2020, www.re-movies.com/2020/04/18/themroc-1973-di-claude-faraldo, consultato il 10/07/2022.



R. Banham, *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, a cura di B. Morabito, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 1; ed. or. *The Architecture of Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London 1969.