

ARCHITETTURA SERPENTE

ARCHITETTURA SERPENTE

MARCO CROSATO

MARCO CROSATO

MIMESIS



Mimesis

ARCHITETTURA SERPENTE
Marco Crosato

Architettura serpente indaga il piacere in architettura, fin dove le sue manifestazioni liminali lo portano a farsi esso stesso architetto. Da queste soglie emerge uno spirito barocco, riletto alla luce della contemporaneità e reinterpretato attraverso una nuova grammatica di dispositivi da innestare nel costruito più ordinario, senza vergogna e senza lusso. Il libro nasce dall'omonima tesi di laurea magistrale in Architettura, sviluppata con la relatrice Prof.ssa Sara Marini e discussa presso l'Università Iuav di Venezia nel marzo 2023, che ha ricevuto una menzione speciale alla II edizione del Premio di Laurea Magistrale "Vittorio e Marina Gregotti".

EDITORE
Mimesis Edizioni
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Luglio 2025

ISBN
9791222317366

DOI
10.7413/1234-1234039

STAMPA
Finito di stampare nel mese di luglio 2025
da Digital Team – Fano (PU)

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

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Marco Crosato

© 2025 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).

Ogni volume della collana è sottoposto alla
revisione di referees scelti tra i componenti del
Comitato scientifico.

I diritti di traduzione, di memorizzazione
elettronica, di riproduzione e di adattamento
anche parziale, compresi i diritti di utilizzazione
delle immagini, con qualsiasi mezzo, sono
riservati per tutti i Paesi.

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

DIRETTA DA
Sara Marini
Università Iuav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università Iuav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Esther Giani
Università Iuav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano

Luigi Latini
Università Iuav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Eduardo Roig
Universidad Politécnica de Madrid
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Gabriele Torelli
Università Iuav di Venezia
Laura Zampieri
Università Iuav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

ARCHITETTURA SERPENTE

Σ
Υ
Λ
V
Δ
I
- -
U
- -
A
- -
V

6—16 PENETRAZIONE

EROTISMO

18—29 CONCERTO NO. 1 (L'AUTUNNO)

30—49 CONCERTO NO. 2 (L'INVERNO)

50—69 CONCERTO NO. 3 (L'ESTATE)

70—106 CONCERTO NO. 4 (LA PRIMAVERA)

ESTASI

108—113 LA MATITA DELLA MUSICA

114—125 SYMPHONY NO. 1 (CAMPORELLA)

126—131 SYMPHONY NO. 2 (CRUISING)

132—148 DIVINE VOYEURISM

BAROCCO

150—180 OVERTURE?

SERPENTE

182—199 8 INFINITE CODE

200—205 BIBLIOGRAFIA

Sensuality has been known to overcome even the most rational of buildings. Architecture is the ultimate erotic act. Carry it to excess and it will reveal both the traces of reason and the sensual experience of space. Simultaneously.*

Desidero introdurre con le parole prese in prestito da Bernard Tschumi questa ricerca o raccolta di riflessioni che, cucita assieme da un punto di vista ben schierato, ha lo scopo sia di provocare che di rievocare il sentire umano, rendendo evidente la grande lacuna venutasi a creare all'interno della realtà progettuale contemporanea; è questa una lacerazione fra i concetti propri dell'architettura come "disciplina" o come "filosofia" e la sensuale esperienza diretta dello spazio, a cui non possiamo rimanere più indifferenti.

Il progetto, oggi, con difficoltà risulta erotico in questo senso; difficilmente si presta al piacere vero di chi lo abita e si concede alla "porosità e tattilità del reale" in particolare nell'esperienza contemporanea della città, dove "lo spazio si configura su un modello dinamico che lancia il soggetto fuori di sé nel territorio della sessualità neutra; tale modello lo trasforma in una cosa che sente"↓.

Nonostante l'erotismo, inteso come "piacere per l'eccesso"⋈, sia radicato in tutte le cose che desideriamo e che vorremmo vedere e percepire, come strumento attraverso cui filtrare la luce accecante della contemporaneità, quest'ultima è rimasta ormai l'unica vera torcia con la quale l'architettura cerca inarrestabilmente di illuminare il reale.

Se è vero che il ruolo dell'architetto, tuttavia, è quello di creare una nuova idea di mondo per mezzo della sua mente tradotta in mano↓, allora perché non pensiamo più a cosa desideriamo e a cosa o come siamo profondamente?

Il percorso di questa tesi si srotola come un insieme di storie, come *Miti d'oggi*¹, storie che stanno assieme ma che possono anche viaggiare da sole. Si dipana dall'analisi attenta del ruolo dell'erotismo in architettura, per poi toccare o solamente sfiorare una serie di progetti, fotografie e materiali che, in maniera a tratti frammentaria, hanno tentato di rispondere alla questione edonistica con intenzionalità dichiarata.

Lungi dal voler inquadrare all'interno di tali sottolineature nella storia dell'architettura quegli esempi che hanno ferocemente provato ad ingabbiare esseri umani apparentemente deviati all'interno di scatole ben sigillate, voglio enumerare solo quelli che hanno apportato un effettivo ragionamento utile ad articolare il discorso in modo interessante, proficuo e quantomeno propositivo. Non ci addentreremo, dunque, negli ambienti dei bordelli nordeuropei e tantomeno nelle profondità delle saune o delle darkroom mediterranee.

Parliamo di confini: la ricerca si impone di non superare a piede libero il limes europeo, o meglio occidentale, se non per chiedere aiuto ad un paragone o ad un'analogia esotica. Diventa perciò necessario soffermarsi prima all'interno della società nella quale sto scrivendo, per rendere più completo e coerente possibile il discorso.

Devierebbe di gran lunga fosse esteso ad una società che presenta altre matrici autolesionistiche, altri divieti, altre modalità di trasgredire, al punto tale che sarebbe opportuno piuttosto dedicarvi un altro volume. Quella di questo libro è dunque una *West Side Story*, per citare il capolavoro di Laurents, o meglio un libretto che parla d'amore, di conflittualità, e lo fa sulle note della musica.

Il filo si avvolge attorno a più questioni parallele, perdendosi e ritrovandosi nel grande labirinto dell'*estasi*, del ritmo e di un fenomeno indubbiamente

contemporaneo, quanto arcaico come il vino, che è quello del *battuage*, o *cruising*².

Quest'ultimo definisce il modo in cui l'essere umano è in grado di inseguire il proprio piacere intraprendendo il cammino lungo i sentieri più impervi e selvatici, allontanandosi dalle forme della società (in senso figurato e non), con lo scopo di raggiungere e sfondare fisicamente i limiti del *già-progettato* e riscoprire quell'"intimità perduta"³ dello stare altrove, del trasgredire e del tornare a vivere un'esperienza erotica con *l'ancora-informe*.

Questo tipo di intervento sull'esistente da parte di un individuo implica il lasciare una traccia materiale riscontrabile, e per alcuni anche riconoscibile, che sia del suo passaggio o del suo sostare nel nome del piacere.

GUILTY PLEASURE

La via che porta questo *Uomo Selvaggio*⁴ a raggiungere uno stato di estasi è lunga e tortuosa e tanto più caratterizzata da *pietre d'inciampo*, da quella tensione naturale dell'uomo verso l'eccesso, la trasgressione e la morte⁵; da tutti quei peccati o capricci che fanno dell'architettura un vero e proprio sogno ad occhi aperti, come scriverebbe Bloch:

Le rêve diurne se rapporte essentiellement à une meilleure vie individuelle dans l'avenir. Il est, au sens propre du terme, accomplissement du désir (du souhait) par l'avènement de quelque chose qui n'est pas encore, qui est désirée et rêver sans aucune censure morale.⁶

I percorsi che un malcapitato si trova a fare nella disperata ricerca di un contatto vero attraverso il proprio corpo, che sia con il proprio animo o con altri individui che potremmo dire *vagabondi* o *stravaganti*

(vedremo come questo termine in particolare rappresenta il vero e proprio *fil rouge* del discorso) come lui, nascono così spontaneamente e si attorcigliano lungo spazi che scopriamo essere perturbanti, inquietanti e soprattutto liminali. Affusolati, fragili fra le frasche selvatiche, morbidi sotto i lampioni di un parcheggio solitario, furenti dietro la facciata di un autogrill di periferia, si presentano come un parassita, un parassita liturgico ricamato dal tempo. Scivolano come un *serpente* all'interno della società, la soffocano, ne deformano i confini e le prospettive per poi fuggire sempre più lontano. Questa architettura serpente si fa sintomo materiale di una società in *delirio*¶ 8.

Attueremo una perlustrazione aerea, referenziata lungo i bordi di alcuni luoghi dove si pratica il piacere ancora abusivamente, per registrarne le caratteristiche che li portano ad essere architettura erotica. Tali percorsi sono tutt'al più fiumi d'acqua e lampi accecanti fatti per mano umana. Sono segno riservato ai diretti interessati, visibile durante il giorno e tangibile durante la notte.

Mostruosi, questi serpenti si inerpicano sulle rocce, salgono sugli alberi e si appropriano del selvatico, o del perfettamente progettato.

Come una collana o un bell'orecchino che nessuno nota davvero se non un bravo amante, adornano di sfarzo l'architettura infelice della città, costruita con uno spirito che riconosceremo essere apollineo e lineare, ma mai per partecipare voluttuosa ai banchetti, alla frenesia del godimento, alle danze sfrenate e alla festa senza fine.

È proprio su queste trame allora che si snoda la ricerca, sul ruolo del piegarsi e del concedersi che un tempo l'architettura ancora conosceva.

Lo dimostra il Barocco con tutta la sua paradossale opulenza e la sua peculiare capacità di piegarsi e spiegarsi infinitamente.

Questa deforme, corporea e gaia architettura, rimane oggi nascosta ancora dietro ad un lampione di un vicolo stretto o nel buio di un boschetto di paese, così da non essere vista da nessuno ma riscoperta dai più bravi. La troviamo comparire negli angoli più angusti, striscia verso i parchi abbandonati e solitamente si fa prostituta per qualche ora.

Lei è un serpente e come tale si comporta.

Difficile vederla ma facile sentirne il richiamo, attraverso le vibrazioni dei suoi sonagli, la sua perversa sensualità e il suo infinito strusciarsi su qualsiasi cosa. Continua a ridere e si diverte mentre pensiamo di averla dimenticata o la leggiamo nell'ombra del *kitsch*, vibra come il sangue che pulsa dentro di noi ancora dopo secoli di cecità. Quest'architettura giace a terra, si spalanca e si decompone con totale abbandono nel tempo che, come noi, se ne va.

Ama il morire e il rinascere continuamente, ama la carne putrefatta di una Villa Savoye in manutenzione¶ 9, le macerie romane e una Pompei mummificata.

Così il Barocco continua ad agitarsi e torna furente per riportare nell'abisso delle sue "forme dementi" tutto ciò che l'uomo non ha coraggio di dire a parole o utilizzando la ragione. Travolge gli spiriti inquieti e li trascina con sé fino ai limiti del desiderabile, fino a toccare la nuda mostruosità del sublime per farne un magnifico progetto da vivere all'eccesso.

Sotto questo insieme di prospettive il "corpo umano singolarmente e collettivamente rappresentato, acquistata una valenza architettonica," – cosa c'è di più barocco a pensarci di un soffitto o una parete in un *Trompe-l'oeil* di corpi ammassati l'uno sull'altro – "esso è visto come l'elemento di un paesaggio plastico che nulla distingue dalla natura inanimata o meccanica"¶ 1. Non resta allora che rimanere attoniti di fronte alla bellezza di forme così diverse da quelle che

conosciamo ed impariamo a disegnare, senza tentare di dare risposta o di cambiare qualcosa che agisce per natura, poiché sarebbe paradossalmente sacrilego e quantomeno arbitrario.

La costruzione [...] desessualizza l'architettura, perché blocca l'esperienza che conduce fuori di sé, concentra l'attenzione sulla monumentalità dell'opera, abolisce il transito, lo scorrimento, lo spostamento attraverso lo spazio: l'esperienza architettonica è una deriva, un trascinamento incontrollato che attraverso il continuo mutare del quadro percettivo cambia continuamente ciò che si vede: essa è senza cornice, o meglio ha una cornice che si allarga da tutti i lati. † ‡

Non resta che gustarsi la perdizione o il caos, l'incompiutezza di un progetto dove l'architetto non sono io, nel *pan-ico* dell'ignoto, così come fanno tutti quei disperati che si svestono ogni giorno per portare alla luce un piccolo nuovo tratto di delirio.

Posso solo rimandare il giudizio e rimanere ad osservare, esperire e sognare che questo movimento centrifugo ed extra-vagante porti l'architettura ad aprire gli occhi e a ricominciare ad adorare il tempo con tutti i suoi orrori, poiché "è implicito nell'esperienza architettonica il rimando ad altro, quasi che soltanto nel dinamismo dello spostarsi e del transitare, sia individuabile l'essenza dell'architettura" † *.

SORRY MUM

Mi si perdonerà allora una scrittura delirante, stravagante e per alcuni aspetti indecisa, esponenzialmente barocca che ricalchi la volgarità e la perturbante lascività di una madre che sussurra al figlio in grembo, sola sotto le coperte, sognando una vita migliore per lui e tutte le generazioni a venire.

Non è infatti di tradizione che all'architetto sia permesso il pensare come madre invece che come padre, e che questo si conceda di sentire il figlio scalciare dentro di sé, desiderare di uscire e costruire il mondo spaccandolo a metà attraverso le pieghe di un male allucinatorio.

Come il Barocco anche la scrittura rivendica il suo denudarsi mostrando le proprie imperfezioni, i propri vizi e la debolezza delle sue analogie, strappando dalle tenebre le luci fioche di una speranza dove al potere si sostituisce il sesso e con lui tutta la ridicola bellezza della vita.

Le mie parole vogliono riecheggiare così come sussurri portati dal vento di una tempesta ancora lontana, vagabonde nell'etere si appoggiano a terra come fa una foglia, tanto accorta nelle cose del mondo da non lasciarsi sfuggire nemmeno la più piccola vibrazione di vento, pur sapendo di farsi sfuggire tutto.

Le foglie si ripiegano come nel bacio degli amanti, si passano la rugiada fresca con tanta facilità che verrebbe voglia di provare lo stesso.

SERPENTE

Eva era così innamorata della sua immortalità da non voler accettare la lacerante idea che quella foglia che tanto dolcemente adorava l'essere calpestata con indifferenza, non solo adorava ma moriva per quel brivido così umano dello stare sotto e dentro qualcuno, voler farsi vuoto di fronte al piacere, di fronte al sentire la voglia di qualcun altro, così reale e violenta, così viva. Lei osservava quelle foglie e nel frattempo cadeva nel sogno. Lo stesso stato in cui cadremmo tutti nel tepore di un pomeriggio estivo, sotto il caldo del sole, quando tutto scotta troppo per uscire eppure tutto continua ad essere bellissimo, come è l'estate, come è l'inferno.

Tutto quello che conosciamo non è altro che il raccontare una nostra versione dei fatti, la mitizzazione di un evento che si ripete, ciclicamente, eternamente nel tempo, senza fermarsi né lasciare superstiti.

Si addormentava, o forse ancora no, e dietro di lei il tronco di una quercia si faceva biscia e l'avvolgeva caldo, velenoso e cattivo, tenendo una mela in mano.

Ridisegno dei percorsi del piacere (desire paths e nicchie) che prendono forma presso la località Alberoni, Lido di Venezia.





B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione* (1975), The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.



M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 2004, p. 107.



Ivi, p. 105.



Cfr. B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit.



Ricordiamo il ruolo dell'architetto, dell'autore, nell'esperienza pregotica in cui la forma non era che attribuita al grande progetto di Dio e alla magnificenza della sua mano proiettata sull'individuo/architetto a Lui sottoposto, piuttosto che a quella di uno o un gruppo di individui che con l'umanesimo iniziano a diventare veri e propri autori. Nell'ultimo capitolo di V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, L'Espresso, Roma 2003, troviamo un chiaro riferimento a questa logica di autorialità da non trascurare nella storia del pensiero architettonico moderno che rilegge la figura dell'autore come icona. A noi, oggi, è chiesto di essere architetti come autori, degni di un proprio pensiero e una prospettiva sull'esistente.



R. Barthes, *Miti d'oggi* (1972), Einaudi, Torino 1974.



Cfr. A. Espinoza, *Cruising, Historia intima de un pasatiempo radical*, Editorial dos Bigotes, Madrid 2019.



Cfr. E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.



E. D'Ors, L. Anceschi (a cura di), *Del Barocco*, Rosa e Ballo, Milano 1945, p. 21.



Tre concetti fondamentali che Georges Bataille ha esaurientemente analizzato a più riprese nei suoi scritti e che oggi servono da pilastro a qualsiasi edificio di parole si voglia costruire sul tema dell'erotismo.



“Il sogno ad occhi aperti riguarda essenzialmente una vita individuale migliore nel futuro. È, nel vero senso della parola, la realizzazione del desiderio attraverso l'avvento di qualcosa che non è ancora, che è desiderato e sognato senza alcuna censura morale”, in B. Ernst, *Du rêve à l'utopie. Entretiens philosophiques*, Editions Hermann, Paris 2016, p. 31.



Dal latino “delirare”, propr. “uscire dal solco (lira)”, equivale alla caduta di una terra, di un popolo e di tutte le sue regole.



B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 62.



Cfr. G. Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 2009.



M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, cit., p. 113.



Ibid.



Ivi, p. 108.

EROTISMO

I

CONCERTO NO. 1

(L'AUTUNNO)

Insieme delle manifestazioni dell'istinto sessuale sia sul piano psicologico e affettivo sia su quello comportamentale. [...] Forma elaborata che la sessualità raggiunge, in modi culturalmente diversi, a misura che lo sviluppo della civiltà reprime, e nello stesso tempo educa, gli istinti quali si presentano nel loro aspetto più naturale e immediato. ¶

Non è forse un caso che, a differenza di tutte le altre arti conosciute, moda o design, l'architettura abbia dimenticato cos'è l'erotico?

Immanente ad ogni cosa esistente è infatti lo statuto di essere qualcosa, ergo di esistere ed esigere di essere annoverata fra le diverse cose esistenti. Così ogni arte o prodotto, manufatto o pensiero esigono il loro riconoscimento all'interno delle relative discipline, con il profondo desiderio di essere percepiti e quindi profondamente sentiti, toccati, odorati, calpestati, sfregati. Ma nessun prodotto, arte o disciplina ha più diritto di essere sentito se non l'architettura, l'arte suprema dell'esistere e del fare esistere. Come disciplina, infatti, l'architettura, a differenza dell'ingegneria per esempio, possiede il piacere e non solo il dovere di creare un'idea di mondo, di allestire un sogno o rendere reale un desiderio. Ha la capacità di sorvolare i limiti del possibile spingendosi altresì dove prima nessuno aveva osato e, talvolta, portare chi ne faccia incontro, a vivere un'esperienza altra.

L'architettura ha il compito e così fortuna di essere tutto ciò che desidera, eppure da tempo si è dimenticata quanto potente possa essere un suo gesto, delicata una sua carezza, drammatico un suo capriccio.

L'architettura è stata addomesticata e per sadica ripicca addomestica a sua volta, asservita al potere della linea retta, della funzione e dello standard. Questo è inevitabilmente un retaggio modernista, ma che trova le sue radici profonde nei discorsi e nei tentativi di ben altre figure appartenenti al passato.

Ogni società si aspetta che l'architettura rifletta i suoi ideali e addomestichi le sue più profonde paure. L'architettura e i suoi teorici raramente negano la forma che la società si aspetta da loro. Il famoso attacco di Loos alla intrinseca criminalità dell'ornamento è stato echeggiato dall'ammirazione del movimento moderno per la "purezza" dell'ingegneria, ammirazione che è stata tradotta in termini architettonici da un inconscio consenso. "Gli ingegneri fabbricano gli attrezzi del loro tempo – tutto meno che tarlati boudoir e case ammuffite..." ✂ Tale coerente ripudio del cosiddetto scarabocchio ¶ (contrapposto al puritano senso dell'igiene) non è diverso dall'orrore dell'umanità nei confronti dei corpi decadenti e putrefatti. ¶

Potremmo scavare fino a stradicare la matrice apollinea del classicismo e del neoclassicismo e di tutti i suoi parenti, o addirittura chiederci quali siano state le influenze che hanno determinato l'appiattimento inevitabile che ha subito nel tempo, ma se c'è qualcosa che si mostra senza pudore fino alla contemporaneità, questo è proprio il puritanesimo derivato non solamente dal movimento moderno (che forse ne rappresenta il manifesto più palese) ma evolutosi dall'età barocca ai giorni nostri, con reiterati singhiozzi romantici, espressionisti o più astratti.

Per molte generazioni, qualsiasi architetto mirasse o intraprendesse una sperimentazione del piacere nell'architettura era considerato decadente. Politicamente, coloro che avevano una coscienza sociale sono stati diffidenti nei confronti di ogni minima traccia di edonismo negli utenti dell'architettura, rigettandolo come un fatto reazionario. Analogamente, i conservatori dell'architettura hanno relegato a sinistra ogni cosa remotamente intellettuale e politica, incluso il discorso del piacere. Comunque, in entrambi i casi, l'idea che l'architettura possa esistere senza giustificazioni morali piuttosto che funzionali o di responsabilità, è stata considerata disdicevole. ^L

Lungi dal prendere posizioni scomode senza diritto, mi avvalgo di quelle che colleghi assai più autorevoli si sono spinti a presentare per cercare di comprendere a pieno la forma esatta di questo duello fra categorie.

Il chiaroscuro apollineo-dionisiaco è tuttavia qualcosa di immediato da comprendere per chiunque si ponga in condizione di studiare la materia dell'architettura ed è proprio in questo senso che mi avvalgo dell'affondare le mani nel profondo pozzo del piacere, dove nel contrasto emerge sibilante un serpente a cui daremo successivamente il nome di Barocco.

Ci accorgiamo che i presupposti luminosi che illuminarono il novecentesco suprematismo elementarista di Mies Van Der Rohe o l'Esprit Nouveau portato al suo massimo dal celeberrimo Charles-Edouard Jeanneret-Gris, o Le Corbusier, attraverso quei "cinque punti" ^E che ne caratterizzarono la sintassi progettuale, forse tesero più a sopprimere la possibilità di entrare intimamente in contatto con lo spazio circostante, agevolando aspetti maggiormente funzionali, economici (ricordiamo la possibilità di standardizzare il più possibile gli elementi che caratterizzano la casa), ma sicuramente dimenticando le possibilità offerte dal buio, dallo scomodo, dallo stretto.

Per quanto incredibilmente utile, un contributo simile all'architettura ha allucinato generazioni future, abbagliandole con la luce della semplificazione, della riproducibilità, del mini-

male, della sistesi, dell'organico e organizzato, della purezza fittizia delle cose. Ma cosa c'è di più complicato dell'amore, del sesso, delle regole dell'attrazione che caratterizzano ogni singola interazione umana rendendo un'architettura bella, sensuale, unica?

L'atto di semplificazione, in architettura, risulta non solamente uno sbaglio ma addirittura ridicolo di fronte all'impossibilità che ancora oggi abbiamo di comprendere a pieno la matrice dei nostri sogni, dell'amore, dell'erotico.

L'uomo, per "stare meglio", dimenticò di piangere, di godere, di provare l'opulenza dell'eccesso.

Se non teniamo in conto l'amore e con esso il desiderio, non stiamo costruendo per l'essere umano ma per una creatura che ha come scopo ultimo quello di funzionare invece che di sentire, provare emozione (essere felice?). Progettiamo allora per androidi o replicanti che, tuttavia, come insegnò Ridley Scott nel 1982 con *Blade Runner*, finirebbero in ogni caso a sentirne un'irragionevole nostalgia per ciò che non sono mai stati.

Sotto questa *luce dark* osserviamo lo scenario più inquietante, dove le forme dell'esistente non divengono che il simulacro di beceri ideali politici, pubblicità, ossari, funzionali scatolette di tonno, perfette perle di plastica.

La sessualità come tale e tutto il mondo delle emozioni furono completamente abbandonati in quanto riprovevoli tabù lasciando, al massimo, spazio a qualche ipocrita giustificazione poetica qua e là.

Defunto è il desiderio, così l'architettura.

Desiderare deriva da *desiderium*, composto di *de* e *sidera*. Letteralmente desiderare vorrebbe significare "essere in mancanza di stelle".

LA LAMPADINA

L'invenzione della lampadina, fin da quel filamento di carbonio ustionato prototipato e brevettato da Joseph Wilson Swan nel 1878 e consecutivamente sviluppato da Thomas Edison nell'anno successivo, ha portato le stelle nelle nostre città strappandole dal cielo e facendo dei nostri desideri realtà. Seppur possa sembrare una rivoluzione in positivo, quest'operazione ha strappato dal cielo la capacità di sognare e quella di illudersi potendo immaginare un mondo altro che non fosse solo fatto di muri dritti e facilmente progettabili [†].

La lampadina e così l'elettricità hanno portato l'architettura a non pensare all'ombra, che può essere annientata in ogni istante per farne spazio di luce, ma spingendosi verso la tecnica e la chiarezza formale, dove ogni angolo risulta controllato e iper-ac-

cessibile. La caverna è stata abbandonata in onore delle figure più chiare e, se vogliamo, reali, interpretabili.

Nel disegno d'architettura il nero è contorno, è sezione e ombra, è fondo e terra di fondazione. Il bianco è volume pieno e cielo. Nel disegno che ormai è soprattutto tecnico l'ombra si è ridotta alla funzione di mettere in evidenza le cose e in questa sua funzione si esaurisce e sparisce, così come il contorno delle stesse cose è diventato sempre più sottile, mero segno di una forma, e il tratteggio si è ridotto a sua volta ad essere la semplifica indicazione di una massa o di una materia. ¶

La presenza del buio, o assenza di luce, è tuttavia una qualità *sine qua non* dell'erotico. Se la mente non viene sollecitata dalla trasgressione dell'ignoto, anche solo attraverso un'ombra piuttosto che dalle tenebre, non vi sarà che lo svelamento totale della materia.

L'ombra è essa stessa un eterotopo che ci accompagna altrove e ci permette di eccitarci all'idea che potremmo scoprire qualcosa che prima non conosceamo e così solleticare l'intelletto che ci porterà, volante, ai confini del reale.

Non è in fondo nera la natura umana?

A phenomenal blackness entirely fills the essence of the human. Because of it, the most ancient stars of the paleo-cosmos, together with the most venerable stones of the archeo-earth, appear to the human as being outside the World... ʌ

XXX-RAY

È chiaro che questa tendenza non manca di eccezioni e tentativi di riflessione a riguardo, ma non possiamo dire che questi abbiano avuto un effetto così impattante da invertire le logiche capitalistiche che ancora oggi affliggono il mondo del costruito. Annoveriamo fra questi *House of Pleasure* e *Oikema*, due progetti (non a caso) mai costruiti appartenenti alla mano fantasiosa di Claude Nicolas Ledoux.

Sorvolando sulla dichiarata forma fallica assunta in pianta dalle due costruzioni, risulta più interessante soffermarsi sulla logica progettuale.

When discussing *Oikema*, Ledoux describes virtue as a "sublime ideal" that multiplies man's values and "raises them to the highest fulfillment" ¶ ¶. Likewise, although sublimate means to lift, elevate, or exalt, it coincidentally suggests expressing or repressing undesirable habits in constructive, acceptable forms to such an extent that, as Sigmund Freud

summarizes, "it has the power to replace its immediate aim by other aims which may be valued highly and which are not sexual" ¶ ¶. Thus, although the sublime connotes an exalted terror, sublimation refers to purification, prepression, or displacement. In other words, awesome sensations arising from displaced sexuality may be controverted into an economy of productive repression wherein the object of sublime reflections as an efficient mechanism for sublimating eros. [...] Among the dozens of new building types he proposed for Chaux, Ledoux conceived of an architecture transparent enough to speak of its destination through a chain of fundamentally natural signifiers. Yet, inasmuch as Ledoux may have been influenced seriously by eighteenth century efforts to clarify language, reading the Cooper's and Coal Burner's Houses as abstract barrels or stacks of wood equally evokes humorous responses encouraged by the less-than-sober proposals for the *Oikema* and *House of Pleasure*. While the plans for the post-Revolutionary *Oikema* and the pre-Revolutionary *House of Pleasure* might easily be dismissed as mere witticisms, wit often performs as veiled political commentary. Suspended between the sublime and the ridiculous, then, these delightfully phallic plans, instrumental in conveying the buildings' programs as brothels, overtly describe a tension inherent in architecture parlante that exists between notions of playful conceit and serious proposition, parlor game and biting commentary. Fragments of the human anatomy and palpable mechanisms for transforming pleasure into production, these two disjecta membrae of Ledoux's L'architecture considerée... describe the combined polemics of vaginal sublation, sovereign decapitation, and anatomical urbanism. ¶ ♀

Considerando le condizioni sfavorevoli ad un pensiero meno illuminato, troppo discordante dal conservativismo tuttavia rivoluzionario dell'epoca, l'esempio ledouxiano rappresenta un diamante prezioso nel dibattito erotico di fine settecento, proprio perché pose le basi per un rinnovo del linguaggio classico assoggettandolo ad ideali di matrice politica, utilizzando l'anatomia del corpo come potere analogo piuttosto che come fine ultimo per il piacere dell'architettura. Questo significa che, ad esempio, la forma fallica implicita nel disegno di pianta non si traduce di fatto nell'esaltazione del godimento, dell'erezione, del piacere, ma piuttosto sull'idea di rafforzare l'eterosessualità, fomentare il desiderio e sviluppare i poteri della popolazione più "retta" ¶ ¶! La rettitudine (rappresentata dal fallo eretto) in questo caso non tratta di libertà quanto di prigionia.

L'istituzione viene descritta come un ospedale-prigione per prostitute, progettato per funzionare come misura igienica al fine di arginare la diffusione della malattia più temuta del XVII secolo: la sifilide.

Vediamo come lo strumento del piacere, che tratta a sua volta di piaceri, risulta essere in tal senso un mero mezzo piuttosto che fine del discorso erotico. Non è teso infatti al decoro in senso di bello, e magari affascinante o sexy, quanto piuttosto al decoro in senso di conveniente, che asseconi le norme sociali ¶Λ.

During the Revolution, there was a general ambivalence regarding erotic freedom, a contradiction that supported demolishing moral theology while simultaneously affirming a positive morality ¶L. Emerging from an age of libertine excess, a dominant repression legislated laws banning onanism and attempted to restrain what were regarded as sexual perversions such as incest, bestiality, and homosexuality ¶E. While promising sensual indulgence of every sort in his houses of pleasure, it is unlikely that Ledoux would have followed de Sade in encouraging such extremes as physical torture or pedophilia; his ultimate goal after all was the ritualized invocation of virtue. The *Oikema* would not only eliminate the desire for extramarital affairs, it would arrest the youthful act of auto-eroticism and promote a healthy heterosexuality within Hymen's guarding patriarchy. ¶*

Comprendiamo tuttavia quanto potente sia lo strumento erotico nelle mani sbagliate o semplicemente in quelle *naïf* di un Ledoux illuminato.

La lista di altre variazioni mimetiche riferibili a componenti anatomiche si è mantenuta lunga fin dall'alba dei tempi e risulta quasi scontato annoverare in questa sede esempi risalenti ad un'epoca pre-barocca in quanto la progettazione non soffriva il puritanesimo con la stessa drammaticità di oggi, se non in ambito sociale almeno in quello architettonico.

Annoveriamo allora il *Bustum Caesaris Augusti* (1762) dell'arguto Piranesi in una logica formale simile a quella di Ledoux, tralasciando invece i lupanari pompeiani, i ninfei rinascimentali e i tendini tirati che definiscono e strutturano le altissime cattedrali gotiche.

Un altro esempio emblematico e degno di nota se parliamo di sviscerare la componente anatomica dal corpo umano per tramutarla eroticamente in architettura risulta essere The House of the Century progettato da Ant Farm (Richard Jost, Chip Lord, Doug Michels), e pubblicato subito dopo su "Playboy Magazine", nel dicembre del 1973.

Il fallo gigante si erge lungo un lago, seminascoato dagli alberi, come un *cruiser* ¶¶ per caso o uno stravagante errabondo. Retto sui suoi testicoli si apre racchiudendo all'interno delle sue cavità carnose le stanze illuminate da squarci pseudo-ellissoidali di varia misura. Riconosciamo questo barocchismo dichiarato anche nell'intervento degli interni dove pavimenti, banconi e tavoli sono integrati come in un'unica lastra informe, o inorganicamente sventrata. Fu costruito con rete d'acciaio e strati di *chicken wire* intonacati, impermeabilizzati e rivestiti in cemento, sabbia e acqua. Il camino è costituito da una canna fumaria a vista e antenna della TV, alla moda per l'epoca. Ma come non accorgerci dell'eccessiva componente anatomica nel disegno eroticamente votato? La retorica della sezione, nel disegno di architettura, è tanto più simile a quella dell'autopsia che all'apparenza. Possiamo anche affermare che è molto più affascinante una pianta sezionata che una planivolumetria compatta, o che è di gran lunga più attraente una bella sezione drammatica invece di un prospetto qualunque.

Questo è il fascino che ha portato all'estremo Georges Perec in *La Vie mode d'emploi* ¶Λ prendendo in considerazione lo spaccato di un palazzo per dissezionare, catalogare o archiviare visivamente tutte le novità di vite sconosciute, mondi possibili.

Lo stesso impulso lo ebbe Walter Benjamin nella più persa ricerca spasmodica e catalogatoria dei *Passages* ¶¶ o di *Einbahnstraße* ¶¶ e *Städtebilder* ¶¶, o Italo Calvino in *Palomar* ¶¶ nel tentativo di entrare fino all'osso delle cose per comprenderne fallibilmente a fondo il funzionamento.

L'atto in sé di sezionare, sventrare, osservare le viscere scoperte del mondo ha tutta la parvenza di un atto malatamente erotico considerando la necessità di mimare lo sconosciuto dopo averlo tagliuzzato. Allo stesso modo un architetto barocco veniva preso istintivamente dalla brama di conoscere il mistero della realtà, il suo profondo relativismo e l'indomabile informe dei suoi cadaveri sventrati.

Questo discorso ci invita a guardare l'architettura attraverso lenti differenti, o luci differenti. Grazie al radicale avanzamento tecnologico che ha visto come protagonista l'ultimo secolo, la strumentazione ha permesso di sventrare visivamente i corpi attraverso l'utilizzo di *luci non banali*, ovvero radiazioni elettromagnetiche divergenti rispetto a quelle dello spettro della luce visibile, così da permettere non solo di attraversare lo spazio fisicamente ma anche di vederne attraverso, di svelarne tutti i segreti con quella che potremmo definire una *superautopsia*.

Ne parlò per la prima volta la storica, curatrice e teorica dell'architettura Beatriz Colomina nel 2019 con *X-Ray Architecture*.

Nel suo saggio in particolare si concentrò sull'influenza che questo tipo di tecnologia ebbe nel progettare moderno, con riferimento alla paura per malattie come la tubercolosi, una sempre maggiore igiene e conseguente attenzione alla salute del corpo e alla sua salubrità.

Nel momento in cui il corpo si fa trasparente di fronte agli occhi dello scienziato, o del medico, allora anche l'architettura tende a disfarsi della propria pelle fino a svelarne la struttura interna; comprendiamo meglio allora le istanze portate in ballo da Mies van der Rohe, la facciata continua di Le Corbusier e se volgiamo i virtuosismi vitrei di Taut fin dai primi anni del 900.

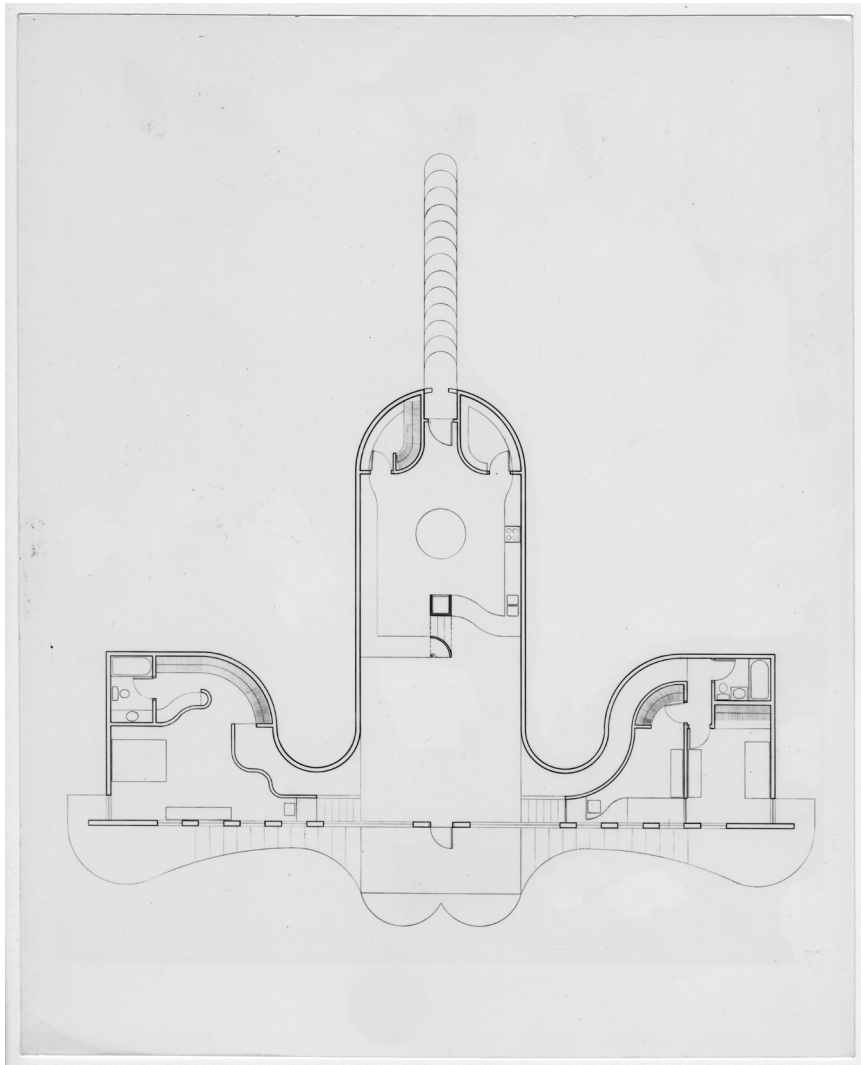
When Wilhelm Conrad Röntgen first published his very recent discovery of the X-ray in December of 1895 in an article translated the following month as "On a New Kind of Rays, a Preliminary Communication", he wrote about a new form of transparency in which "bodies behave to the X-rays as turbid media to light". The invisible rays are described as a medium that penetrates objects and is revealed on screens. A technical surface acts as the most intimate witness of the otherwise hidden interior. In the early decades of the twentieth century, architects, historians, and theorists quickly absorbed the new paradigm, with its inversion of the classical relationship between inside and outside, developing an entire logic of the invisible that remains largely in place, an architecture we still live with in our countless screens monitoring endless invisible flows. This new concept of transparency is intimately linked to the idea of a "screen." The screen that Röntgen describes was actually made of a piece of paper coated with a thin layer of barium platinum cyanide, which glows fluorescent when exposed to X-rays. [...] Röntgen's discovery was a radical transformation of the concepts of materiality and solidity, inverting the conventional understanding of what is visible and invisible. Röntgen's screen showed, in the words of his first report, that "all bodies possess this same transparency, but in very varying degrees". Transparency, therefore, is a property of seemingly opaque bodies, including the human body. In other words, transparency is not an effect. The X-ray is not something done to an object. The object is already transparent, and the X-rays allow us to see it as such. The whole world is now understood to be transparent. More than simply affecting architecture, Röntgen's discovery was a transformation of space.

Questa prospettiva ci porta a reinterpretare attraverso la tendenza alla pulizia, all'ossessione per l'igiene (pubblica e privata) e al chiaro piuttosto che allo scuro architetti come

Alvar Aalto, Richard Neutra, Pierre Chareau, SANAA, Charles and Ray Eames, Richard Buckminster Fuller, Frits Peutz, George Keck, Walter Gropius o addirittura Franco Albini.

With the X-ray and glass architecture, the most inner secrets of our bodies and private life were exposed in public.

Kodak understood this new paradigm. [...] The X-ray had acclimatized us to living in a new, mediated condition. The threshold of the private was no longer the outside limit of a building. It had relocated. Privacy was now, paradoxically, established in public, something that is all too obvious today with the use of a cell phone, for example, to create an intimate space in the heart of a public space, or in the opposite direction, projecting from the supposed privacy of the interior, or even the bed, the most intimate details of one's life to a wider and wider audience through social media. The most inner secrets of our bodies, movements, sexuality, medical histories, domestic life, and finances are now public. The X-ray effect has migrated to all dimensions of contemporary life. The role of architecture is once again challenged. In a world of extreme exposure in which walls no longer offer privacy, new strategies emerge by entering the mechanisms of exposure to find the blind spots.



"Erotismo" in www.treccani.it, consultato il 26.10.2022.



Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1973.



Ibid.



Cfr. B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit.



Ivi, pp. 67-68.



Pilotis, pianta libera, facciata libera, *fenêtre en longueur*, tetto giardino.



Ritorniamo per un attimo al mito di Fetonte, figlio di Apollo, al tempo in cui implorò il padre di fargli guidare il carro del Sole. Egli era inesperto e si avvicinò così tanto alla terra da bruciarne una parte trasformandola in deserto. Scopriamo che è proprio questa potenza illuministica del Sole, di una Stella, che portata troppo vicino alla terra ha allucinato le menti e così deviato la comprensione dell'esistente. Quando le menti dell'illuminismo (1715-1789) hanno trasformato il delirante fenomeno barocco in perfette linee neoclassiceggianti il mondo della progettazione ha perso la capacità di farsi trascinare dal cavallo nero, concupiscibile (epithymetikon), che porta l'uomo verso la realtà sensibile, poiché per sempre sarebbe stato trainato dal solo Apollo e così dalla ragione. Il povero Fetonte finì folgorato da Zeus per la sua debolezza che un pittore secentesco avrebbe deliziosamente incarnato nel sublime della sua cruda sorte.



E. Garbin, *In bianco e nero. Sulla materia oscura del disegno e dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 44.



F. Laruelle, *On the Black Universe/Du noir univers*, in D.C. Barber, A. Galloway, N. Masciandaro, E. Thacker, *Dark Nights of the Universe*, Schism Press, New York 2013, p. 104.



C. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, trad. ing. non pubblicata di R. El-Khoury, 1804.



S. Freud, *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*, Norton, New York 1989, p. 26.



P. Singley, *The Anamorphic Phallus within Ledoux's Dismembered Plan of Chaux*, in "Journal of Architectural Education" (1984), 46, 3, Association of Collegiate Schools of Architecture, Taylor & Francis, New York 1993, pp. 176-188.



Se non c'è rettitudine non c'è bellezza, perché la retta è sempre e solo la via più semplice e veloce che potremmo percorrere in una realtà astratta ma quando parliamo invece di realtà reale allora la retta si piega a zig-zag e segue vicoli, strade, cavità e interstizi...



La malattia sociale è di fatto lo stigma, un controideale che spinge all'estremità opposta il malato e dall'altra il sano. Così il sano non cade in tentazione e il malato non trova più società, se non spinta verso l'ignoto, verso l'estasi.



T. Tarczylo, *From Lascivious Erudition to the History of Mentalities*, in G.S. Rousseau, R. Porter (a cura di), *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1988, pp. 39-40.



Ivi, p. 35.



D. Outram, *The Body and the French Revolution*, Yale University Press, New Haven 1989, p. 30.



Cfr. A. Espinoza, *Cruising*, cit.



Cfr. G. Perec, *La Vita istruzioni per l'uso* (1978), Rizzoli, Milano 1978.



Cfr. W. Benjamin, *I "Passages" di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2010.



Cfr. W. Benjamin, *Strada a senso unico* (1928), Einaudi, Torino 2006.



Cfr. W. Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 1971.



Cfr. I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983.



W. Röntgen, *On a New Kind of Rays* *Natture*, London 1896, p. 275.



Ivi, p. 274.



B. Colomina, *X-Ray Architecture*, Lars Muller, Zurigo 2019, pp. 119-120.



Cfr. B. Colomina, *Privacy and Publicity in the Age of Social Media in 2000+: The Urgencies of Architectural Theory*, GSSAP Books, New York 2015.



B. Colomina, *X-Ray Architecture*, cit., p. 170.

CONCERTO NO. 2

(L'INVERNO)

La morte è tollerata solo quando le ossa sono bianche: se gli architetti non possono riuscire nella loro ricerca di popoli e case “sani e robusti, attivi e utili, etici e felici”[¶], possono almeno trovarsi a proprio agio di fronte alle bianche rovine del Partenone. Una vita giovane e una morte decorosa, questa era la parola d'ordine dell'architettura[¶]

RELIQUIE E FETICCI

Tra queste tanto visitate ossa bianche che compongono la città, belle e ordinate composizioni architettoniche, sono incastonati vecchi impianti fognari, fatiscenti dimenticanze, rovine in decomposizione o tuberie maleodoranti, proprio come quelle cloache, quegli acquedotti e canali che affascinavano instancabilmente il giovane Piranesi fra le macerie che incontrò a Roma trasferitosi lì nel 1740.

Ma possiamo dire, dunque, che le sue inabitabili e terrificanti *Carceri d'Invenzione*[¶] che prendono dichiaratamente spunto da un immaginario così peculiare, non ricordino alla fine con fascino inesplicabile le pieghe inestricabili delle viscere di un corpo umano, la saliva di un bacio alla francese o le radici che escano dalla terra?

Significherebbe mentire al proprio istinto immaginifico.

Tra quelle ossa bianche compaiono muffe e licheni, altri grappoli d'erba da strappare, scorrono perenni i fossi d'acqua e tutto brulica di batteri pronti a sguazzare in noi quando da lì ce ne saremo andati. Seppur possa sembrare questa solo una bizzarra digressione rispetto al tema centrale dell'erotismo, la verità sorprendente è che non c'è nulla di così vicino alla dimensione erotica che il decomporsi.

Il disordine che è, biologicamente, la decomposizione in corso, al pari del cadavere fresco, offre un'immagine del destino, [...] di regola, lo stesso defunto, in quanto caduto in potere della violenza, agli occhi dei sopravvissuti partecipa del disordine proprio di questa, e il fatto che ne restino solo le ossa sbiancate indica che finalmente il disordine è cessato.[¶]

“L'erotismo apre alla morte. La morte apre alla negazione della durata individuale”[¶]. Così non sono affatto quelle ossa spolpate e bianco splendenti a consolare la nostra afflizione quando le costruiamo, ma piuttosto la voglia e il “desiderio di toccare i morti”[¶], ma quando ancora non sono stati spolpati dalla schiera di infiniti microorganismi in festa, quando ancora quelle membra si stanno dando all'abbandono e a qualcosa di più grande e incomprensibile. I corpi in putrefazione, rasentando pretestuo-

samente la necrofilia, non sono altro che eterotopi che, al pari di un santo o un martire del quale bisogna venerare le reliquie, ci trasportano in un luogo altro al quale non apparteniamo se non dimenticandoci chi siamo.

Se accettiamo la rovina e il tempo che la trapassa, se accettiamo un corpo per la sua carne putrefatta, non potremo che “gioire, senza eccessiva angoscia, del sentimento di perdere o di essere in pericolo che le vite di altri ci donano” * (altro attributo che scopriremo essere del Barocco, o dell'estasi). Attraverso l'accettazione della morte e di conseguenza della caducità della nostra esistenza, con piena consapevolezza di partecipare a solo uno degli infiniti orgasmi della Natura, sarebbe possibile superare il sentimento di angoscia esistenziale che pervade anche i più inconsapevoli e *felici*.

Come diceva Bataille a metà dello scorso secolo “chiunque ne abbia la forza e i mezzi, si abbandona a dissipazioni continue e si espone incessantemente al pericolo” ‖ così da avvicinarsi vertiginosamente alla morte.

L'atto erotico avvicina alla morte, smascherando la mera carne che si cela dentro di noi, svelandola senza significato. Due amanti allora si uccidono violentemente a vicenda annullando il proprio essere discontinui e solo così raggiungono un non-luogo che si può definire *sacro*. Secondo le parole del contemporaneo Stanghellini,

ciò che consacra gli amanti è aver raggiunto la zona dell'informe. Qui, il nome divino di “sacro” indica una sorta di ribollimento segreto, una frenesia essenziale, una fame violenta che si impradronisce degli amanti, consumandoli come un fuoco e trascinandoli alla rovina. Sacro è dare libero sfogo al flusso caotico di cui entrambi sono fatti, lasciare che il flusso caotico di cui è fatto l'Altro si fonda con il mio. L'erotismo, dunque, è ultracoscienza, un tipo di smarrimento che illumina il limite della coscienza tradizionale. L'ultracoscienza a cui porta l'erotismo tramite la dissoluzione è l'indistinto, la confusione degli oggetti distinti ¶ – dunque l'informe. [...] L'atto erotico, dissolvendo la forma degli esseri che vi prendono parte, ne rivela la continuità evocando l'immagine del fondersi di acque tumultuose ¶¶. ¶

È così che la devozione verso l'eterotopico corpo dell'altro, sublimata nel feticcio di una mano tranciata, un osso fesso o una lingua strappata di un martire qualunque, è leggibile come fanatismo erotico e altresì architettonico e rispetto a questo siamo chiamati a fare più attenzione.

Poniamo per un attimo lo sguardo sugli esempi di reliquia-

rio presentatici nel corso della storia ed è chiaro che rappresentino un peculiare braccio di architettura erotica e tesa per questo all'eccesso. La scala non permette all'uomo di entrare nel reliquiario ma soltanto di vederlo con gli occhi assoluti di una creatura che ne sta al di fuori, trasformando la reliquia in una cosa a questo punto intoccabile, irraggiungibile, divina. Sono gabbie per feticisti; ci tengono alla larga dal toccare quel pezzo di carne marcia per farlo nostro davvero e così ci permettono di perpetrare il culto.

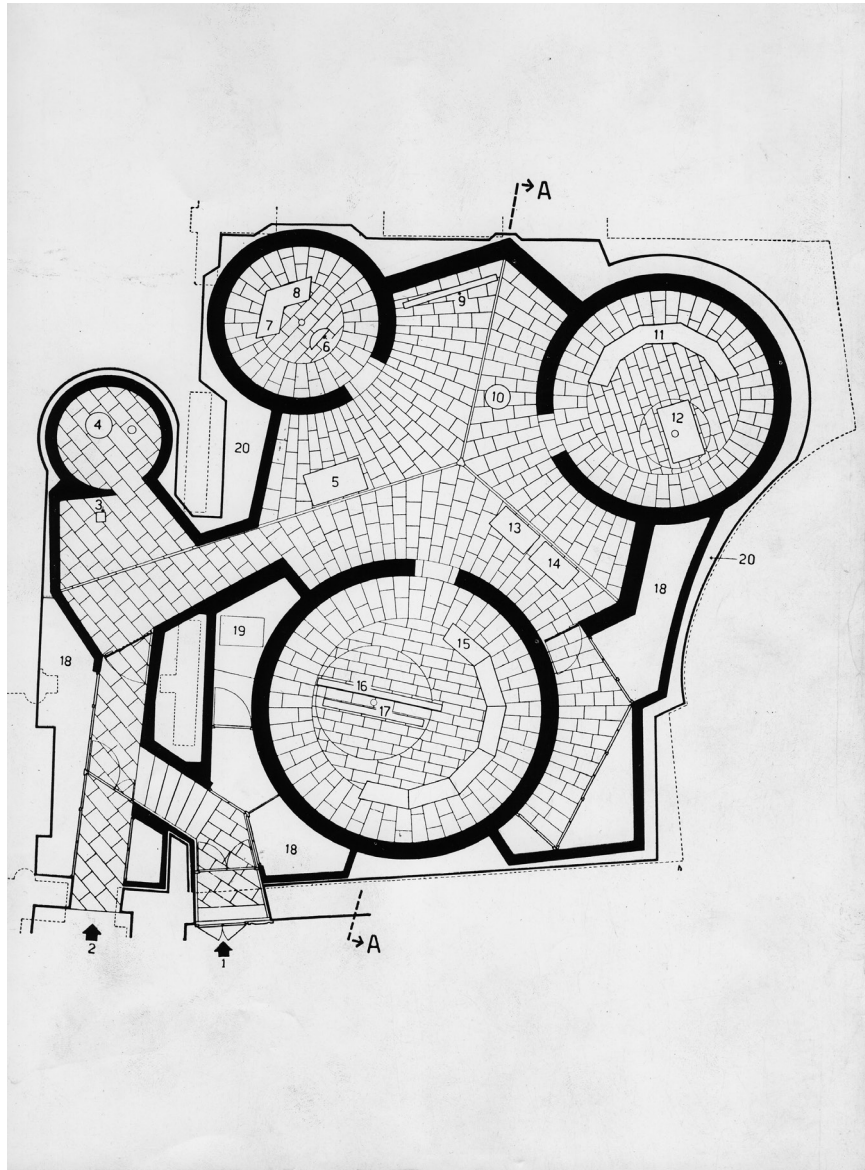
Degno di nota, tuttavia, è il piccolo Museo di San Lorenzo a Genova progettato per mano di Franco Albini negli anni '50, contenente un numero considerevole di reliquie e quindi relativi reliquiari.

Il museo si fa reliquiario a sua volta, ma accessibile attraverso una catabasi che costringe il visitatore ad accettare l'oscurità come si fa in una *darkroom*. Possiamo allora entrare nella carne dell'architettura, sentirla fra lo stretto e il fascino del labirinto. Interamente ricoperto di pietra scura di promontorio, è suddiviso in piccoli *tholos* di dimensione diversa. La luce penetra da oculi posti al centro del soffitto, come pupille oculari o lucernari barocchi. Si irradiano attorno ad essi costituendo i solai, dei travetti a vista di cemento armato che fanno eco a quegli'ostensori che racchiudono l'ostia, il corpo di Cristo pronto ad essere mangiato da tutti, durante la messa. Quest'opera possiamo senza timore definirla interamente barocca, sessuale, grazie al potere immaginifico denunciato dalle sue forme, dalle sue atmosfere, dallo sfondamento in gradini circolari del pavimento che, creando quote diverse, costringono il fruitore a sostare, ad ammirare con attenzione, a discendere ancora di più per poi risalire verso la luce in un continuo viaggio nella penombra. ¶¶ Attraversare questo spazio è come penetrare il corpo di Cristo, conoscerne le viscere sotterranee e godere di tutta la sua sublime presenza.

Ma parlando di corpo di Cristo, osserviamo l'esempio del Crocifisso. Cosa ci sia di più erotico che non faccia un'anziana signora in chiesa di baciare la scultura di un corpo nudo e appeso ad una croce che non si vedrebbe in un porno qualsiasi magari anche di una categoria non troppo appagante?

Il corpo di Cristo si fa reliquia e tesoro di qualcos'altro come fosse un tramite per l'assoluto che si può raggiungere attraverso l'entrare in contatto con esso e cibarsene per esserne parte... Non mi dilungo sulla questione che potrebbe apparire ovvia (e già rivangata dalla scrittura di Bataille a più riprese) quanto più sul fattore di scala che ne caratterizza il rapporto. Ci rendiamo conto della potenza di un corpo rappresentato e di un frammento di corpo venerato come fosse esso stesso una porzione di Dio.

F. Albini, *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, 1956.
Per gentile concessione dell'Archivio Fondazione Franco Albini.



L'architettura diventa, sotto questa prospettiva deformata o portata volutamente all'eccesso, una sorta di reliquia di cui si adorano le parti: i piedi, la schiena, il volto.

Interessanti a questo proposito sono le opere di Achille Rizzoli che nel suo rappresentare una città non poteva astenersi dal figurarsi tutti gli edifici come volti di persone da lui amate, così come se potesse in qualche modo possederli, farli suoi e fare parte anche lui di loro a sua volta.

Il corpo si fa materia/maceria da costruzione, forte mattonne, trave bilanciata. Un esempio estremo lo dà anche Lars Von Trier (aprendo una collaborazione con il celebre architetto Bjarke Ingels) in uno degli ultimi capolavori della sua tortuosa e depressa cinematografia *†* *Λ*, portando in scena lo scellerato tentativo di uomo *inselvaticito* di fare così sua un'architettura, l'estasi di un viaggio interiore, costruita con i corpi di persone deliberatamente scelte e amazzate nel nome del suo più grande progetto.

Questo feticismo pedante nei confronti del costruito non è che traccia materiale di una necessità che tutti sentiamo, quella di lasciare un segno non solo sull'esistente ma ancor di più sugli esistenti che ci circondano, l'unica *certezza* che ci viene concessa durante la nostra vita. Ed è proprio con questi esseri esistenti *hic et nunc* che vogliamo trascorrerla, fino a raggiungere quell'incommensurabile meta che è l'imprevedibile. Così è con loro che desideriamo profondamente sentirci tutto e non con chi è vissuto in passato o con creature appartenenti al futuro, poiché sappiamo che essi rimangono l'unico vero *transfer* per raggiungere e l'unità del mondo e una dimensione che da esso sconfini grandemente.

Ci logoriamo nel pensare ad una soluzione differente dal nostro modo di sentire le cose che, assuefatti, finiamo per non sentire più. La grande potenza dell'architettura allora è quella di riportare in auge l'abisso che i popoli nel tempo hanno imparato ad apprezzare nella perdizione delle sue forme informi, quando avevano imparato a districarsi come erbe selvatiche all'interno di un sistema di coltivazione fin troppo regolato.

L'architettura ha anche il compito non più di regolare ma di regalare con bellezza una vita possibile.

La sua potenza erotica agisce su di noi (e su mente e su corpo) con una pressione estrema; così ci violenta, ci direziona, ci costringe fra le sue corde tirate e ci fa rotolare su e giù per le scale della città, interrompe il nostro cammino e ci adombra se necessario. Attraverso la materia, ha la capacità di portarci altrove, anche dove pensiamo possa arrivare solamente la nostra immaginazione.

Ciò che è importante ricordare è che la stimolazione meramente intellettuale è tanto più sublime di un amplesso fisicamente riuscito bene, proprio perché è in grado di illudere la mente per molto più tempo di quanto non riusciamo a fare con il corpo.

Stiamo parlando di quello che D'ors chiama "ascetismo romantico". Anche la mente ha bisogno di essere illusa e ingannata senza sosta per poter immaginare e così pensare e così persino innovare.

In linea con queste considerazioni vediamo la storia tutta costellata di eruditi, individui assai inquieti, che preferirono astrarsi, alienarsi dalla società, dalla civiltà, dal classico, per raggiungere imperterriti l'estasi dell'informe. Non possiamo dire che il loro cinismo, ascetismo, talvolta cenobitismo, non rappresenti che l'estasi di una sessualità neutra, senza fine né scopo.

Il ritirarsi dalla società, il diventare uno stravagante vidleriano *vagabondo* o *fuorilegge* *†* *Λ*, sottende un implicito erotismo di matrice puramente filosofica che tuttavia inevitabilmente porta con sé un output fisico, materiale, corporeo. Significa che il movimento erotico di ritiro estatico e la sua forza centrifuga, (vedremo anche nei casi invece legati all'istinto come nel *cruising*) porta con sé un risultato a cui daremmo il nome di architettura.

Il pensiero costruisce per forza uno spazio e grazie alla presenza umana lo riconosce poi come luogo. Nel trasformarsi di uno spazio in luogo vedremo il farsi mera carne (*chair*) di un'idea di mondo e come tale vedremo uniti corpo e mente.

Quest'unione non può essere chiamata in altro modo se non sessuale poiché non vi è piacere più alto e assoluto di quello che si può raggiungere attraverso queste due vie insieme.

Nella sessualità neutra l'eccesso filosofico e quello sessuale attingono nutrimento l'uno dall'altro: l'avventura filosofica sembra insipida e appannata se non implica almeno la possibilità di transitare in dimensioni reali, nel senso etimologico della parola (da *res*, cosa), e viceversa l'avventura sessuale resta triviale e snervata se non si accompagna a una determinazione di perseguire conseguenze estreme che appartiene al pensare filosofico. [...] Il filosofo che si sente cosa ha l'impressione di trasgredire la tradizione che lo ha rappresentato come soggetto, persona, spettatore, attore; ma nello stesso tempo questa trasgressione è fedeltà nel proseguire quel movimento di innovazione paradossale, di superamento e di oltrepassamento imposto da Hegel e da Nietzsche. L'amante che si dà come cosa ha l'impressione di sovvertire una tradizione che lo ha visto come vivente, desiderante, gaudente, animato da moti ora animali ora spirituali.

[...] È come se filosofia e sessualità trovassero l'una nell'altra ciò che è necessario per compiere il proprio cammino storico: nell'esperienza del farsi veste estranea s'incontrano la sospensione speculativa della libido e il sex appeal della filosofia. ✱ †

Risulta di particolare interesse osservare che tipo di dispositivi architettonici agevolavano o permettevano la spinta erotica dell'anacoreta che decideva di abbandonarsi a questo tipo di estasi. Un esempio peculiare è l'Eremo di Sant'Onofrio ✱ † a Serramonacesca nel Parco nazionale della Majella, a circa 725 metri di altitudine iniziato nel XI-XIV secolo per mano benedettina; è una piccola costruzione ricavata direttamente nella roccia che racchiude cunicoli di origine naturale tutt'ora non ancora completamente esplorati. Il santo che si vestiva solo dei suoi capelli, nell'intima connessione che solo un corpo nudo può avere toccando l'esistente senza filtri, possedeva solo un letto di pietra chiamato oggi "Culla di Sant'Onofrio" che viene usato dai pellegrini per giacervi in suo onore tramutando la costruzione stessa in una maniacale reliquia.

Mentre al di fuori il sacro rifugio del santo si palesa come architettura che nasce nella foresta abruzzese, l'interno rimane nell'esuberanza dell'informe naturale, senza alcuna pretesa nello scalfire l'accoglienza del deforme che le rocce offrono spontaneamente, così con tutte le erbe che attorno ad esse si avvulpano.

Ma ancora più interessante risulterà un'altra architettura erotica che sorge non lontano, la *barocca* Baracca di Cerrone ricavata direttamente scavando a mano la roccia come fosse marmo nelle mani di uno scultore o uno scalpello, nel tentativo di ricrearvi all'interno gli spazi per una quotidianità perturbantemente ordinaria, o altre *capanne di pietra* che si trovano nello stesso sentiero che sembrano aver dimenticato completamente i dettami dell'architettura tradizionale per favorire un ritorno al primitivo, alla caverna, dando vita ad una sorta di futura archeologia.

Forse ancora più d'impatto è l'esempio estremo dell'Eremo di San Giovanni all'Orfento nel a Caramanico Terme sempre in Abruzzo. L'interno non è accessibile se non sdraiandosi a terra e strascinandosi alla pari di un *serpente* che deve rientrare nella propria tana.

È facile osservare una così chiara somiglianza con un'altra architettura, questa volta contemporanea, che è quella che Ensemble Studio ha elegantemente progettato nell'isola di Minorca nel 2020. Si tratta di un'opera molto intelligente che si permette di inabitare l'inabitabile, attraverso gli strumenti di mappatura digitale (i quali rappresentano il delirio della tecnica contemporanea, un'inevitabile deviazione o perversione che

l'essere umano ha per la presa di potere sul territorio, così come farebbe un cane pisciando su di un albero). In questo caso infatti all'uomo è concesso di ritornare nel profondo di una grotta a stretto contatto con la terra.

Quest'operazione masochistica o comunque *intellettualmente sublime* del ritorno allo ctonio, dell'evasione prigionifica alla ricerca dell'altrove, ci riporta al platonico mito della caverna. Forse anche Platone rileggerebbe e magari finirebbe per riscrivere la verità delle sue ombre dopo aver vissuto il modernismo e avendo visto il materializzarsi quasi radicale di un'idea che non si sporca le mani con la materia.

Chissà se uscirebbe dalla grotta o rimarrebbe volontariamente prigioniero di quelle ombre che tanto lo tormentavano? Potrebbe eventualmente finire con l'esserne *abbindolato* o affascinato, abbandonandosi ad una sensibilità tutt'al più barocca, o lasciva. Non chiameremmo infatti rinascimentale un tipo di città come quella in cui vi sono radicate le più pulite forme e barocca una città fatta di pittoresche ombre?

Parimenti la "Pizia", sacerdotessa di Apollo, dal 1400 a.C. al 392 d.C. circa, a Delfi – l'*omphalos* (l'"ombelico del mondo") – profetizzava all'interno di un luogo per sua natura oscuro, l'*adyton*, la *[camera] inaccessibile*, dove si trovava una fonte d'acqua da cui abbeverarsi.

Nell'oscurità primordiale della grotta le ombre disegnavano le stesse figure che il Caravaggio strapperà più avanti dalle tenebre in età barocca, facendole riemergere con violenza straziante nel pieno del loro lasciarsi andare. Speculativamente anche il progetto di Ensemble Studio racchiude la necessità di strapparsi a sua volta dalla luce del Sole per annidarsi fin dove questa non arriva e se lo fa è attraverso piccole aperture ricavate dal soffitto. Fuggendo dalla luce e quindi dal cielo, riesce a possederlo frammentandolo, riquadrandolo dentro le proprie cornici.

Tanto più piacevole dal punto di vista architettonico è rimanere *nella* soglia di questo grembo, senza addentrarsi errantemente dove la luce non arriva affatto, e rimanendo stupiti della bellezza frammentaria che dall'interno si vede dell'esterno, così da creare una tensione a cui altro nome non si potrebbe dare se non erotica (e altresì barocca).

Questo significa in altre parole provare l'*estasi del non essere nati*, ovvero del non essere posseduti dal mondo ma di possederlo noi poiché la maggior parte di esso è ancora pura potenzialità, mera immagine, un modello di mondo.

All human beings are born in the same way, experiencing the strong contrast of two environments: the womb from which they come from and the world receiving them. [...]

The uterus, which has been a quiet, protective and intimate home will become the shelter on which a future sense of security will be built. [...] Once the darkness embraces the town in the evenings, the most intimate thoughts and emotions take over and suddenly we feel the need to share them. As a result, the dark becomes a safe place in which we feel confident to express our inner self, as declaring our love shrouded by the dim light of a candle. Dining by candlelight, walking along the Seine, or the Tiber, under the soft light of the lamps of the streets, still are synonymous with romance and love. ¶

Stare nel grembo materno per sempre implicherebbe anche il non dover mai morire, né soffrire, né provare l'eccesso.

Un eccesso di quelle emozioni rievocate prima di tutto da autori come Caravaggio, che disperato le dipingeva e con lui altri scellerati come la *sanguinolenta* Artemisia Gentileschi (1593 - 1656). Ella non si sottrasse dal rivendicare il proprio male di vivere, la propria maledizione, progettandola e facendone immagine attraverso i suoi quadri orrendamente belli.

Ella, come il suo maestro, portava alla luce tutto l'eccesso di sentimento affinché potesse essere oggettivato, visto attraverso un filtro, modellizzato. Proprio quest'operazione in cui il modello della realtà diventa la realtà massima che noi sentiamo nell'infinità della sua perversione, il progetto diventa erotico, poiché lo trattiamo con la stessa brama di una disperata che dipingeva per sopravvivere ai propri sentimenti e così li frammentava, li rendeva immagine al di fuori di sé ¶.

Ancora più eloquente secondo la logica del piacere, del dolore, delle lacrime d'amore, è *Structures of Landscape – Dew* (Yellowstone Park, Montana) sempre di Ensamble Studio, un progetto che porta alla luce inconsapevolmente il dito nella piaga dipinto dal Caravaggio con chissà quanta sofferenza. La struttura calca la realtà senza intenzionalità per tracciare un possibile passaggio/paesaggio. Si fa forma del sentiero battuto a ferro dai cavalli che lo hanno percorso nel tempo e da tutti quei piedi che l'hanno calpestato e così riporta alla luce l'immagine del piacere/dolore/calpestamento/masochismo con tutta la leggerezza di un gesto così ingenuo e autentico.

Dolce e delicato l'appoggiarsi di due elementi l'uno sull'altro, schiena contro schiena; controverte le logiche architettoniche dell'ordine, del suo ambizioso sistema trilitico.

Due elementi si avvicinano e si sfiorano come i corpi nudi sulla terra bagnata di giovani innamorati che si spogliano di tutto e si desiderano come l'acqua, la pioggia con il sole. Questi due elementi come le carte di un gioco appartengono ad uno stesso

sistema e significano con esso. Il loro significato tuttavia scompare, si decompone nel momento in cui si incontrano e si attraversano a vicenda, nel momento erotico, assoluto del sesso.

Infilare il dito nella piaga, penetrare un corpo dolente ed innaffiarlo con i microorganismi che un giorno lo porteranno alla decomposizione, denuncia una sensibilità che, forse inconsapevolmente, gli architetti Antón García-Abril e Débora Mesa portano avanti con decisione pervadendo la loro intera produzione.

Degno di nota è l'inserimento del progetto nel paesaggio proprio per il suo fondersi con esso, portando gli amanti a giacere a terra e con essa formarne una cosa sola (rimembriamo gli insegnamenti di Bruno Zevi nel dialogo tra architettura e urbanistica).

Sebbene l'altisonanza del sublime paesaggio, nel caso di questo progetto, renda l'intervento, se vogliamo, inevitabilmente corretto, essendo la loro mano astuta e giovando di un inderogabile talento, questa piaga si afferma nel territorio e, volendoci appropriare di un concetto tutto francese ¶ ¶, lo riterritorializza.

Sempre madrileni sono altri studi annoverabili in questa tendenza verso una natura più erotica del progetto, che in ultima analisi hanno matrice gaudiana, tra cui SelgasCano, Buj Studio, Andrés Jaque ¶ e Gil&Bartolomé Architects.

Quest'ultimo nel particolare vede la riconquista dello zoomorfo ¶ ¶ come una possibile soluzione al design contemporaneo, in una ricerca che porta la pratica progettuale a tornare a paradigmi che ormai consideriamo superati (come diremmo del Barocco senza conoscerne le oscurità) quando essi possono riportare perturbantemente alla luce significati della vita e sensibilità passate. In una religiosità che cambia registro allora, dove Dio ritorna ad essere animale piuttosto che innominabile, inaccessibile.

Questo presupposto fa sì che il corpo stesso dell'architettura si deformi (o malformi, o *zoomorfi*) acquisendo le tipiche caratteristiche che attribuiremmo ad un corpo animale: scaglie, chioma, zampe, curve, pori, colori...

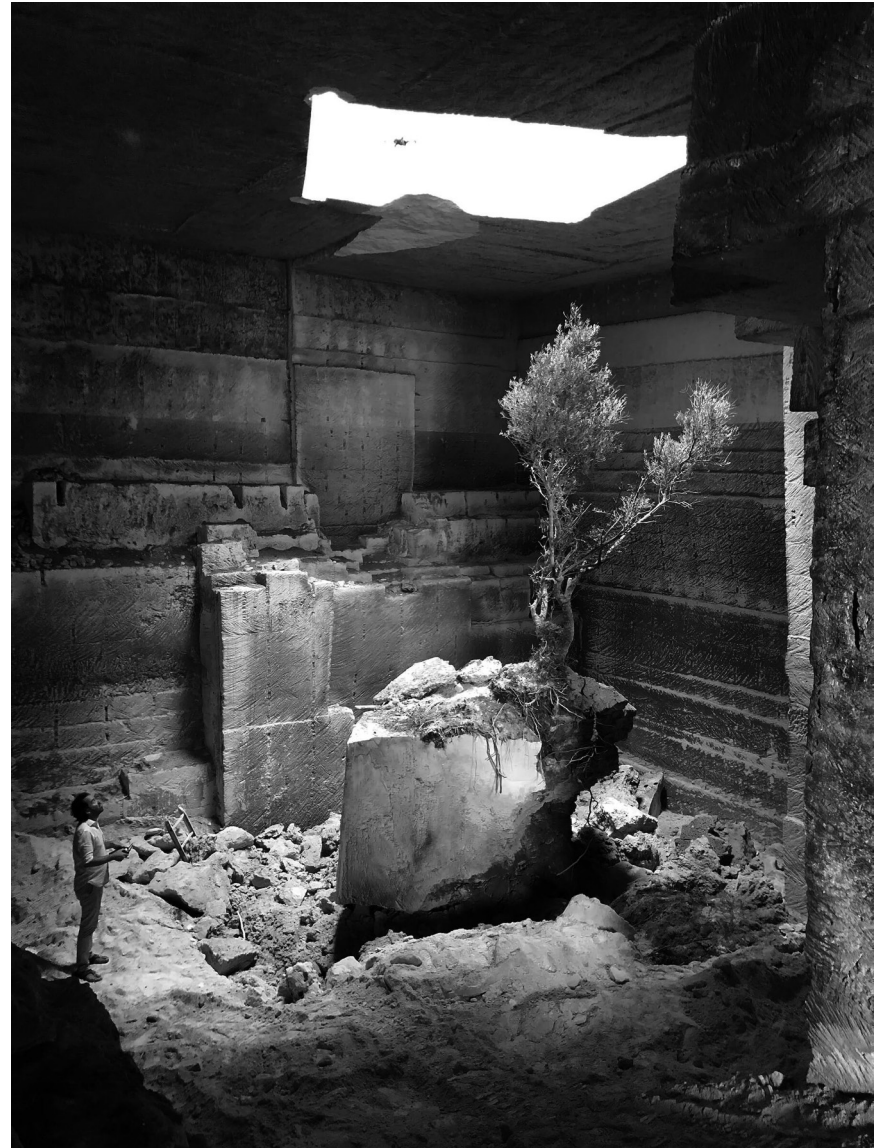
Riportare l'architettura ad uno stato zoomorfo è una forma radicale di dissenso rispetto ai canoni del purismo e puritanesimo che abbiamo visto progettare lo scorso secolo, in una chiave che forse ancora fatica a trovare risposta ma che di certo apre alla questione erotica in modo assolutamente dichiarato.

Pan personifica per la nostra coscienza ciò che è completamente e soltanto naturale, il comportamento nel suo corso massimamente naturale. Il comportamento il cui corso naturale è, in un certo senso, divino; è un comportamento che trascende il giogo umano degli scopi: è interamente personale,

Ensamble Studio, *Ca'n Terra*, Spagna, Menorca 2020.
Courtesy of Ensamble Studio.



Ensamble Studio, *Ca'n Terra*, Spagna, Menorca 2020.
Courtesy of Ensamble Studio.



Ensamble Studio, *Structures of Landscape, Beartooth Portal*, 2016.
Courtesy of Ensamble Studio.



oggettivo, inesorabile. La causa di un tale comportamento è oscura; nasce repentinamente, spontaneamente. Come la genealogia di Pan è oscura, così è l'origine dell'istinto. Definire l'istinto come un meccanismo scatenante innato, o parlarne come di uno spirito ctonio, un urgere della natura, esprime in oscuro concetti psicologici quelle oscure esperienze che un tempo sarebbero state attribuite a Pan. [...] Quando siamo presi dal panico noi non sappiamo mai se non si tratti del primo movimento con cui la natura si appresta a elargirci, se siamo capaci di udire l'eco della riflessione, una nuova visione di se stessa. [...] Questo dio è sempre un capro, il capro sempre una forza divina. [...] La natura, in quanto Pan, è calda e opprimente, è l'odore forte del suo pelo caprino, è la sua erezione, come se la forza arbitraria e imprevedibile e l'inquietante mistero della natura fossero sintetizzati in quest'unica figura. ⚡

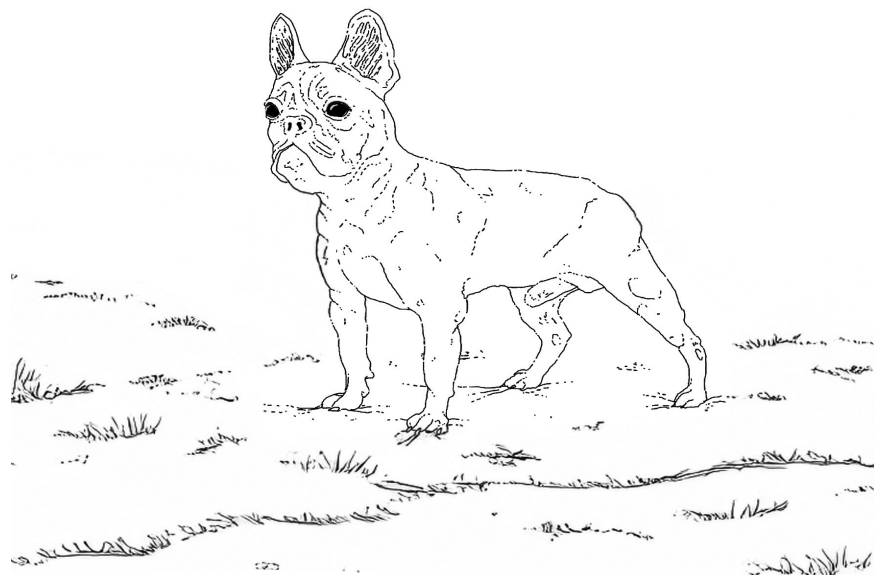
La figura di Pan, dopotutto, è quella di un dio lascivo fino al midollo e non adatto alle dinamiche del potere, senza lucidità altrettanto non avrebbe potuto governare e così costruire. Ma perché decapitarlo invece che invitarlo a cena per dialogare, questo fu un errore fatale per le dinamiche che legano potere, religione ed erotismo nel dibattito architettonico.

Tutti gli Dei avevano degli aspetti naturali e potevano essere trovati nella natura, e questo ha indotto taluni a concludere che l'antica religione mitologica era essenzialmente una religione naturale, il cui trascendimento da parte del cristianesimo significò soprattutto la repressione del rappresentante della natura, Pan, che ben presto divenne Diavolo dai piedi di capro. Per specificare quella che è la natura di Pan dobbiamo vedere in che modo Pan la personifica, sia nella sua figura di ambiente, che è nel contempo un paesaggio interiore e una metafora, e non semplice geografia. Il suo luogo originario, l'Arcadia, è una località tanto fisica che psichica. Le "oscure caverne" dove lo si poteva incontrare (si pensi all'Inno orfico a Pan) furono dilatate dai neoplatonici fino a indicare i recessi materiali in cui risiede l'impulso, gli oscuri fori della psiche da cui nascono desiderio e panico. Il suo habitat nell'antichità, come quello delle sue più tarde forme romane (Fauno, Silvano) e dei suoi compagni, era sempre costituito da forre, grotte, fonti, boschi e luoghi selvaggi; mai da villaggi, mai da insediamenti coltivati e cintati dei civilizzati; santuari in caverne, non templi edificati. ⚡

Ma senza arrivare a ripercorrere tutti i sentieri del panico orto, ci limitiamo ad osservare quelli del cane del nostro giardino, accessibili e comprensibili e persino interpretabili, come quelli degli amanti del cruising, dopotutto.

Questa pratica definisce e crea una comunità al pari del tracciamento di un confine ⚡ e dunque, mettendo in scena un possibile esistente, materializzandolo tramite un dispositivo ⚡, lo rende fattuale e aggrega la molteplicità di individui che in essa trovano soluzione (quest'esito lo chiameremo Barocco contemporaneo nel capitolo dedicato).

Se basta una facciata posticcia a modificare non solo la realtà estrinseca ma anche quella intrinseca, più intima di una persona ⚡ allora questo tipo di animismo palesa la necessità di scardinare il sapere progettuale da un tipo di pensiero gerarchico, occidentale, capitalistico, economico e pertanto sfacciatamente cattolico, sfondando i limiti del tabù e pescando avidamente dalle realtà di fatto più oscure che compongono la quotidianità degli abitanti della città e tornando ad una "intimità" che "indica l'impossibilità di distinguere il naturale e l'artificiale" ⚡.



Le Corbusier, *Verso un'architettura*, cit.



B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit. p. 60.



G.B. Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, 1745, acquaforte, 53 x 41 cm.



Cfr. G. Bataille, *L'erotismo* (1957), Se, Milano 2017.



Ivi, p. 45.



Ibid.



Ibid.



Ivi, p. 83.



Ivi, p. 172.



Ivi, p. 25.



Ivi, p. 22.



G. Stanghellini, *Divina presenza. La porta mistica, erotica ed estetica all'esperienza dell'informe*, in *Clinica ed esistenza*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 36.



Vedremo nel capitolo successivo come gli elementi plurali e circolari della pianta non rappresentano un caso nell'evoluzione del barocco a partire dal concetto leibniziano di monade.



The House That Jack Built (L. Von Trier, 2018).



A. Vidler, *I perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 230.



M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, cit. pp. 16-17.



E. Micati, *Sant'Onofrio, Serramonacesca (PE)*, in *Eremiti d'Abruzzo, Guida ai luoghi di culto rupestri*, Carsa Edizioni, Pescara 2000, pp. 30-32.



A. Bertinotti, *Into The Dark Light*, in A. Bertagna (a cura di), *The Dark Side of the City*, bruno, Venezia 2016, pp. 62-63.



Da una prospettiva meramente architettonica riconosceremo che questo significa fare sì che il modello, la maquette, abbia un distanziamento dalla realtà che tenda allo 0. Solo così sarebbe possibile partire da un progetto che consideri il contesto come un corpo sul tavolo delle autopsie, modellato così precisamente da farci innamorare di tutte le piccole imperfezioni che lo caratterizzano e costringendoci a tenerle in considerazione come professionisti del creato.



Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.



Anche autore di *Pornified Homes* (Andrés Jaque / Office for Political Innovation 2016), cortometraggio che esplora la natura dell'urbanistica della prostituzione, in particolare maschile, in Brasile e non, per arrivare a denunciarne le

caratteristiche architettoniche e la loro interazione con l'urbano.



G. Bueno, *El Animal Divino, Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Pentalfa, Oviedo 1996.



J. Hillman, *Saggio su Pan*, cit., pp. 52-55.



Ivi, pp. 49-50.



Per il concetto di fondazione della città, di confine e significato del chiudere un cerchio, si veda L. Mumford, *La città nella storia* (1961), Etas Kompass, Milano 1967.



Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.



Dal lat. "persona", voce di origine prob. etrusca, che significava propr. "maschera teatrale", in www.treccani.it, consultato il 16.11.2022.



E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., p. 18.

CONCERTO NO. 3

(L'ESTATE)

Altri animali presi come *totem* portano a squilibrare l'architettura, a sconfiggerla fino a farla cedere e atterrare nel territorio dell'informe.

Il ragno è la dea scelta da Tomàs Saraceno, un angelo custode o master/mistress. Non è solamente un'ossessione feticistica o un patto con il diavolo quanto piuttosto la risultante di un atteggiamento che possiamo chiamare dichiaratamente erotico perché per sua natura anche blasfemo. Se la tela del ragno esce dal suo corpo come fanno le uova che racchiudono la futura prole, l'architettura-aracne si fa essa stessa figlia carnale del suo autore. Così Saraceno non progetta come padre, ma bensì come madre premurosa. Fra le sue opere vediamo gonfiarsi i tessuti più accidentali, allungarsi filamenti assimilabili alla saliva di un bacio intenso, laser che scrutano le ragnatele alla ricerca di comprenderne l'oscura struttura e altre stravaganti allucinazioni da innamorato. Tutto ciò acquista senso soltanto nel momento in cui il corpo penetra l'architettura/evento, interagisce con la con la sua forma fino ad appoggiarsi completamente su di essa, plasmando-la ed esaltandone l'imperfezione, diventandone coautore.

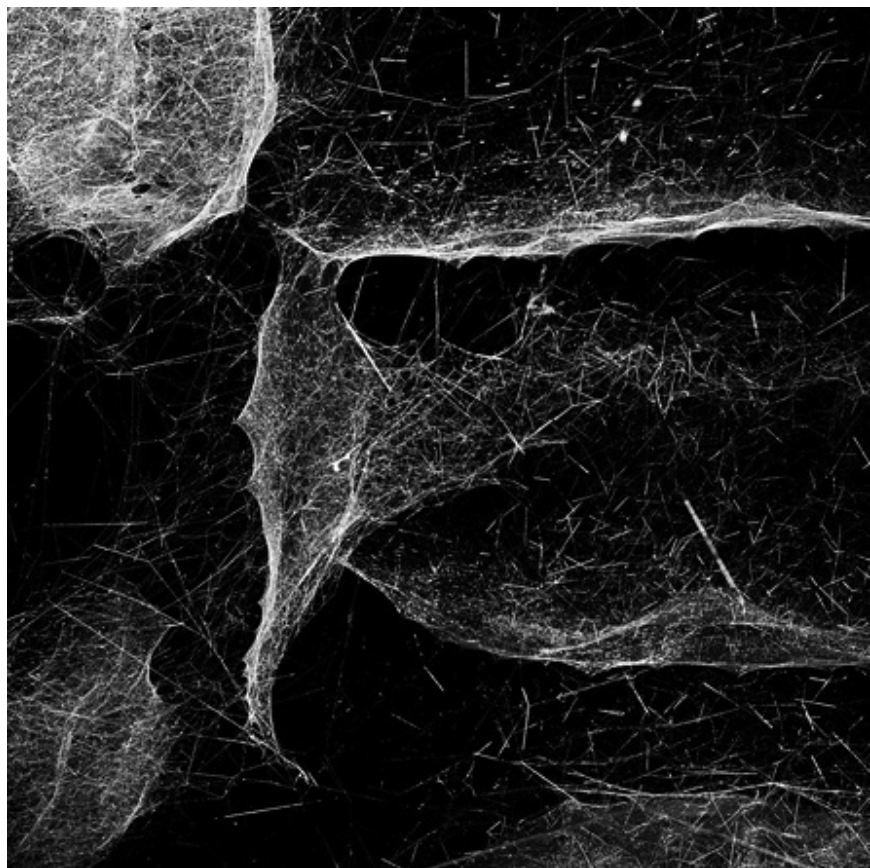
Nella Biennale Arte 2019, "May You Live in Interesting Times" curata da Ralph Rugoff, Saraceno porta in scena *Spider/Web Pavilion 7*, la profezia in una capanna di discutibile rilevanza all'esterno, ma presentata all'interno come grembo nero che contiene le ragnatele dei suoi figli non ancora nati. Le ragnatele sono qui come modelli di architettura, maquette accompagnate da un mazzo di tarocchi in attesa di interpretare caso/presente/contemporaneità nonché da un'applicazione – per rimanere a passo con i tempi – per sfondare i limiti della realtà fisica e così inserendosi nella macroragnatela del Web.

Vengono strappate dall'oscurità come dicevamo fare alle membra dipinte dal Caravaggio (e diventare immagine della molteplicità che si moltiplica fino a farsi rizoma nel capitolo dedicato al Barocco). Le uova di ragno si fanno futuro più morbido, il fossile di un mondo ancora possibile, fatto di incontri che ricercano estasi realizzabili, non solamente virtuali[†].

Ma Saraceno sembra non essere il primo caso di aracnofilia in architettura, infatti alle radici del meridione italiano si annidano i misteri più curiosi del Tarantismo[⌘], un ponte che possiamo senza dubbio definire come un vero e proprio cortocircuito fra Apollineo e Dionisiaco.

Come da tradizione, una donna morsa da una "taranta" (qualsivoglia creatura velenosa, sovrapponibile al serpente o al male di vivere) viene travolta da una passione irrefrenabile, una depressione infernale.

T. Saraceno, *Spider web*, Biennale di Venezia 2019.
Courtesy of Studio Tomás Saraceno.



T. Saraceno, *On Space Time Foam*, Hangar Bicocca 2013.
Courtesy of Studio Tomás Saraceno.



Emblematico è il tentativo, da parte dell'uomo, attraverso un culto o rito di transizione, di indagare inconsciamente il contatto fra la ragione umana e la carnalità del corpo come cosa, vittima di un veleno. Una tale pratica si presenta come oscillazione verso il male, verso il degenerare, più che a qualcosa di sacrale e puro come lo intenderemmo pensando al cattolicesimo contemporaneo, eppure le sue radici sono le medesime.

L'unico rimedio a questo comportamento che risulta irriducibile ad una comprensione razionale si esprime con un rito di festa. Come da tradizione, nell'evento tarantino il paese intero usa riunirsi intorno alla casa della disgraziata, cominciando a ricercare intensamente il ritmo che la pervade, danzando con lei, accostandole strumenti musicali e lasciandosi al furore della folla fino a seguirla all'interno dei luoghi sacri o nel mezzo di una piazza. Con un morso il ragno ha oltrepassato il confine costruito dalla società. Le zampe della *tarantula*, lunghe e affusolate si infilano nella crepa fra le due nature dell'esistente mettendone in crisi la rigidità cartesiana, evidenziandone il dubbio senza trovarne conforto, senza trovarne il *sum*.

Come un *deus ex machina* il tarantismo definisce l'ambiguità del reale e ne fa porta di accesso per un rapporto nuovo e degradato con lo spazio, un portale informe.

Sono documentati nelle celebri fotografie di Franco Pinna, Annabella Rossi e Chiara Samugheo a metà dello scorso secolo i comportamenti più scellerati da parte delle malcapitate "morse dal ragno", di coloro che si trovavano in estasi e hanno abbandonato temporaneamente la capacità di scindere il bene dal male. Sono conosciuti, in particolare, episodi di donne colpite da questa forma di isteria che si arrampicavano fino alla cima di un altare di una chiesa di paese, si sdraiavano a terra cercando di decomporre la propria figura quasi ad entrare tra le fughe delle mattonelle o dei sampietrini di un vicolo salentino, accostandosi con l'architettura ebbre di carica erotica e passione sconvolgente. Reiteratamente, questo fenomeno vede la sua conclusione attraverso l'esorcismo di San Paolo che ridona la grazia della ragione e riporta la mente della posseduta ad uno stato normale e quindi accettabile e finalmente comprensibile.

Il potere della festa in questo caso, ovvero del momentaneo carnevale, serve da tramite per governare l'indomabile, ovvero la genesi dell'informe. In questo caso, come una metamorfosi kafkiana, la malcapitata si fa vittima, entra in panico, si abbandona a Pan, e con lui comincia a danzare una danza sfrenata nella notte del presente, grazie al veleno della follia, una droga pungente.

Così diventa varco temporale per una catarsi necessaria.

Essa si abbandona ad una naturalezza, ad una spontaneità, ad una sensualità che delle fredde pareti costruite a mattoni non saprebbero tradurre.

C'è emozione con la spontaneità. Essa significa una libertà radicale. Ponendo Pan come sfondo per la spontaneità, stiamo suggerendo un approccio agli eventi spontanei per mezzo della psicologia archetipica. Cerchiamo il principio che li governa, la loro dominante archetipica, per immaginarli meglio psicologicamente, e anche per comprendere meglio psicologicamente la lunga storia delle difficoltà che hanno impedito di accettare e concepire tali eventi. Pan non li spiega ma può offrire una via per ottenere nuove visioni. ¶

È forse di questa naturalezza che avrebbe bisogno un'architettura, il panico dopo essersi punta da un insetto dal potere metamorfico, per innamorarsi nuovamente del suo morire, come sentendolo tutto ad un tratto così vicino e reale, da comprendere l'inefficacia del monumento?

Ho forse poca ragione a dire che la donna morsa, in fondo, nel suo profondo dolore, prova un attimo il piacere divino, forse lo stesso esperito dalla santa scolpita dal Bernini nel Seicento (sempre per non mancare al Barocco)?

È l'esatto momento della puntura quello in cui la festa, l'evento, si fa carne e di carne pecca, ebbro di tutto il suo "basso materialismo" ¶.

La puntura, il dolore, l'evento inatteso, assottigliano la distanza fra il presente e il futuro e concedono quell'euforia in cui sembra di fermare il tempo e di dilatarlo, ad occhi spalancati (Tiresia contemporanei, come lui ibridi e serpenti) percependo per davvero un qui e un'ora che l'architettura sembra aver dimenticato, soggetta ai suoi ideali raffazzonati.

Così anche l'evento si trascina dietro un'architettura e lo fa in maniera spudorata, senza curarsi del tempo che passa e con la velocità di un battito di ciglia, di un fuoco d'artificio o del sorriso di un passante.

È questo il tempo dell'incontro fra individui, quello in cui si pensa che il tempo stia volando via perché se ne perde la concezione, perché si è nello stesso momento raccolti con altri individui in un mondo che da singolo si fa plurale, si fa molteplice.

Attribuiremo al Barocco la punta della matita che disegna l'evento.

Non è un caso che la foglia d'acanto rappresenti la regola maestra e contemporaneamente l'eccezione di questo stile.

Franco Pinna, *Tarantismo*, Fondo Fotografico Franco Pinna, Galatina 1959.
Courtesy of Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC)
dell'Università di Parma.



Franco Pinna, *Tarantismo*, Fondo Fotografico Franco Pinna, Galatina 1959.
Courtesy of Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC)
dell'Università di Parma.



Se crediamo nel potere delle parole, riscontriamo un'affinità fra questo è il suo etimo che lo vede nascere dal greco *Acantha*, "spina". Rappresenta una punta avvelenata, l'eccesso del Barocco, l'ornamento che si ricurva e cerca una tangente come la testa di un serpente che scruta l'infinito.

Sicuramente abbiamo smesso di regalare le rose con le spine se vogliamo essere cordiali ad un primo appuntamento, ma questa piccola e sottile deviazione racchiude in sé il germe della vera decadenza.

L'acanto è la festa, è il panico interiorizzato, la natura assorbita dall'architettura, è l'erotico dell'informe.

L'acanto, e così la festa, è il bizzarro, è il fenomeno, il monstrum adorato dalla teratologia, l'inesplorato, l'ingannevole, lo scomodo, il cinico, l'effimero (tutti ancora vezzeggiativi di Barocco).

La contemporaneità tende inesorabilmente verso la schizofrenia del mostruoso, ad un'estetica viscida e ridondante che ricorda in tutti i suoi aspetti le zampe fini e pungenti della taranta e con lei il ritmo pervasivo che richiama i battiti del cuore, il colonnato di San Pietro, le Procuratie Vecchie in Piazza San Marco, i denti di un cane e ancora gli alberi di una foresta.

Il "piacere per l'eccesso" ^L, in fenomeni all'interno dei quali questo tipo di nuova ritualità prende luogo, è legato inesorabilmente a questi ultimi e senza le loro caratteristiche non avrebbe alcun risvolto socialmente utile, motivo più che sufficiente a costringerci a soffermarci un attimo sul loro ruolo prepotente.

PESCE PALLA

Immaginiamo per un istante di vivere un sogno nel quale la natura si presenta in tutta la sua primordiale ciclicità, in tutto il suo ritmo venale e ci trascini giù negli abissi della coscienza, dove ancora nulla è stato esplorato come non lo è stato ancora tutto il pavimento oceanico, per questo affascinante come quello pelvico. Entriamo in trip sotto acidi e visualizziamo una forma circolare, una stella, una monade, il sole, un fiore, una galassia, l'architettura dell'amore per eccellenza, barocca in tutte le sue forme che piangono, che si lacerano dal piacere e si abbandonano alla gravità fluttuante. La vedremo girare, ma siamo noi che giriamo, che voliamo in quest'atmosfera d'acqua che ci trascina sempre più su, fino ad avere un'immagine completa e consapevole del frattale che stiamo osservando.

Siamo il fotografo giapponese Yoji Ookata, immersi nelle acque di Amami Oshima con la nostra Nikonos IV-a 35mm in mano, fotocamera subacquea, e ci siamo capitati per sbaglio, non ricordiamo come, come siamo cambiati in così poco tempo?

Quella stella, la galassia, quella forma che piange è l'architettura dell'amore che un pesce palla (una palla gonfia di spine velenose) ha costruito per la sua amata e i suoi futuri figli (nulla di più barocco). Le pieghe ai bordi dei suoi cerchi sono adornate da piccoli frammenti di memoria, nutrienti, piccoli pezzi di conchiglia o corallo e grazie a questi un giorno i nuovi nati avranno già la possibilità di crescere sani. Così il piccolo architetto sogna una vita più bella per i venturi e non ha tema di decorare un cerchio senza fine, si farlo il più bello possibile con le piccole cose che lo circondano. Quel piccolo pesce sta amando alla follia, costruisce amando alla follia. I risvolti della sua fortezza, non più grande di due metri, servono a proteggere le uova dalle correnti troppo forti, adornano ciò che è al loro interno, non più di quello che farebbe un feticista con il suo oggetto di piacere o un boia con la sua ghigliottina. Siamo sospesi nel buio 80 metri sotto la superficie e, guardando in su, vediamo le onde scontrarsi lontane, senza sentirne la voce. La pressione ci schiaccia, ci fa sentire dentro un grembo e in esso ci permette di scomparire, fra le braccia di un pesce palla, arrotolandoci su noi stessi per sognare di essere uno di quei figli che ancora devono nascere, pieni di spine, o acanti, e così avere già il seme di una nuova architettura dell'amore che un giorno costruiremo per amare alla follia, senza vergogna. Ci lasciamo andare prima di affogare, torniamo in superficie, dove il sole ci acceca gli occhi, dove nasconde le stelle che torneranno la notte, come quei piccoli frammenti incastonati sulle corone progettate da quel pesce così daddy/dandy. Non sono altro che i fosfeni ^E che riempiono i nostri occhi chiusi, vediamo solo piccole gemme di un gioiello regale. Non è folle immaginare un futuro più solenne, opulento e volgare.

Tocco tutto, sento tutto, vedo tutto. La serotonina batte sul cuore, l'unico organo che ancora non sappiamo spiegare davvero. Batte come un tamburo, suona la taranta, o forse la tekno, danziamo lungo questo ritmo come fossimo una nota nell'architettura più sinfonica che io abbia conosciuto, siamo in estasi fra le onde del mare, danzanti, "il mare si accarezza continuamente" ^F.

L'architettura sonora della tekno si costruisce sui 150 e i 200 bpm (battiti per minuto), che non sono altro che quelli della nostra frequenza cardiaca accelerata, in quel momento, come noi.

Lo spazio batte al ritmo del nostro cuore. Ora siamo in una stanza a cielo aperto; no, è la foresta, il bosco o un deserto desolato, un magazzino imbruttito e lasciato in rovina, un bunker sotterraneo o un capannone di periferia. Attorno a noi le luci ballano,

Franco Pinna, *Tarantismo*, Fondo Fotografico Franco Pinna, Galatina 1959.
Courtesy of Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC)
dell'Università di Parma.



Franco Pinna, *Tarantismo*, Fondo Fotografico Franco Pinna, Galatina 1959.
Courtesy of Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC)
dell'Università di Parma.



le stelle palpitano in cielo e il buio divora i confini delle cose. Siamo nel tempo, che per un attimo non ci sfugge, ma rallenta e ci sussurra di amare questa maceria che stiamo calpestando e con lei tutti i suoi figli che danzano a ritmo e i passi che calpestando la terra in cerchio o biforcandosi e allontanandosi sempre di più, insegnandoci come vedere il mondo nella sua banalità, senza pudore né significato.

Il tempo ci insegna a progettare come un pesce padre, che è madre amorevole.

L'architettura della festa si costituisce sempre e solo di tempo, così fugace e consapevole della sua decorrenza da non fingere ruoli né mirare ad un'eternità fittizia.

L'architettura della festa si presenta sempre come effimera, facile da montare; eppure rappresenta il contrario della macchina perfetta, o della nave^{ll}, quella che per Le Corbusier pensava più funzionale possibile. Non possiamo dire tuttavia non avesse visionariamente inteso che l'architettura è costretta a confrontarsi con l'evento nella contemporaneità, per sopravvivere a se stessa.

L'intervallo per cui viene costruita, quello della festa, è sempre quello trasgressivo in cui si vengono a perdere le regole sociali che normano la popolazione, quando essa può raggrupparsi, avvicinare ogni individuo e strapparla dalla sua regolare vita privata. La festa è un brulicare di anime che si mascherano, persone che si caricano di energia ed entrano in comunione, partecipano nella molteplicità. La musica è sempre presente come il richiamo di un muezzin o di un talacimallo islamico, come le campane cristiane, per costruire un bagliore di amore ed unione, per fare incontrare le anime in pena e chiedere loro di entrare in contatto, conoscersi e figliare possibilmente.

Allora non v'è distinzione fra un organo da messa e la console di un dj che suona il ritmo del suo cuore e per questo cerca il luogo più eletto ed effimero possibile, si sbilancia nel mezzo dell'aria, più su possibile, sopra ad una torre, come quella prescelta dagli stilisti medievali, fra le nuvole o sopra una nave vagabonda.

EXISTENZMAXIMUM

Prumesse, prumesse mancate, appuntamento fatte e maje mantenute, pe quanta vote sulo t'aggia aspettata, facenno nu milione e telefonate, currevo addo fatiche e nun ce stive maje, parlavo cu me sulo e me sbatteva o core, so stato senza machine e venevo appere, penzavo sulo e correre e venì addu te. ʌ

Deborah De Luca, dj napoletana di sinfonie dal polso accelerato, il 9 luglio 2020 suona live sulle Vele di Scampia in onore del suo quartiere tanto degenerato, con una playlist che piange e si dilania come lui. Una settimana prima la Vela Verde aveva visto l'inizio della propria dolorosa demolizione e con essa il progetto "Restart Scampia" prese l'iniziativa di smaltirle tutte lasciandone solamente una alla riqualifica. Questa macroarchitettura assolutamente modernista, è composta da una flotta di sette navi moderne schierate secondo i principi delle *unités d'habitation*, costruite tra il 1962 e il 1975 su un progetto dall'architetto Francesco (Franz) Di Salvo. Dal 1997 si iniziò a pensare di ridurre in maceria, a suon di esplosivo, gran parte di questo progetto che solo vent'anni prima aveva visto la propria nascita.

Non c'è battito di cuore più forte di quello impaurito, così attraverso questa performace l'artista napoletana suona il manifesto di un nuovo modo di adorare il tempo e la sua caducità. L'intento non è tanto quello di suonare per un pubblico di affezionati in un club di provincia, quanto quello di far arrivare l'amore disperato per lo scorrere del tempo, per lo spazio che ci circonda e la sua sensuale ciclicità, a tutti gli abitanti di questa *Bigness*^{††} e chiunque potesse connettersi allo streaming internazionale in diretta sulla planetaria ragnatela di internet. Quando l'architettura è pronta a morire, effimera come una futura maceria, riafferma il potere erotico di cui Tschumi parlava riferendosi alla sensualità di una Villa Savoye in deperimento, sostenendo "Architecture only survives where it negates the form that society expects of it. Where it negates itself by transgressing the limits that history has set for it" e ancora "the most architectural thing about this building is the state of decay in which it is"^{††}. La sua opera "Advertisements for Architecture", radicata nel nuovo spirito anarchico e anarchitettonico ribollente degli anni '60, parla proprio di una ventata di aria nuova, forse troppo forte per essere sostenuta da strutture ancorate a principi ormai obsoleti che vedono l'uomo avere altre necessità più importanti del sesso, dell'amore, dell'erotico abbandonarsi.

Dovremmo comprendere dunque la potenza di questo forte grido: "Ammainate le vele!". L'abbiamo sentito a più riprese, nel corso dello scorso secolo; da diritte e ferme, le abbiamo viste piegarsi in forme e nomi diversi.

Possiamo annoverare fra questi Gio Ponti, Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo, Paolo Portoghesi – Il Postmodernismo – L. Kahn, Cedric Price, Kenzo Tange, Kisho Kurokawa – Il Movimento Metabolista – il Team X, Archizoom in Italia, Haus-Rucker-Co a Vienna, gli Archigram nel Regno Unito rifacendosi alle teorie di Richard Buckminster Fuller, Ufo, Remo Buti, Zzigurat, Gianni Pettena e Gruppo 9999 e via scorrendo...



Stancheremmo in realtà la penna se dovessimo annoverare tutti i ribelli che hanno aspirato a soffiare il vento erotico all'interno del progetto, pur tuttavia continuando a chiederci quale sia la ragione per cui questo grido disperato non sia mai stato davvero ascoltato o quantomeno riconosciuto nel rumore assordante dell'ingranaggio capitalista, o della "fiumana del progresso" ¶ ♀.

In merito a quanto detto, l'effimero non corrisponde solamente ad un'architettura a tempo determinato, quanto piuttosto ad un'architettura che si è fatta consapevole del ritmo da cui è pervasa, lascia del proprio piacere, abitante della sua propria carne.

Senza arroganza stiamo sovvertendo le parole di Le Corbusier (analogie fra aeroplani, piroscafi, automobili con l'architettura) in "Vers une Architecture". Erano parole assolutamente profetiche, ma lanciavano già un'eco inquietante sul presente che ripeteva: "Occhi che non vedono...", "Occhi che non vedono...", "Occhi che non vedono..." ¶ ⚡.

Il maestro svizzero non riusciva nemmeno lui ancora a comprendere che

[...] può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accicare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità. [...] La contemporaneità si iscrive, infatti, nel presente segnandolo innanzitutto come arcaico e solo chi percepisce nel più moderno e recente gli indici e le signature dell'arcaico può esserne contemporaneo. Arcaico significa: prossimo all'arké, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell'adulto. Lo scarto – e, insieme, la vicinanza – che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente. Chi ha visto per la prima volta, arrivando all'alba dal mare, i grattacieli di New York, ha subito percepito questa facies arcaica del presente, questa continuità con la rovina che le immagini atemporali dell'11 settembre hanno reso evidente per tutti. [...] La chiave del moderno è nascosta nell'immemoriale e nel preistorico. ¶ ⚡

Immergersi nell'arcaico, ritornare al potere dell'arké, ovvero dell'origine, quella abissale, al grembo materno, non significa adorare le ossa bianche del Partenone, prendendone esempio perché così pulite e solide nella loro idea di eternità, quanto invece adorare la carne dei futuri nascituri, e così la futura morte

e decomposizione della nascita, in una contemporaneità che è simile ad un serpente che si mangia la coda. Il modernismo proiettava un'idea consapevole ma era ingenuo sul significato della vita in tutta la sua componente erotica.

A questo proposito possiamo dire che il modernismo fosse effettivamente la risposta più adatta alle esigenze della sua epoca, così abbagliata dalla meraviglia della riproducibilità, della standardizzazione e moltiplicabilità delle cose, ma non possa più venire in alcun modo insegnato come esempio da seguire nelle scuole di architettura di oggi, dove abbiamo bisogno di credere in noi stessi invece che negli ideali che abbiamo visto disgregarsi e ammalarsi nel corso dell'ultimo secolo. Questo è un passaggio fondamentale da comprendere, se nel primo Novecento per l'uomo moderno il contenitore poteva prevalere sul contenuto ¶ L, l'uomo contemporaneo non può che piangere di fronte ad un contenitore inadatto alla propria peculiarità, alle proprie ossessioni, follie, immaginari che lo diversificano da tutti gli altri.

Nel momento in cui gli stimoli esterni superano la capacità di comprenderli tutti sotto un unico orizzonte, l'individualismo e la valorizzazione del proprio io sono le uniche chiavi per leggere l'epoca.

Ci siamo avvicinati alla *tekné* con tanto desiderio da aver abbandonato la bellezza di un cielo stellato, soffocato dalle luci dei lampioni e dei palazzi sempre più alti.

La chiusura dei CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) avvenuta (non a caso) nel XI congresso del 1959 che si tenne a Otterlo, nei Paesi Bassi, segnò l'inizio del decadimento della razionalità in onore della graduale tolleranza o preferibilità dell'informe. Già la terza fase di questa lunga serie di congressi stava perdendo le proprie mire puriste in adesione ad un idealismo più liberale. Già nel 1951 infatti, a Hoddeson in Inghilterra, il gruppo MARS aveva scelto come tema "Il cuore della città", rileggendo le parole che nel 1943 avevano lanciato una sfida da Sigfried Giedion, Jose Luis Sert e Fernand Léger:

La gente vuole edifici che rappresentino la propria vita sociale e comunitaria, per darle maggior componimento funzionale; vuole che siano soddisfatte le proprie aspirazioni alla monumentalità, alla gioia, all'orgoglio e all'eccitazione. ¶ t

Fu allora che l'architettura metabolista, sulla scia delle capsule residenziali di Kurokawa a Ginza, segnò l'inizio di un nuovo tipo di adattabilità spaziale, a misura d'uomo ¶ *; una rielaborazione proprio di quell' *Existenzminimum* (Abitazione per il livello minimo di esistenza) che il secondo CIAM, tenutosi nel 1929 a Francoforte, aveva già disegnato.

Il tentativo schizofrenico di questo movimento rifletteva, in effetti, su un'idea chiara e deliberata di *rizoma* ¶ ¶ (che attribuiremo al Barocco contemporaneo nel terzo capitolo), pur non essendone consapevole, ancora forse radice, traducendo il progetto in qualcosa di estremamente simile ad un sistema organico, un progetto pseudo-monadico, polmonare o cardiopatico. Ma il corpo della contemporaneità non ha nemmeno più bisogno di riconoscersi in un sistema organico ma nell'informe e nell'inorganico della carne che brulica di festa, un "corpo senza organi" ¶ Λ. Questo

è la pelle come busta o anello, il calzino come superficie reversibile. Può essere una casa, una stanza di appartamento, tante cose ancora, qualsiasi cosa. Nessuno fa l'amore con amore, senza costituire da solo, con l'altro o con gli altri, un corpo senza organi. Un corpo senza organi non è un corpo vuoto o denudato d'organi, ma un corpo sul quale tutto ciò che serve da organo (lupi, occhi di lupi, mascelle di lupi?) si distribuisce secondo i fenomeni della folla, seguendo movimenti browniani, sotto forma di molteplicità molecolari.

Il deserto è popolato. Dunque esso si oppone non tanto agli organi quanto alla organizzazione degli organi, poiché questa comporrebbe un organismo. Il corpo senza organi non è un corpo morto, ma un corpo vivente, tanto vivente, tanto formicolante da aver fatto saltare l'organismo e la sua organizzazione. Dei pidocchi saltano sulla spiaggia. Le colonie della pelle. Il corpo pieno senza organi è un corpo popolato di molteplicità. E il problema dell'inconscio, senza dubbio, non ha niente a che vedere con la generazione, ma con il popolamento, la popolazione. [...] Sciame di api, eccole diventare una mischia di calciatori dalle maglie a strisce, oppure una banda di tuareg. O ancora: uno sciame d'api si aggiunge al clan di lupi contro la banda dei Deulhs, sotto l'azione di Mowgli che corre sui bordi [...]. ¶ ¶

Se consideriamo allora il corpo come insieme di linearità spaziali in movimento, e non solo come un insieme di punti che formano un corpo organico, non potremmo che declassare il funzionamento di ogni sistema al funzionamento di ogni singola cellula – capsula – nella sua peculiarità, il che significa anche studiare ogni singola cellula/monade come un elemento a sé stante, e dunque caratterizzato.

In altre parole, la speranza che rispondere alle esigenze prime nel più piccolo spazio possibile secondo l'idea di *Existenzminimum*, seppur piacevolmente scomodo come una cella monacale o una cella di una prigionia (setting altresì validi e vincenti nella pornografia), non è che una risposta parziale all'esigenza profondamente

erotica dell'architettura contemporanea, che anzi avrebbe bisogno di confrontarsi con un'idea di *Existenzmaximum*, dove l'obiettivo dell'architetto deve diventare l'esperienza massima ed estatica vivibile nell'abitare uno spazio progettato.

Questo comporta “la necessità di ragionare sull'uomo reale e non su quello ideale, la centralità dell'uso e non della funzione, la volontà che il progetto annetta differenti possibilità, contempli il disordine o diverse modalità di appropriazione” .

In uno spazio degno di questo nome, l'essere umano troverebbe non solo la piacevolezza di un'architettura costruita su un modello di corpo simile al suo, ma anche tutto l'eccesso, il surplus che è stato tagliato dal ristretto budget modernista, il sexy dell'architettura.

L'uomo vitruviano e perfetto nella sua sfera di mondo, attraverso la mano di un Da Vinci contemporaneo, si siede, si spalanca, accoglie un altro uomo nella sua sfera, necessita il contatto, la copula e la potenza del dono. Quell'uomo vitruviano può ospitare un'orgia all'interno di quella sfera che così si deforma, come un involucro di tende, una placenta mentre il nascituro scalcia e vuole iniziare a vivere.

Questo involucro potrebbe ospitare un rave, una rivoluzione hippie, mentre si decompone per nascere; sentirebbe ancora solo il ritmo del suo battito cardiaco, o quello della madre, e con questo ritmo ballerebbe la tekno insieme a tutti i suoi figli disperati che hanno bisogno di spazio e scalciano per sognare una vita migliore. Questo involucro lo spaccano a calci i vagabondi, degli extra-vaganti che, come sfollati, emergono dalle masse e si allontanano nel bosco in cerca di un compagno per il *cruising*.

Se Le Corbusier sosteneva nel suo tempo: “Nel doloroso parto di quest'epoca che nasce, si afferma il bisogno di armonia” , noi risponderemmo che c'è bisogno di sinfonia, più che di armonia, che più che tekne, c'è bisogno di *tekno*.

 A questo proposito invio alla lettura di *Grindr-Archibourism* in [https://officeforpolitical-innovation.com/wp-content/uploads/2019/02/2017.2-Grindr-Archibourism-Log-41-Working-Queer.pdf] dove André Jaques analizza tutta la tensione erotica dell'onnano virtuale che si fa progetto reale attraverso due armi: desiderio, piacere.

 Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 2015.

 J. Hillman, *Saggio su Pan*, cit., p. 123.

 G. Bataille, *Documents*, cit., pp. 93-103.

 Cfr. B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit.

 I fosfeni sono un fenomeno entopico, la loro origine infatti è da trovarsi dentro l'occhio piuttosto che fuori; sono chiamati anche “le luci dal di dentro”, come delle stelle che ci appartengono o il riflesso di tutte le vite che abbiamo già vissuto o ancora desideriamo vivere, noi desiderosi e “mancanti di stelle”.

 G. Bataille, *L'ano solare* (1945), SE, Milano 1998, p. 15.

 Cfr. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit.

 Prumesse (Deborah De Luca Remix), di Franco Ricciardi (2019), eseguito da D. De Luca.

 Cfr. R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano* (1995), Quodlibet, Macerata 2006.

 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 62.

 Si veda G. Verga, *I Malavoglia*, Treves, Milano 1881.

 Cfr. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit.

 G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, pp. 14-21.

 “Tutti gli uomini hanno lo stesso organismo, le stesse funzioni. Tutti gli uomini hanno gli stessi bisogni. L'evoluzione del contratto sociale attraverso le epoche determina classi, funzioni, bisogni standard, che danno luogo a beni d'uso standardizzati” in Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit. p. 108. Assecondando questo punto di vista l'uomo (contenuto) non prevale sull'architettura (contenitore) poiché non viene inteso nella sua potenza, la sua peculiarità, ma come un individuo standard, infinitamente replicabile per aumentare la produzione e dunque anche la speculazione edilizia.

 Nulla che non avrebbe sostenuto anche De Carlo parlando di partecipazione.

 Non più l'uomo del lecorbuseriano Modulor ma un uomo già in carne ed ossa, tridimensionale, che necessita della tecnologia e non

solamente della tecnica, poiché sempre più collegato alla rete interspaziale della contemporaneità.

 Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, in G. Deleuze, G. Guattari, *Mille Piani*, cit.

 Ivi, p. 72.

 Ivi, pp. 72-73.

 G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, a cura di Sara Marini, Quodlibet, Macerata 2020, p. 19.

 Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 79.

CONCERTO NO. 4

(LA PRIMAVERA)

La macchina innamoratrice... trasferiva semplicemente il suo potenziale d'amore dalla cosa agli esseri umani. Il suo desiderio di fare, creare, trasformare, possedere e dare si trasferiva dal materiale inorganico agli innumerevoli esseri che incontrava. La macchina continuava a funzionare, mostrandogli in un solo istante amanti, bambini, amici, gli oggetti meravigliosi che servono a costruire una vita. – Un ambiente per l'amore a prima vista –. La macchina innamoratrice giace immobile tra l'erba al bordo del sentiero. Ma nel momento in cui un ragazzo e una ragazza le passano di fronte un raggio quasi invisibile raggiunge il ricevitore nascosto dall'altra parte del sentiero. Il ragazzo e la ragazza cadono nell'erba, profondamente innamorati. La stessa sorte tocca a tutti quelli che, in varie parti del globo, cadono sotto l'influenza di questa macchina in qualunque ambiente si trovino. ¶

Attraverso l'espansione di significato che attraversa gli anni '60 lasciando un lascito di speranza che poi vedrà il suo apice con il Postmodernismo (Paolo Portoghesi, Venturi e la moglie, Charles Moore, Frank Gehry...), riconosciamo il potere, la spinta erotica che pervade un involucro spingendolo a seguire i movimenti viscerali che si snodano al suo interno, che non hanno nulla di standardizzato ma che seguono l'ordine della foga o del desiderio di chi lo pensa o abita.

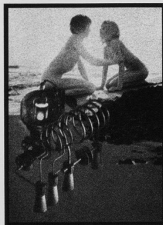
È necessario chiarire come il *surplus* in architettura non sia altro che una componente d'amore, o meglio una componente erotica. Ma più che componente possiamo dire un eccesso, che fa dell'architettura un luogo interessante, qualitativo,ificante.

Se allora di significato parliamo, apparirà molto più come una narrazione un luogo parlante, disegnato, narrativo per l'appunto. Ci accorgiamo che attorno a noi le manifestazioni esose sono sempre quelle che ci rimangono impresse (la segnaletica fluorescente in piena Tokyo, o Time Square, quei manifesti a forma di ciambella di cui parlava Venturi in *Leaning from Las Vegas*, le nervature a supporto delle doppie pareti di un gotico fiorito, la luce rossa delle vetrine di Amsterdam, il pelo delle stanze di Nanda Vigo...). Si svela così tutta "parte maledetta" 8, la parte di noi che desidera quel frastuono, la desidera sul corpo degli altri e la desidera sull'architettura in cui abita.

Solo attraverso degli espedienti che potremmo dire di ricrescita, un ritorno alla selva in città, si acquisirebbe allora la passione vera per il corpo costruito, assaporandone l'odore, il sudore, l'umidità (la pioggia nel pineto). Questo è il motivo del successo delle case con un patio negli esperimenti dei *Case Study Houses*

Superstudio, *Atti Fondamentali: "Amore" (La macchina innamoratrice)*, "Casabella", 377, maggio 1973.

Per gentile concessione del Centro Archivi MAXXI Architettura.



1976 (.....)

[illegible][illegible]

nel corso degli anni Cinquanta, e non solo per i loro giardini che allungavano le zampe fino ad entrare in casa, a far parte della casa, una *casa-terrario-acquario*. Deliberatamente disegnati per compiere in tutti i suoi aspetti il sogno americano, non possiamo negare il libertinaggio, la lussuria che si concessero i coniugi Eames (Ray e Charles Eames) nel 1949, Richard Neutra in maniera più diffusa, per non parlare di Pierre Koenig nei casi #21 e #22. Avevano in particolare inteso la potenzialità erotica di uno specchio d'acqua che, come uno specchio dell'anima, impone la riemersione, la riflessione, l'elevazione spirituale legata inesorabilmente alla piacevolezza della carne che vi si immerge; ma di questo parleremo più avanti. Vediamo molto di più con chiarezza come queste macchine (*mechane*) ebbero tanto successo perché asservivano non solo il gusto degli occhi, ma tentavano, in maniera ancora timida, di servire più sensi, toccando chi le abita.

Sentire le pareti assottigliarsi, sentire la pioggia, sentirsi dentro un giardino dove tutti possono guardarmi, osservare la mia silhouette, (guardarmi dentro) fu una chiave di apertura verso l'informe che diventava parete, diventava suono, lo specchio d'acqua nel prato.

Citiamo allora, per non fare un torto a nessuno, la Farnsworth House, progetto coevo (1949-1951) del maestro Mies van Der Rohe, commissionata dalla dottoressa Edith Farnsworth che ahimé si riscoprì fin troppo morigerata per le mire di quella gabbia per uccelli vetrata, accusando Mies di averla progettata con tutta la freddezza di una mente maschile (sicuramente il fattore voyeuristico non può essere tralasciato). Le sue lunghe tende potevano tuttavia sostituire le pareti di bosco in qualsiasi istante, accarezzare la signora e proteggerla da sguardi indiscreti, o piegarsi sopra di lei, avvolgerle le forme e fare l'amore con lei senza volgarità. Nonostante le grandi mani del maestro sognassero il cielo e avessero cullato con tanta attenzione il piacere di una donna sola, non necessiteremo oltre del suo aiuto per trattare l'argomento del piacere.

Assai più interessante il caso di Adolf Loos, architetto che ha saputo dare un'opinione fondamentale per chiunque voglia trattare il tema di questo scritto. Nonostante fosse un ferreo sostenitore della criminalità dell'ornamento¹ – figlio del suo tempo – egli concentrò la sua attenzione su due elementi che non possono lasciarci indifferenti e che anzi, ancora oggi, possiamo considerare utili all'aspetto erotico dell'architettura: il principio del rivestimento e il concetto di Raumplan.

L'architetto amava costruire per amore, o per piacere; sapeva molto bene che cosa desiderava un corpo in movimento, piuttosto che statico, e come farlo riposare se necessario, persino collas-

sare ed entrare in contatto – non banale – con l'altro. I paesaggi dei suoi marmi che si facevano penetrare dalla luce, la presenza di un materiale sempre eloquente, caldo o sadicamente algido, sono espedienti che utilizzava con la stessa maestria di un violinista con il suo archetto. I due elementi che abbiamo detto così importanti nella sua genialità sono in realtà due donne della sua vita: Lina Loos, che divenne sua moglie ancora diciannovenne e l'altrettanto giovane Josephine Baker, danzatrice statunitense di origine afroamericana tanto sexy che si dice che una schiera di 1500 uomini si sia prostrata ai suoi piedi e uno di loro le si uccise addirittura davanti. Entrambe di un fascino raro, furono sicuramente muse essenziali per una mente così lucida come la sua, portandolo ad assaporare la dolcezza delle cose come solo farebbe un uomo veramente innamorato. Seppur non sia chiaro il rapporto fra Loos e la celebrità statunitense, la stessa gli dichiarò pubblicamente “What a pity you are an architect, Monsieur. You would have made a sensational partner”. Che la storia sia vera o meno, lui trascorse ben quattro mesi in carcere per il rapporto che ne nacque all'epoca. Per lei progettò un capolavoro:

The house that Adolf Loos designed in 1928 at the supposed request of Josephine Baker is precisely this: a love note. It is an epistolary attempt to detail her image in “various points” through a kind of writing that stretches a third skin between the body of the architect and that of the dancer. The house is an apparatus (like the note) through which one can somehow rub against, or trap, a dancer's exoticized body. It is a building designed as a tactical enterprise, as the imaginary “prose” of an amorous conquest in between whose lines (in between the stripes of its façades and the distribution of its rooms) one is to decode a longing to signify desire. In other words, this house corroborates someone's yearning to touch the absent body of Josephine. [...] In the Baker House, one is to linger, waiting to catch a glimpse of Josephine through architectural machinations meant to exhibit and trap the body of a person whose absence Loos seems to mind. Josephine, in turn, plays a role of “present absence”, which, ironically, can be illustrated in some of Loos's own writing, and in none other than *Ornament and Crime*. For Loos, ornament's crime is to have disguised, or dissimulated, the purity of a spatial armature, which finds itself cluttered with supplements. To accuse ornament of perjury, however, and to call for its abolishment is, somewhere, an obsession with its absence. For it is through such absence that a seemingly unattainable object may, in fact, be acquired: what Loos calls “modern distinction”. In other words, to be situated outside (in the absence of)

fashion is precisely to occupy an alternate space of distinction. [...] Indeed, Loos enjoys paying more for the absence of what he considers excessive.¶

È questo un capolavoro di Raumplan, letteralmente “piano di spazio”, in grado di piegare l’involucro edilizio fino a deformarne le viscere interne che scompungono la linearità del progetto tradizionale.

Il suo cuore è costituito da una piscina d’acqua dove la danzatrice poteva immergersi e mostrare, allora, a chiunque si fosse affacciato ad un piano inferiore tutta la bellezza del suo corpo in sospensione (come si fa allo zoo con i delfini, con le sirene). È a tutti gli effetti una forma di *garçonnière*, o *bachelor machine*.

“Bachelor machine” has often been attributed to such an architecture of pleasure, which is appropriate insofar as it connotes a kind of trap that works both ways (trapping the trapper just as it might the prey) and inasmuch as we understand a machine to be neither a tool nor a weapon. A bachelor machine is an apparatus that, once set in motion, orchestrates reversible roles akin to those played in seduction, wherein while the seducer seduces, the seduced may manipulate the seducer’s advances. Seduction is thus what makes a machine wait for any action to make it work, be it that of the seducer or the seduced. For just as the cogs of a machine reverse relations of power, so plots of seduction confuse relationships in the name of desire. The bachelor machine is, in fact, a hypnotic mechanism provoked by the seducer yet dependent on the suggestionability of the hypnotized/seduced. The phrase “bachelor machine” becomes inappropriate, however, once its gender reference is fixed and once it connotes a space of violation; in this case, it should be called a “bachelor’s weapon”, ammunition for which is found in the domain of virility. The distinction resides in directional, riflery, nature of rape and the reversible, machinelike, nature of seduction. By name, this machine for seduction belongs to the space of bachelordom and serves both a Don Giovanni and a Madame de Pompadour just as it might serve the pleasures of their often ignored lovers. It has been suggested that the blame for having ignored seduction as desire falls on the experts of gallant literature who “study it in terms of performance”, whereby seducers are catalogued, classified, and “immobilized depending on their successes or failures”, while the manipulative abilities of the seduced are perpetually ignored. L. t

Il desiderio loosiano in questo caso diventa ossessione, l’oggetto del suo amore si mistifica in un feticcio, un bellissimo pesce da tenere chiuso dentro una boccia, una stanza sospesa.

Il Raumplan viene portato al suo eccesso, perde di vista completamente la logica spaziale in onore del desiderio e del suo animale-feticcio o dea egizia.

L’alternativa all’acquario è il secondo elemento che fa della progettazione di Loos una maestra, il principio del rivestimento adottato nella camera della giovane moglie Lina.

The white room that Loos designed for Lina, his blonde, blue-eyed, nineteen-year-old wife, was the most intimate place in the house. The white walls, the white draperies and the white angora sheepskins created a sensual and delicate fluidity; every object in the room was white. Even the closets were concealed behind pale linen drapes. This was an architecture of silence, of a sentimental and erotic approach. Its contrast with the more public living spaces attests to a method of composition that was strictly governed by the psychological status of each room. ✱

La stanza si vede ricoperta interamente da una tenda che la trasforma immediatamente in alcova, in un luogo che trasuda di erotismo. La quota della tenda non si alza fino a raggiungere completamente l’architrave delle aperture, così da concedere quel tipico *pipe through* che traduce con estrema leggerezza un voyeurismo feroce. Un tappeto di pelo, una moquette riveste l’intero pavimento fino a salire ai piedi del letto quasi nell’atto di rivestire anche quello. Si fa informare che avvolge il talamo, un’idea di prato, o frasche, che crescono indisturbate mentre la giovane fanciulla attende il bacio del principe.

Lo stesso Michel Foucault parlerà poi dell’incredibile potere eterotopico del tappeto, inteso come rivestimento, nonché un giardino trascinato in casa. Ma non un giardino qualsiasi, il più bel giardino mai visto, forse perché solo rappresentato, inesistente.

Se si pensa che i tappeti orientali erano inizialmente delle riproduzioni di giardini “giardini d’inverno” nel senso stretto del termine – si comprende il valore leggendario dei tappeti volanti, dei tappeti che percorrevano il mondo. Il giardino è un tappeto nel quale il mondo tutto intero realizza la sua perfezione simbolica, e il tappeto è un giardino che si muove attraverso lo spazio. D’altronde era parco o tappeto quel giardino che descrive il nattatore delle Mille e una notte? È chiaro che tutte le bellezze del mondo vengono a raccogliersi in quello specchio. ¶

I due contraddittori prototipi di celle del desiderio o bachelor machine descritti intonano assieme una musica che ha tanto di dionisiaco quanto di apollineo, passando dagli abissi marini agli strati più alti del cielo, dal pesce all’angelo.

Nell'immaginario loosiano sembra che il rivestimento permetta di raggiungere, con la medesima volgarità, la superficie più viscerale e acquatica con tutta la perturbante consapevolezza del luogo da cui proveniamo tutti, un grembo di madre.

Negli esempi in cui l'architettura si tramutò col tempo in una macchina innamoratrice Δ , essa tende sempre di più a diventare metafora corporea, fino ad arrivare a sostituirsi al corpo e alla sua libido, sviscerando le proprie perversioni e ricoprendosi di allusioni, illusioni, immaginari selvatici, elettronici, funzionali ∇ .

Dagli anni '60 in poi, Superstudio, come anche gli Ant Farm, Yona Friedman e via discorrendo, tesero così tanto la pelle dell'architettura nel nome dei ribollori interni del corpo architettonico, da palesarne la carnalità, la spiritualità e l'erotismo.

L'involucro architettonico divenne così non solo un luogo in cui abitano i corpi, ma un corpo fatto di corpi (concetto che chiaramente si estende ad una concezione urbanistica in cui la città è un corpo di corpi in cui abitano corpi e il territorio può essere assimilabile ad una molteplicità di corpi – di monadi – di piccoli mondi atomici che lo costituiscono).

Le forme del corpo in questione non rassomigliano per forza ai connotati umani in maniera sempre dichiarata e letterale, ne diventa tuttavia metafora. Un altro degli elementi che permise questo graduale cambiamento prospettico lungo la seconda metà del XX secolo fu probabilmente l'inserimento sempre maggiore di elettronica, tecnologia, impianti sempre più sofisticati all'interno di un edificio, aprendo un dibattito su quanto lasciare a vista questi elementi spesso ingombranti o inorganici, questi organi sviscerati.

Il corpo architettonico passò ad avere sempre di più un aspetto di cyborg se vogliamo, come se nella sua carne naturale, fra i peli del suo giardino, si innestassero membra o organi sintetici, alla pari dei dispositivi che migliorano il funzionamento del corpo umano (bypass gastrici o aorto-coronari, plantari, cuffie auricolari, bluetooth, protesi acustiche...).

La tecnologia porta con sé un immaginario dichiaratamente futuristico, permettendo a chiunque ne faccia utilizzo, di proiettarsi direttamente nel futuro, illuso di poter raggiungere qualcosa che tuttavia ancora rimane intangibile finché non si avvera nel presente.

Questa tracotante facoltà profetica che si attribuisce l'uomo contemporaneo è una caratteristica che dobbiamo assolutamente tenere in considerazione per sezionare i progetti che nel corso dell'ultimo secolo si sono fatti *corpo-androide-cyborg*.

Prima abbiamo parlato delle case a patio, delle villette con piscina, chiamandoli tentativi ancora timidi, morigerati. Mancano tuttavia di quel *sex appeal* che il dichiaratamente artificiale concede al disegno.

Se la ricrescita dei peli interstiziali permette di osservare un surplus significativo nel progetto, l'elemento artificiale, tanto artificiale da apparire quasi post-umano, annovererebbe quest'ultimo fra le divinità del piacere.

È possibile dire questo pensando alla potenza erotica di un orecchino, un piercing o una qualsivoglia modificazione corporea che abbia anche solamente un fine estetico.

Se la presenza o meno di elementi arricchenti, stupefacenti e sexy innestati su un corpo umano rendono palese un desiderio piuttosto che una perversione, allora il corpo dell'architettura maggiore di senso proprio nel momento in cui viene violentato da modificazioni di questo tipo.

Questa fu una delle magnifiche intuizioni attribuibili all'architettura del periodo barocco, del rococò, e ripresi in seguito solamente a singhiozzi negli anni '20 dall'Art déco o dallo stile floreale (Art Nouveau, stile Liberty) tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento.

Almeno fino a quando le ambizioni umane non si spinsero così oltre al caminetto di casa da arrivare ai grandissimi inceneritori industriali, l'architettura aveva ancora la capacità di lasciarsi andare ad un po' di piacere.

BACHELOR MACHINE

Abbiamo parlato di bachelor machine con tutta l'ingenuità di una metafora, quando invece la sua potenza concettuale ci permette di leggere il vero significato del piacere in architettura. Seppur a prima vista questa macchina può essere intesa come matrice dell'unione fra individui (così come assunta in precedenza) è in realtà necessario analizzarla nell'unione che essa crea, in primis, fra individuo e corpo costruito. Rappresenta infatti la meccanica dell'erotismo, come se esso potesse essere letto non sotto la luce della filosofia ma sotto quella della prassi.

Marcel Duchamp nel 1913 coniò questa definizione attraverso una sua opera assemblata successivamente fra 1915 e 1923, *La mariée mise à nu par ses célibataires* (*La sposa messa a nudo dagli scapoli*). Definita dallo stesso artista anche come un "ritardo in vetro", si dichiara come una macchina che provoca dispendio energetico

(un certo grado di surplus) senza avere scopo, né fine, se non il suo movimento medesimo, la propria dissipazione.

È, se vogliamo, una macchina entropica, ovvero inutile.

Se è vero che l'arte è ciò di cui non si può fare null'altro, ovvero se l'arte stessa si sublima nella sua inutilità, anche l'architettura, come sentenziato da Hegel, "è tutto quello che in una costruzione non mira all'utilità" ¶¶. È infatti il suo supplemento artistico che, aggiunto alla sua semplice costruzione, distingue la disciplina dell'architettura da quella dell'ingegneria o da ogni altra forma del costruire (creare?). Il mondo stesso, in quanto creato, grande progetto, è interpretabile come macro-macchina celibe, poiché non riusciamo a distinguerne il significato ultimo, l'orgasmo.

La macchina celibe (bachelor machine) è dunque la rappresentazione non solo dell'erotismo, ma anche del mondo contemporaneo, della sessualità neutra a cui fa riferimento Mario Perniola ne *Il sex appeal dell'inorganico* e via dicendo.

Se Le Corbusier aveva ragione a definire il modernismo come una nuova epoca in cui la macchina fungeva da specchio sul quale riflettere le proprie ambizioni, a ragione la contemporaneità non solo si vede, ma si sente macchina, in tutta la sua meccanicistica autodeterminazione, nella sua rete complessa di relazioni e molteplicità.

Lo spazio allora può essere letto oggi come cyberspace, uno spazio cyborg, fatto di meccanismi che non distinguono più l'artefatto dal naturale proprio perché non sono più solo potenziali metafore ma veri e propri atti (anche qualora fossero virtuali).

Gli stessi Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo* accostarono questo espediente al corpo senza organi per immaginare una nuova umanità scardinata dalle logiche capitalistiche e di conseguenza dalla produttività di massa. Repulsione e attrazione, messe in moto in maniera circolare, danno come risultante solamente qualità intensive, ergo fini a se stesse. In questo modo il surplus di cui si fa carico questa macchina non fa che rappresentare un eccesso che non arriverà mai ad un orgasmo produttivo al di fuori di sé, ma rimarrà sempre e solo teso a suggellare i propri vizi, le proprie perversioni, i propri desideri. In questo loop autoreferenziale leggiamo dunque un movimento a cerchio, quello della macchina jesiana secondo Corrouges, ove l'improduttività fa da fulcro, da perno. L'unico vero orgasmo concesso in una ciclicità tale, e che differenzia la nostra sessualità da quella animale, è allora la morte. Torniamo al concetto espresso da Bataille quando sosteneva che

dell'erotismo si può dire che è l'approvazione della vita fin dentro la morte. [...] L'attività sessuale di riproduzione è comune agli animali sessuati come all'uomo, ma, a quanto sembra,

solo quest'ultimo ha fatto della propria attività sessuale un'attività erotica; ciò che differenzia la semplice attività sessuale dall'erotismo è una ricerca psicologica indipendente dal fine naturale insisto della riproduzione e nella cura dei figli. ¶¶

Da questa prospettiva la bachelor machine è ciò che nell'architettura contemporanea ci strappa dalla mera riproduzione (dalla monogamia, dal matrimonio, dalla tradizione) e ci permette di volare sulle ali della libertà. L'unica cosa che produce, se vogliamo trovarne una, è lo sviluppo orientato verso l'adempimento della felicità dell'individuo nella sua singolarità (o molteplice unità) senza che questo sia per forza assoggettato alla pressione sociale che grava su di lui. In altre parole, la follia ¶¶, l'inutilità, rendono libero l'uomo e lo fanno in modo libertino, sottraendolo dalle regole del gioco che egli stesso si è imposto per creare un'idea di mondo sempre più funzionalistica e sempre meno funzionale. Prendendo come esempio il Parc de La Villette, progettato dall'architetto svizzero Bernard Tschumi e inaugurato nel 1991, osserviamo come esso

tenta di liberare e superare il significato, rifiutando repertorio simbolico dell'architettura intesa come rifugio del pensiero umanistico. [...] Il suo significato non è mai stabilito, ma è sempre rinviato, cambiato, reso incerto dalla pluralità dei significati che racchiude. Il progetto mira a sconvolgere la memoria sia il contesto, opponendosi a molti ideali contestualisti o di continuità che richiedono che l'intervento dell'architetto si riferisca necessariamente ad una tipologia, ad un'origine o ad un significato determinante. ¶¶

Ciò non significa che la contemporaneità debba vedersi saccheggiata dei significati che la definiscono, quanto piuttosto che essa può concedersi il lusso di vedersi de-sacralizzata, de-regolamentata ¶¶. E trattenere il significato che eventualmente produrrà solamente per sé.

Il mondo è indubbiamente ciclico, ritmico, e così anche l'architettura che di esso è figlia non può fare altro che rendersi sua immagine e somiglianza per sopravvivere e perciò farsi macchina, ingranaggio. Solo attraverso questa logica speculativa e speculare l'architettura può entrare in contatto con l'individuo con intimità, poiché in esso ripone il fine ultimo di ogni suo esistere, ovvero la molteplice divergenza con cui la peculiarità di ognuno la porterebbe a cambiare costantemente.

A scala maggiore, una stanza acquisisce significati differenti in accordo con ogni nuovo inquilino che la addobberà con le sue piante, i colori da lui preferiti, le suppellettili più inutili o squisite e solo così quella stanza potrà essere chiamata casa. Ma non possiamo dire che quella stanza potrebbe essere chiamata casa

senza l'infinita schiera di affittuari o inquilini che la manomettono nel tempo attraverso le proprie pulsioni di varia natura. Perciò a meno che non possediamo il lusso di poterci permettere qualsiasi specchio della nostra anima e chiedere ad un architetto di costruire per noi una macchina per il nostro ego celibe, non troveremmo un luogo che davvero rifletta la nostra più intima verità se non di fronte all'armadio della nostra camera da letto, un' "ante-closet" * e per usare la definizione di Urbach.

È l'unico espediente che in un'abitazione di modesto rango, insieme al tappeto fiabesco di Foucault, potrebbe avvicinare l'uomo tanto al suo spirito quanto al suo corpo (non a caso, sono entrambi fatti di tessuto, si concedono il piegarsi, così vedremo il Barocco).

Immaginiamo pretestuosamente che la mira ultima dell'architetto sia quella di rendere felice chiunque abiterà l'architettura da egli pensata, per arrivare a tanto dovrebbe liberarsi di una serie infinita di pregiudizi nei confronti di ciò che egli considera decoroso e abbandonarsi al decoro desiderato dal futuro abitante del progetto. Sembra una banalità dover sottolineare una tale idea in un testo come questo, ma la storia ci ha insegnato che le più grandi banalità sono quelle con cui non ci si confronta mai davvero, come se la banalità fosse spesso anche un tabù.

Ciò che separa la realizzazione di un cittadino di rango sociale non troppo elevato nel suo appartamento di periferia da un ricco imprenditore che vive nella sua villa decoratissima sul lago di Como è prima di tutto la divergenza fra oggetto e soggetto.

In che senso?

La distanza fra l'abitante della macchina architettonica (cittadino inteso come celibe * e la sua abitazione, determina inversamente la qualità intensiva del progetto.

Più la macchina assomiglierà al suo abitante, più l'abitante sarà con essa un cyborg perché essa ne diventerà estensione, più aumenterà di significato quella abitazione, più diventerà casa.

Attribuire allora la parola casa, ebbra di significato, ad una macchina celibe, significa compiere quello che altro non potremmo definire che un atto erotico. Solo così l'individuo può sentire la sua pelle combaciare con quella dell'architettura fino a sentirla come quella di sua madre, o addirittura della sua placenta che si deformava con i suoi calci insistenti e sentirsi davvero, per una volta, a casa. I presupposti a cui noi facciamo riferimento non sono quelli dell'architettura che può permettersi ogni lusso, poiché il lusso stesso è già surplus, è già edonismo e ricco di tutti gli inutili significati di cui si può circondare un milionario qualsiasi, ma i desideri del cittadino di provincia per cui ha molto più senso progettare, perché parte integrante della società all'interno della quale siamo inseriti. La sua felicità ne cambierebbe drasti-

camente anche la quantità di frustrazione riversata poi sulla vita di tutti i giorni. Si vedrebbe infatti riconosciuto nel luogo in cui abita fin dall'entrarci e vedrebbe modellate le sue pareti sul suo corpo, non su uno standard infinitamente riproducibile. La figura dell'architetto dovrebbe rispondere in anticipo alle esigenze erotiche del progetto anche quando il budget non consente che standardizzazione e questo è assolutamente possibile come è stato dimostrato in passato da esempi di ascolto e dialogo diretto fra le parti. Stiamo parlando per esempio del progetto per il villaggio Matteotti a Terni di De Carlo.

L'obiettivo è, all'inizio del processo progettuale e partecipativo, scardinare un immaginario bloccato sulla realtà nota offrendo una panoramica di possibilità concrete e non standardizzate (alternative al modello INA-Casa). Nella seconda mostra del 1973 viene esposto il progetto del Villaggio Matteotti alle diverse scale, attraverso diversi materiali per far conoscere ai futuri abitanti, prima di viverla, la traduzione spaziale da loro desiderata. L'architettura della partecipazione è così raccontata e vissuta come utopia realistica. * ||

Altro esempio degno di nota che però prendiamo in prestito dal continente americano è quello di Elemental Studio. Il caso è quello di Quinta Monroy, a Iquique, quartiere creato nel 2004, per il programma "Vivienda Social Dinamica sin Deuda" (Edilizia sociale dinamica senza debiti).

Alejandro Aravena con l'ingegnere Lacobelli e all'architetto Allard diede vita ad una rilettura della partecipazione decarliana, il sistema della costruzione aperta, ove il progetto non si chiude ma anzi si concede alla mano di chi l'abiterà che potrà modificarlo, espanderlo, arricchirlo, mutarlo.

In questo caso dove lo standard per ragioni economiche si presentava come unica soluzione accessibile, la svolta sta semplicemente nell'evitare di chiudere i confini del disegno, quindi lasciarlo quasi ad un livello primordiale, di schizzo. In questo modo chiunque lo abiti ha la possibilità di completarlo e fare, nel suo piccolo, l'architetto. Aravena seguì, nel particolare, il principio loosiano di "casa con un muro solo" (Haus mit einer Mauer) ovvero di casa a schiera, ma permettendo ai futuri abitanti di disegnare loro stessi con tutta l'ingenuità del caso l'abitazione dei loro sogni nel deserto cileno. Il disegno allora è partecipativo e lo standard viene sfruttato come trampolino di lancio per permettere a chiunque di appropriarsi della sua porzione per sentirsi a casa.

È interessante vedere finalmente, ancora una volta, come sta proprio in quell'idea di mera riproduzione e riproducibilità l'errore novecentesco per eccellenza.

Avremo modo di osservare come il Barocco, o l'ornamento, abbiano risposto e profeticamente rispondono all'esigenza prima dell'uomo che è quella di sentirsi a casa, nel grembo materno. Sembra incestuoso ripetere questo concetto, dove la madre si sublima nell'idea di una dea, un'eroina erotica della quale non si può fare a meno. L'architettura si fa erotica quando si fa madre, quando si fa Santa Teresa e Maddalena, si fa alieno, si fa cyborg. Tutto ciò avviene quando non solo si scardina dai meccanismi della mera riproduzione sessuata, mera sessualità, per divenire una categoria porno, erotica perché incestuosa per l'appunto. Questa madre non è il padre severo che in tutta la sua rettitudine permette solamente una via, quella ortodossa, luminosa nelle sue regole, ma è una foresta bagnata dal pianto, una baccante che si lascia aggredire dalle creature del bosco, che le preda e le divora a sua volta; è l'Artemide che caccia fino a non poterne più come San Giuliano. È un'analogia continua, fatta di frammenti, come quella che sognava nostalgicamente Aldo Rossi, ma ancora più decorata. La mente di questa papessa non sarebbe fredda e maschia, così come il patriarcato amerebbe definirla, ma complessa, contraddittoria come quella di un Venturi. Questa architettura è fatta di sogno, è drogata di sogno, come lo sono i figli della tekno e del cruising che avanzano verso i pianeti più lontani dove solo l'immaginazione più speculativa può arrivare e così i filosofi e i cinici che si allontanavano per abitare la selva. Per capirli dovremmo dire che i loro occhi e i loro ani, come direbbe Bataille, sono i vulcani, il Vesuvio, il Gesuvio.

La pioggia risorge subito sotto forma di pianta immobile. La vita animale proviene interamente dal movimento dei mari e, all'interno dei corpi, la vita continua a tirar fuori acqua salata. Il mare ha così svolto il ruolo dell'organo femminile che diventa liquido sotto l'eccitazione della verga. Il mare si masturba continuamente. Gli elementi solidi contenuti e mescolati dall'acqua animata da un movimento erotico ne schizzano fuori sotto forma di pesci volanti. L'erezione e il sole scandalizzano quanto il cadavere e l'oscurità delle cantine. I vegetali si volgono tutti verso il sole e, al contrario, gli esseri umani, benché siano falloidi, come gli alberi, in contrasto con gli altri animali, ne distolgono necessariamente gli occhi. Gli occhi umani non sopportano né il sole, né il coito, né il cadavere, né l'oscurità, ma con differenti reazioni. Quando ho il viso iniettato di sangue, diventa rosso e osceno. Tradisce allo stesso tempo, con i suoi riflessi morbosi, l'erezione sanguinante e una sete impellente d'impudicizia e di dissolutezza

criminale. Così io non temo di affermare che il mio viso è uno scandalo e che le mie passioni non sono espresse che dal JÉSUE ✠ 𐌒. Il globo terrestre è ricoperto di vulcani che gli servono da ano. Benché questo globo non mangi niente, esso tuttavia rigetta fuori il contenuto delle sue viscere. Questo contenuto scaturisce con fracasso e ricade scorrendo lungo le pendici del Jésus, spargendo dappertutto la morte e il terrore. In effetti, i movimenti erotici del suolo non sono fecondi come quelli delle acque ma molto più rapidi. A volte la terra si masturba freneticamente e tutto sulla sua superficie crolla. [...] Jésus è così l'immagine del movimento erotico che per rottura da alle idee contenute nello spirito la forza di un'eruzione scandalosa. L'amore e la vita appaiono singoli sulla terra solo perché tutto vi è frantumato da vibrazioni di ampiezza e durata diverse. Tuttavia non c'è vibrazione che non sia congiunta con un continuo movimento circolare, come sulla locomotiva che viaggia sulla superficie della terra, immagine della continua metamorfosi ✠ 𐌒.

Il movimento rotatorio, la locomotiva, la bachelor machine riflettono come specchi perché riflettono la molteplicità del mondo in tutta la sua interezza.

Se il corpo-metafora continua ad aiutarci, il tatuaggio, il piercing, un orecchino, sono tutti modi di decorare il proprio corpo, abbellirlo, imbruttirlo, farne un'idea di narrazione anche puramente estetica, tesa al buono ✠ 𐌒 e dunque a ciò che fa bene; e tuttavia nella politica, e l'architettura che la asseconda, le cose importanti difficilmente sono lasciate a chi decora, a chi sa usare l'uncinetto, perché capace di un contatto così sincero e meditativo con la propria parte inconscia, non manifesta, da non aver paura di dialogarci.

Così nascono le cacce alle streghe, le sante inquisizioni. Insieme ad esse le architetture della tortura, cose che ai martiri facevano sicuramente gola.

La stessa architettura farebbe parte di un'altra categoria porno, dove finiscono tutti i martiri che ci entrano, come fossero stanze virtuali, immedesimandosi nell'altro per un frammento di temporalità breve, dove sarà proiettato in una stanza altra, perché magari la sua stanza reale l'ha stancato, frustrato, annaspante nel lavoro di tutti i giorni.

Così l'alienazione dell'essere quell'attrice che si fa frustrare attaccata ad una gabbia d'acciaio e scintillante come San Lorenzo e tutte le sue stelle nel cielo diventa l'unica forma di riscatto sociale per una persona che non possa permettersi il lusso del decoro. Si permette così quello dell'alieno.

Da un punto di vista antropologico questo avviene in quei gruppi gang o ragazzi di strada, futuri carcerati per esempio, e nella loro necessità di entrare in comunione con l'altro attraverso un rituale di passaggio che spesso si cristallizza in un tatuaggio, un marchio sulla pelle.

In questo caso il corpo si fa metafora spaziale e quel tatuaggio diventa il monumento, il palazzo regale con cui tutti siamo stati marchiati. Il tatuaggio esprime il decoro del povero e allo stesso modo gli orli tirolesi e tutto ciò che Adolf Loos definiva dilettevole e quindi dilettevole e perciò delittuoso.

“Il coito è la parodia del delitto” ∞ ∞ diceva Bataille e forse questo è il senso vero di quello che sto scrivendo, la via che il serpente barocco è chiamato a percorrere. Parlare di erotismo significa fare il verso a quel delitto, ma più ancora a Loos che non aveva capito quanto lui stesso fosse lascivo e dunque delittuoso.

Con queste parole apre il suo celebre “Ornamento e Delitto”: L'embrione umano attraversa nel corpo materno tutte le fasi di sviluppo del regno animale. Quando l'uomo nasce, le sue impressioni sensoriali sono uguali a quelle di un cucciolo. La sua infanzia passa attraverso tutte le trasformazioni che seguono la storia dell'umanità. A due anni egli vede le cose come un Papua, a quattro come un antico Germano, a sei come Socrate, a otto come Voltaire. Quando ha otto anni, acquista coscienza del colore violetto, il colore che fu scoperto nel secolo diciottesimo, poiché prima la viola era azzurra e la murice era rossa. Il fisico ci indica oggi certi colori dello spettro che già possiedono un nome, ma la cui conoscenza è riservata alle generazioni future. Il bambino è amorale. Anche il Papua lo è, per noi. Il Papua uccide i suoi nemici e se li mangia. Non è un delinquente. Se però l'uomo moderno uccide e divora qualcuno, è un delinquente o un degenerato. Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, in breve ogni cosa che trovi a portata di mano. Non è un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato. Vi sono prigionieri dove l'ottanta per cento dei detenuti è tatuato. Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, significa semplicemente che è morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto. L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano è la prima origine dell'arte figurativa.

È il balbettio della pittura. Ogni arte è erotica. Il primo ornamento che sia stato ideato, la croce, era di origine erotica. Esso fu la prima opera d'arte, la prima manifestazione

d'arte che il primo artista scarabocchia su una parete, per liberarsi di una sua esuberanza.

Un tratto orizzontale: la donna che giace. Un tratto verticale: il maschio che la penetra. L'uomo che creò questo segno provava lo stesso impulso di Beethoven, era nello stesso cielo nel quale Beethoven creò la Nona.

Ma l'uomo del nostro tempo, che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente o un degenerato. È naturale che questo impulso assalga con maggior violenza l'uomo che presenta tali manifestazioni degenerate quand'egli si trova al gabinetto. Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine. Nel bambino è una manifestazione naturale: scarabocchiare le pareti con simboli erotici è la sua prima espressione artistica. Ma ciò che è naturale nel Papua e nel bambino è una manifestazione degenerata nell'uomo moderno. Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato. Tutti ne sono stati tristi e hanno chinato il capo. Provavano un senso di oppressione di fonte all'idea che non si possa più produrre un ornamento nuovo. Ma come, ciò che può fare ogni negro, che hanno potuto fare tutti i popoli e tutti i tempi prima di noi, e precluso soltanto a noi, uomini del secolo diciannovesimo? Tutto ciò che l'umanità ha creato senza ornamenti nei millenni passati è stato gettato via senza riguardo e votato a distruzione. Noi non possediamo più nessun banco da falegname dell'età carolingia, ma qualsiasi cianfrusaglia che recasse anche il minimo ornamento è stata raccolta, ripulita e palazzi sontuosi sono stati costruiti per ospitarla. E allora gli uomini si aggiravano tristi tra le vetrine e si vergognavano della loro impotenza. Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento. ∞ ∞

Mentre leggevo queste righe, mi risultava così beffardo Loos con il suo sguardo così severo, mentre interpretava la maschera di una tragedia di inizio secolo. Mi pareva che vi fosse, in fondo, un'ironia che non potevo ignorare guardando attentamente i suoi progetti; come se tutte quelle parole nel vuoto in realtà fossero tutte risate, come se l'ornamento lui l'avesse in realtà desiderato come l'acqua nel deserto.

Non c'è niente di più erotico di qualcosa che non si può ottenere, qualcosa di alieno ed estraneo, così Loos non faceva altro che frustrare la sua frustrazione, bestemmiano il suo dio, l'ornamento, tutto ciò che non poteva ottenere perché, chissà, troppo scandaloso ancora per la sua epoca, o banalmente troppo femminile. Si concesse forse solo quel piccolo gioco di strisce bianche e nere sulla facciata dell'acquario per la sua Baker, un bianco e nero senza precedenti, se non all'americana.

Invito chiunque legga queste parole a tornare a leggerle, pensando a quel ghigno con cui guardava me, perché finirete per vedere che anche per lui, che sapeva adorare, l'erotico è la parodia dell'ornamento. Come se la parodia potesse farla solo l'artista indisciplinato, la stilista di moda pronta a disfarsi della collezione il giorno dopo, l'attore che cambia maschera, la prostituta con i suoi clienti. A questo punto abbandoniamoci un po' alle risate, lasciamoci pervadere da un inconscio sussulto che, viscerale, risale dallo stomaco e non finisce fino a quando non cambiamo situazione. La risata è la volgare voce dell'animale che c'è in noi, forse un asino o il grugnito di un maiale, o ancora il lamento delle megattere nel mare e l'incantevole canto delle sirene che risalgono gli abissi.

Lo diceva lo scandaloso Oscar Wilde a fine 800, "Life is too short to be taken seriously", proiettandosi in un dipinto, abbandonandosi all'illusione profetica di poter essere ancora più se stesso proiettandosi in uno schermo altro, prima che inventassero gli smartphone. Proprio oggi siamo gli alieni di noi stessi e il dipinto di Dorian Gray è il cellulare che abbiamo in mano, uno specchio nero.

Tra gli antichi lo stesso Plinio il vecchio si sofferma a descrivere la proprietà degli specchi di ossidiana di riflettere le ombre piuttosto che le cose – di mostrare quello che non c'è al posto di quello che c'è – e in riferimento a questa visione negativa non si può non ricordare che pure il disegno, così come ancora Plinio racconta dicendo della sua origine, nasce come immagine residua di un'ombra e quindi di un'assenza. Lo specchio nero ha certamente un potere ipnotico.

Tanto la divinazione quanto l'ipnosi presuppongono delle condizioni simili di alienazione dello stato di coscienza, o di attenzione modificata. ♀♂

Suona allora come una parodia delle specchiature dei marmi fiorentini gotici e neogotici la veste striata della casa loosiana, una parodia di qualcosa che sale in maniera perturbante da vecchi ricordi di scuola o oggetti ritrovati durante una seduta di psicoanalisi. Uno specchio deforme di una realtà vissuta, una lezione dal passato, come se solo osservando l'immagine contorta del mondo sia possibile vederne le pieghe con tutte le loro ombre e i loro difetti di cucitura. L'illusione, in questo caso, è l'istantanea di un momento suggellato nel decoro, così becero e appena accennato, che permette di emozionarsi.

Possiamo anche richiamare la teoria del rivestimento, ancora una volta, a difendere lo specchiarsi continuo di questo piccolo delitto commesso da Loos, ma vinceremmo comunque la causa e verrebbe condannato, come è accaduto, per comportamenti inappropriati. Ma potremmo dire meno disdicevoli altri architetti del Novecento?

Sicuramente le figure femminili disegnate da Scarpa e gli schizzi di Siza non sono delitti meno frequenti nel corso della loro voluttuosa produzione, tant'è che nella mostra "I Modi" di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza", curata dal direttore della rivista Casabella, Francesco Dal Co, tenutasi in Fondazione Querini Stampalia nel 2016, vennero esposti i sottili rapporti tra l'architettura e la rappresentazione del corpo umano attraversando la strada del disegno erotico nei diversi autori.

Nel particolare, si partì da "I Modi" di Giulio Romano ovvero sedici disegni di stampo erotico che purtroppo vennero perduti, che il celebre allievo di Raffaello aveva realizzato presso la corte dei mantovani Gonzaga. Si finì per percorrere le zozzerie più perverse e persino zoofile che mai ci saremmo aspettati.

Che sia consigliabile osservare i Modi e le prove della loro fortuna documentate dalle acqueforti della serie La scuola di Priapo inventata da Giulio Romano approntate da Bartolomeo Pinelli nel 1810, e i disegni di Carlo Scarpa e Álvaro Siza riprodotti subito dopo, tenendo conto che "rende un servizio migliore al genere umano l'uomo che ride che quello che piange" come Seneca scrisse, immaginiamo lo considerasse opportuno anche Manfredo Tafuri.

In uno dei suoi saggi maggiori, dedicato a Giulio Romano, nel 1989 Tafuri si chiedeva se la "gravità" delle figure impegnate nell'assumere le ardue posizioni amorose descritte nei Modi da Giulio e l'aura antichizzante che le avvolge non esplicitassero una "divaricazione tra soggetto e

rappresentazione” e non obblighino anche noi, che le osserviamo come opera di un artista che fece della conoscenza dell’antico il fondamento della sua arte e della sua fama, a domandarci: “non è forse da considerare una forma di autoironia rappresentare le variazioni dell’atto sessuale in modi così “seri”? ☿ †

Buffa anche la corrispondenza temporale fra i gli autori di questi disegni, poiché rende palese il gap prodottosi nel tempo nella rappresentazione del corpo in architettura e di una conseguente perdita di sensibilità possiamo dire ribelle o femminile nell’architettura.

Gli schizzi rappresentano sempre la realtà prima che si avveri, poiché non chiudono le loro superfici ma permettono all’immaginazione di correre all’infinito attorno ai loro bordi, senza toccarsi mai ma sfiorandosi sempre. Il disegno di una mano indecisa, vedremo anche nel prossimo capitolo, è quello di una mano passionale, vivace. Non vede l’ora di slittare verso l’infinito, assaporandone il percorso.

Proprio questo surplus significante, questo nulla da completare, è uno schizzo che supera ogni possibile render della realtà, perché per sua natura algido, sfuggevole, inaccessibile. Lo schizzo analogo traduce l’architettura degli architetti e palesa la natura, l’essenza o l’assenza dell’idea di mondo di un architetto, di una madre. Lo sa bene chi insegna architettura e dal primo disegno – “uno schizzo di casa tua” – comprende se la mano è già mente.

Proprio per questa istanza analogica, l’architettura si fa mamma attraverso la pelle dei desideri di un architetto che sogna, non di un architetto che vuole solo costruire, perché quest’ultimo lo distruggerà il mondo e lo renderà standard, mediocre.

Ma perché vivere una vita mediocre circondati da cose mediocri quando è possibile vivere le stelle che vedeva Dante alla fine di ogni cantica della sua *Commedia* non a caso *Divina*, che ci fa pensare che della vita, in fondo, avesse capito tutto.

Sembrerà ulteriormente scontato dire che la risposta all’attacco di Loos a questo punto è *Ornamento e delizia*, perché non c’è ragione per cui nel cadere tutti insieme verso l’ignoto non ci godiamo il piacere di una goloseria, di un ornamento bizzarro, del piacere dell’eccesso che punta sempre più in alto, e sempre più in basso, e ancora in alto, in basso.

Deliziamoci tutti con il miele della vita, come facevano i romani incontrandosi nei ninfei ☿ * e denudandosi piacevolmente all’interno di un bosco. Deliziamoci della libertà che la contemporanea apocalisse ci concede, accogliendo per quanto possiamo anche il brutto della realtà, anzi rileggiamolo come camp. Facciamone parodia e ridiamoci sopra, prendiamoci meno sul serio.

Vista la capacità speculativa che offrono i pettegolezzi al parlare di architettura, continuiamo con un altro episodio che ci introdurrà nelle profondità viscerali dell’ornamento che si fa progetto. Il protagonista è, ancora una volta, Le Corbusier.

Nel 1939 l’architetto fu invitato dall’amico Badovici nella Villa E.1027 progettata dalla moglie Eileen Gray come un antro d’amore, un nido costruito con tutta la fluidità di una sensibilità femminile, fluida e sottile ☿ †. Al tempo già il loro amore aveva raggiunto la fine, ma il capolavoro femminile rimase illibato fino a quando non venne violato dalla prepotenza maschile che portò Le Corbusier a dipingere murali sui muri della casa, anche a tema erotico, stuprando la delicatezza con cui era stata originariamente concepita.

La stessa Gray aveva le idee chiare su cosa significasse per lei progettare, sosteneva infatti qualcosa con cui ci troveremmo assolutamente in accordo: “a house is not a machine to live in, it is the shell of man, his extension, his release, his spiritual emanation”, criticando l’idea di living machine sostenuta invece da Le Corbusier.

Quest’ultimo nel 1939 scrisse di avere un desiderio furioso di macchiarne le mura. Desiderava non solo entrare in quel ventre così immacolato ma anzi farlo così tanto suo da imbrattarlo con i suoi schizzi, la sua tempera; nulla che non farebbe l’autore di un graffito nel tessuto urbano della città, tatuandola con la propria mano in nome di un suo desiderio, per affermare una sua posizione o semplicemente per estro decorativo. Già Tschumi in *Architettura e disgiunzione* ha parlato della violenza in architettura, anzi vi dedicò addirittura un capitolo. Egli sostiene che non esista architettura senza violenza, proprio perché “l’amore per la violenza, dopo tutto, è un piacere antico” ☿ †. Riconosce all’architettura un incessante erotismo, una profonda sensualità, non fa che riconoscere che ad essa si può attribuire il paragone del corpo, lo aveva già detto anche Vitruvio d’altronde, paragonando direttamente il corpo umano a quello di un edificio nel primo capitolo del terzo libro del suo *De Architectura*.

Le stesse qualità dell’architettura assumono caratteri corporei, tanto che per Filarete “le colonne sono nani e giganti” e, verrebbe da dire sulla scia di Zenone che pensò l’anima di natura corporea (*concretum corpori spiritum*), il centro del corpo è il luogo dell’anima. Dal corpo derivano quindi le misure dell’armonia e le proporzioni, e i numeri ne costituiscono il linguaggio. Il disegno d’architettura se ne nutre declinandolo. Nell’informe, nello smisurato, disegnando l’architetto immette le misure del corpo nascoste nella loro

indefinita materialità, come raccontano alcuni disegni rinascimentali, e concepisce il suo fare, da Alberti a Palladio, come uno svelamento dell'armonia celata del mondo. Dalla misura e dalla proporzione deriva l'ordine, ovvero il *kosmos* "con riferimento", ha spiegato Ananda K. Coomaraswamy, "sia alla giusta disposizione delle cose sia all'ordine del mondo". Ne discende il significato dell'ornamentazione architettonica (*Kosmopoiesis*), "dove la denominazione di 'ordine'", una decorazione che riempie lo spazio, continua Coomaraswamy, "equipaggiandolo, rifornendolo, provvedendolo delle cose necessarie". ∴ ∴

Come abbiamo già detto in precedenza e qui riconfermato, si può considerare l'architettura come un corpo, fatto di carne, mera carne, ossa e pelle, e riconoscere la violenza di un violatore che la penetra senza consenso.

Possiamo sovrapporre a questa ossessione la brama di uno stalker o la giocosità di un bambino capriccioso che deve rovinare il disegno dell'amico perché più bello del suo; avremmo in mano infinite interpretazioni possibili per giustificare un atto scellerato come questo, ma l'unica sintesi che ne trarremmo è che si trattò a tutti gli effetti di un vero atto vandalico, e dunque per sua definizione un atto erotico, che finì per dare alla testa al maestro svizzero che finì per trasferircisi, in una capanna costruita lì accanto. Non solo, portò lì la moglie e nel 1965, nuotando nella baia lì di fronte, vi morì.

Possiamo dire che non si trattasse del Papua che Loos identificava come amorale, ma di un uomo moderno che tatuava una pelle delicatissima per insudiciarne l'anima, criminale! Eppure non abbiamo mai smesso di ammirare qualsiasi cosa provenisse dalla sua mano, tantomeno dei murali scandalosi e dipinti in *déshabillé*.

Allora possiamo interrogarci sulla natura della morale del più grande modernista e sulle sue vacillanti affermazioni tanto puritane, consapevoli che anche in lui scorrevano ingenuamente le pulsioni più perverse e bensì erotiche.

Ma non accontentiamoci di osservare, immedesimiamoci nello spirito dell'epoca per comprendere meglio la nostra, le sue evoluzioni, le pieghe che ha assunto l'informe man mano che, di progetto in progetto, trovava risvolti più viscerali, o più alieni.

Procedendo in questo modo giungeremmo in una terra sconosciuta all'architettura, la terra del desiderio di per sé, che non trova ostacoli urbani né si impaurisce dei divieti; allo stesso modo troveremmo esempi di distorsione dello spazio che richiamano le viscere interne al nostro corpo, o a quello di un animale, o a quello di una macchina-androide-cyborg, ma prima ancora un

altro esempio in cui Le Corbusier fu vittima del fascino del suo committente, tanto da scardinare ogni sua certezza modernista, seppur rimanendo coerente alla propria grammatica, favorendo le stravaganze eccessive di quest'ultimo.

È questo il caso dell' "Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Élysées, hôtel particulier" del conte Charles de Bestegui. Tanto fuori tempo come si potrebbe dire, lo stesso desiderò un'architettura decapitata per il suo piacere, come fosse un nobile pronto alla ghigliottina.

La testa di quest'opera viene mozzata ad un'altezza umana facendo entrare il cielo in una stanza. Un interno che subisce una mutazione e si fa alieno, perde la testa, si fa cielo. Che porta alla terrazza, una scala vorticoso e assolutamente barocca trascina verso l'alto, come un uragano in una stanza, chiunque vi si appropinqui.

L'attenzione con cui i dettagli sono posizionati su un tappeto d'erba, nella stanza-giardino, costringono a compatire l'ammirazione che Le Corbusier provava nei confronti del conte.

Le Corbusier, con un gesto semplice, lasciò in eredità ciò che anni più tardi raccolse Mollino, in tutta la sua venalità e il suo ventriloquo decoro.

MOLLINO

Carissimo,

Ho spedito giovedì scorso sette tavole e quattro prospettive della "casa per me in collina" studiata per Domus. Ti devo confessare però per prima cosa che, personalmente, prescindendo dalla quotidiana omerica lotta silenziosa con mio padre al quale voglio un bene grandissimo, non desidero affatto cambiare l'ambiente nel quale vivo e lavoro [...]. Così, dovessi, avessi necessità, di costruirmi una casa per me partirei dal principio di non disturbare, e di lasciarmi libero il muovere e l'evolversi dello spirito, pur concedendo al mio gusto attuale il meno possibile, conscio che la sfera platonica dell'opera raggiunta finisce pur sempre di coincidere col fatto attuale del gusto. Ma la faccenda è un'altra e cioè di non incidere il fatto poetico futuro necessariamente diverso dall'attuale, con la prepotenza d'un ambiente. Si può dire che il problema espressivo di una casa per sé di un architetto è appunto questo solo, e ancora: sono ovvie le necessità interne e alogiche, funzionalmente parlando, di una casa in altezza – in ogni piano sono io e solo e unità indipendente – all'ultimo piano – nella biblioteca – sono in Zeppelin addirittura – a parte il fatto che una casa razionale

per altro verso e cioè adagiata a gradoni sul pendio della collina non mi avrebbe dato alcuna soddisfazione: in collina infognato nel verde mi avrebbe fatto pensare di essere un serpente mezzo morto, adagiato sulla pancia e mimetizzato per paura. Visti i bisogni miei è venuta la preannunciata “casa a baule”, costosissima, scomoda secondo l’accezione comune, stretta: abitare nella torre (non d’avorio) è un fatto in fondo a noi abbastanza chiaro. Direi che è la casa che andrebbe bene a un simpatico insetto: una cavalletta verde per esempio. Ma perché continuo a dar ragioni? Mi avete chiesto la casa per me, no? Ebbene ho studiato con coscienza e serietà una costruibilissima e funzionale casa che io domani, potendolo, mi farei fare. Per me la casa deve avere un carattere di chiuso, indipendente, ma anche di provvisorio. Ho bisogno di una conchiglia armonica – sta bene – ma non deve dare il senso di definitivo e di bloccato ad una posizione mentale – questo il contenuto da risolvere in fatto plastico. E poi che cosa interessa? È risolto il fatto plastico? Questo è l’importante. La sola cosa che deve preoccuparmi è il placare in espressione l’ossessione di queste forme che rimangono misteri [...]. Le pareti sono formate dai mobili e armadi interamente – batterie di armadi salgono dal piano terreno fino al piano ultimo della biblioteca. Questa casa è uno scaffale che non deve stufare. I muri sono isolati con i più costosi ed efficienti isolanti termici e acustici. Qualche mobile è ammesso nel senso proprio della parola e cioè cofano su cavalletto. [...] Al soffitto ci sono al lucernario le tradizionali tende dello studio del fotografo di una volta, pittore ecc. Si riempiranno di polvere – me ne frego –. Quello che vorrei che fosse chiaro è il mio desiderio di avere questa cabina vetrata. Oscurabile e occultabile coi noti mezzi. Non sempre si vuole avere la città e il panorama ai nostri piedi. Cabina con vetrata panoramica e non serra per bagno turco. I mezzi per refrigerare tale locale io li spenderò con serena generosità.

Carlo Mollino. ⚡

ALIEN DECOR

Siamo arrivati a costituire un’idea chiara della visceralità dell’architettura quando si concede la gravità, il feticismo, la carnalità, la supremazia dello spirito e ancora la gioia di vivere; ma osserviamo esempi in cui la raffinatezza e puntualità del gesto architettonico hanno reso l’architettura più che partecipe all’essere umano e in due maniere radicalmente diverse.

Il primo vero esempio è un’architettura che mima le viscere del corpo, della terra, e ne fa decorazione vivente, a scala umana. L’altro esempio è quello in cui invece la cura al dettaglio, quasi chirurgica, insieme a una mano fermissima, afferra gli oggetti che la circondano e ne fa uno spazio assolutamente erotico.

Stiamo parlando di categorie legate alla decorazione, e dunque anche al tatuaggio, e altresì legate all’erotico in sé dell’architettura; rappresentano tuttavia uno stesso filone che è quello dell’alienità, una visceralità perturbante. Non possiamo conoscere le nostre viscere più di quanto non conosciamo un qualcosa di alieno, persino Dio, poiché non le abbiamo mai viste e tantomeno le abbiamo toccate. Attraverso la sessualità di certo, ancor di più se portata al suo eccesso, si può arrivare a possedere quelle altrui, persino prenderle con una mano e baciarle, ma le nostre rimarranno comunque a noi aliene.

Il ritorno all’interno di un’*architettura-corpo-madre* che Niki de Saint Phalle presenta nel 1966 rappresenta uno dei margini in cui all’epoca riemerge con violenza la necessità di tornare ad un grembo primordiale, ad un’idea di casa quanto di alieno, un’idea di prototipo che non fosse quello insegnato e proclamato dal movimento moderno.

Panton o ancora di più Frederick Kieser si costrinsero al limite fra architettura e assoluto inorganico, al tessuto-guscio-pelle di mamma. Kieser ne fece una ragione di vita, disadattato e senza tetto, non aveva altra soluzione se non quella di cercarsi una maniera alternativa di immaginare lo scatolone in cui vivere. Chiaramente incontrò il modo di fare di necessità virtù visualizzando una risposta nell’abitare dentro una casa che viene costruita con chi la vive ancora prima che sia pronta, una casa che non solo cresce, ma nasce con il proprio futuro dentro, come fa una madre con la figlia, o la figlia con la madre.

Sono questi casi particolari in cui la dimensione decorativa, immaginifica, figurativa anche volendo, portata all’eccesso, ha cambiato dimensione, si è allontanata dall’ordine, tanto da farsi ordine o regola viscerale, deformandosi con i suoi abitanti e facendosi prostituta. L’ornamento risorge sotto questa prospettiva e cavalca un’onda ancora più grande di quella barocca, quella che sarà decostruttivista, deforme e più tecnologica. Peculiare risulta il fatto che non vi sia poi stata una vera eredità ripresa dopo questi esperimenti di una visionarietà allucinata, forse perché in grembo hanno tanto da offrire che stanno ancora esaurendo il loro compito prima di lasciare un lascito. Di certo è sicuro che il futuro si muove verso un informe che oltre ad essere l’alieno delle nostre viscere, è anche l’alieno che incontreremo prima di morire, nel 2078, quando la terra avrà cambiato i suoi colori.

La moda allora avrà assunto connotati per ora inimmaginabili e con lei, con più calma, l'architettura forse avrà accettato di avvicinarsi più alle stelle che alla terra, mimando forse le navicelle spaziali viste su "Star Trek" o qualche progetto futuristico come la "Futuro House" di Suuronen. Non escludo tuttavia che potrà esserci un altro ritorno al futuro profetizzato sempre da questo tsunami anni 60, magari come quello che François Roche innesta in ogni suo progetto. L'alienità selvaggia e forme disegnate dalla sua mano rendono impraticabile la massima ragione e sfondano la liminalità che può circondare il progetto, rendendola progetto, senza escludere la possibilità di evasione o di costrizione all'interno di una natura-tecnologia incomprensibile.

La matrice attraverso la quale i suoi progetti si sviluppano rassomiglia molto di più ad un videogioco, ad un mondo virtuale o metaversico piuttosto che a quello reale, eppure diversi esempi hanno portato a confermare la fattibilità del progetto pensato da Roche e addirittura concedendo un certo grado di bellezza. Una bellezza non ricercata certo, ma che quest'alienità concede quando la mente può viaggiare all'interno di vie di fuga come quelle naturali o tecnologiche, o semplicemente degli angoli spezzati che, come lungo le pareti di un Libeskind, fuggono verso l'infinito (così i muscoli degli atleti di cui abbiamo già parlato). Roche da parte sua è un altro grande ammiratore degli scritti di Deleuze e Guattari e non a caso le forme più schizofreniche della realtà vengono inglobate all'interno del suo lavoro con stimabile consapevolezza. Non considera infatti la tecnologia come mero elemento martirizzato quanto più una possibile generatrice di esistente, sostituibile un giorno al lavoro dell'essere umano che non dovrà nemmeno più pensare al progetto poiché un tessuto verde si autogenera, viene automatizzato.

L'automa, in Roche, sostituisce l'architetto. Non possiamo dire tuttavia che la tecnologia manchi di sorprendenti forme ornamentali, operando non per layer ripuliti fino all'osso, ma ebbra dei suoi errori, dei filamenti che non è in grado di eliminare una stampante 3D.

La raffinatezza con cui opera la sua mano è grande forse anche per la volgarità di cui Roche è innamorato, l'ibrido sempre costante che non è mai solamente binario ma molteplice. I suoi lavori o il nome del suo studio continuano a cambiare e ad evolvere con lui, si costringono a mantenere i propri occhi accecati dal buio della contemporaneità. Così anche il linguaggio adottato in diverse opere (per citarne alcune "olzweg", "hypnosis room", "hybrid muscle"...) non è mai costante; non lo è per nulla. Una presa di posizione tanto radicale deve il suo potere ad esempi anni Sessanta o addirittura postmoderni. I mezzi di automazione

rendono possibile l'incontro fra le viscere e la decorazione, rendono possibile al corpo non solo di essere arricchito con oggetti che lo rendano cyborg, ma addirittura essere sostituito interamente, un robot che non è altro che mera decorazione; ma che differenza c'è fra un robot e un Frankenstein, un morto vivente?

Qui torniamo all'interno del paradosso tra erotismo e morte di cui parlava Bataille. Alla luce di quanto detto, tanto più il progetto è contemporaneo, androide o addirittura robot, tanto più si avvicina alla morte e attraverso essa si sublima in un dio, un alieno, diventando eccitante. La sensualità non può essere che contemporanea poiché segue le leggi della moda (il corsetto, la minigonna...) e così anche la tecnologia di cui disponiamo oggi permette un'idea di estasi che di certo non è indifferente al discorso erotico.

La bellezza in Roche sta nello spazio interstiziale creatosi tra la molteplicità degli elementi con cui è costituita e la piena fiducia nel dispositivo contemporaneo che tende a strappare l'uomo dalla sua umanità. Riconosceremo allora che tutte le macchine architettoniche funzionano molto di più quando tese all'informe, al tecnologico, al futuro, piuttosto che quando si soffermano alla mimesi di ingranaggi ormai obsoleti, o ideali che non stimolino la nostra evoluzione in alcun modo.

Ritorniamo ad elogiare la bachelor machine.

Dobbiamo qui soffermarci sul significato di decorazione e sullo statuto di superficialità ad essa attribuito da tempo. Abbiamo detto quanto sempre più l'architettura abbracci un surplus, qualcosa d'altro, e più sarà erotica e dunque contemporanea. Se è vero che la decorazione è per sua definizione superflua, quel superfluo mantiene tuttavia la direzione contemporanea in quanto esprime il presente all'interno del quale viene espressa, così un gusto o uno stile. Nulla di differente diremmo parlando di Hussein Chalayan e il suo fashion show autunno/inverno nel 2000 dove l'arredamento e un aeroplano si fanno moda e così veste. L'ibridazione fra architettura e decorazione del corpo e dell'esistente assume un volto incredibilmente familiare e per questo perturbante.

In altre parole, ricordando i pensieri di Kant sull'argomento, possiamo affermare che l'architettura si fa erotica quando incontra l'arte e con essa procrea e si moltiplica.

Cosa c'entra la decorazione? Non è decorazione ciò che dà bellezza grazie all'aggiunta di elementi senza funzione? In questo senso essa è la forma diffusa dell'arte piacevole. La decorazione è per suo principio totalmente superflua. Essendo superflua ha uno degli attributi dell'arte bella, le manca però quello fondamentale per essere tale: la funzione

prodotta dal giudizio riflettente, la concettualizzazione. È un prodotto dell'artigianato, ma non del genio. Anzi, avendo il genio il compito di imporre un concetto, non può che rifuggire dalla decorazione. ⚡

Sebbene il genio debba rifuggire la decorazione perché per suo statuto superiore ad essa, il genio è costretto inevitabilmente a farci i conti. Se il superfluo è ciò a cui inevitabilmente aspira poiché altro non potrebbe fare l'arte se non tentare inesorabilmente di superare la copia, la mera mimesi, la decorazione deve venire interiorizzata come strumento necessario al progetto (che sia esso artistico o architettonico). Lo stesso Hegel suggeriva che l'architettura non fosse altro che l'inutile, come l'arte dopotutto. A maggior ragione, un architetto scellerato che si ritrovi a voler far vivere ai propri committenti un'esperienza sensazionale deve fare i conti con l'aspetto più morboso dei loro desideri per riuscire a superarli e dunque stupirli con qualcosa che altra funzione non ha se non il sedurli.

È in verità di questo stupore che si sublima un progetto a cui riconoscere un certo grado di erotismo, poiché lo stupore è possibile solamente di fronte a qualcosa di e-straneo, estatico, nuovo, alieno, inaccessibile, sublime.

Abbiamo chiamato in appello la tecnologia, un'evoluzione strumentale della *tekné*, dando ad essa un valore positivo e addirittura erotico. Questo succede solo in un'occasione molto particolare in cui avviene un allineamento fra questa e caos. La *tekné* che è madre dell'arte, e che con *archè* generò l'architettura, si vede a sua volta di fronte una biforcazione che a noi tutti si palesa, quella fra uno spirito dionisiaco e uno spirito apollineo. Queste, che abbiamo visto essere due costanti aprioristiche nel dibattito architettonico, rendono possibile immaginare sia il mondo che stiamo vivendo che un mondo parallelo in cui l'arma sociale non è stata assegnata alla luce apollinea e illuminata, quanto piuttosto si trova in una bilancia che ben pesa il chiaro-scuro rovesciandosi, ogni quanto necessario, nell'oscurità dionisiaca, nel Pan-demonio.

La tecnologia permette un linguaggio futuristico, innovativo, immerso nell'abisso contemporaneo, lascia spazio ad immaginari salvifici o assolutamente apocalittici. La tecnologia rappresenta la tecnica che ama l'eccesso e fa dell'architettura un'architettura che si alza e cammina, che si fa uomo e si fa animale, che calpesta tutto come una madonna sul serpente.

Eppure in tutta questa spinta profetica verso il futuro non scorgiamo altro che elementi primordiali che riemergono con furore. L'automa, il Golem ⚡⚡, Il Frankenstein di Shelley o l'"hybrid muscle" di Roche sono esempi non solo di assoluto sviluppo,

ma di veri e proprie bambole vudù, feticci, reliquie ricomposte. Così siamo in grado oggi di riprodurre l'improducibile, di vedere attraverso le cose, di conoscerne le viscere e navigarvi dentro attraverso macchine millimetriche che rompono e sostituiscono pezzi del nostro corpo con precisione inaccessibile all'uomo. Siamo giunti in una dimensione in cui l'ordine apollineo retto e rigido sul dubbio cartesiano si deve confrontare con l'abisso delle nostre anime stanche e la schizofrenia che raschia i bordi di ogni nostro pensiero. Non siamo oggi meno confusi di un uomo del neolitico di fronte alle prime innovazioni, non lo siamo di certo più della prima roccia che si fece cattedrale. In compenso abbiamo perso la capacità di dare attenzione alle cose che chi circondano, alle case come cose, enti assoluti e monadici che compongono e decompongono la nostra felicità. I profeti contemporanei che riescono a riscoprire l'arte e dunque la preistoria, nel progetto contemporaneo, attraverso la tecnica a disposizione portata all'eccesso, possono dirsi tutt'al più archetipici.

Il piacere per l'eccesso che Tschumi ci ha insegnato a chiamare erotismo, è la strada verso l'*archè*, è l'incontro fra la tecnica e l'origine, è il serpente che si morde la coda.

Nanda Vigo in collaborazione con Gio Ponti, *Lo scarabeo sotto la foglia*, 1965, Malo (VI), foto Casali_Domus, Courtesy Archivio Nanda Vigo.



Nanda Vigo in collaborazione con Gio Ponti, *Lo scarabeo sotto la foglia*, 1965, Malo (VI), foto Casali_Domus, Courtesy Archivio Nanda Vigo.



Nanda Vigo e Franco Fiorio, Casa Nera, 1970, Milano,
foto di Marco Caselli Courtesy Archivio Nanda Vigo.



Nanda Vigo e Franco Fiorio, Casa Nera, 1970, Milano,
foto di Marco Caselli Courtesy Archivio Nanda Vigo.



Nanda Vigo, *Casa Blu*, 1967, Milano_Foto di Carla De Benedetti ©
Courtesy Archivio Nanda Vigo.



Nanda Vigo, *Casa Blu*, 1967, Milano_Foto di Carla De Benedetti ©
Courtesy Archivio Nanda Vigo.



- ✱ Superstudio, *Atti Fondamentali: "Amore"* [*La macchina innamoratrice*], in Casabella n. 377, maggio 1973.
- ∞ Si veda G. Bataille, *La nozione di dépense* (1949), Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- ⇓ Cfr. A. Loos, *Parole nel vuoto* (1908), Adelphi, Milano 1972, pp. 217-229.
- Λ F. el-Dahdah, S. Atkinson, *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure*, in "Assemblage", 26, aprile 1995, pp. 72-87.
- ┐ P. Groenendijk, P. Volland, *House for Josephine Baker*, Uitgeverij, Rotterdam 1985.
- └ F. el-Dahdah, S. Atkinson, *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure*, cit.
- ✱ A. Loos, *Panayotis Tournikiotis* (1991), Princeton Architectural Press, New Jersey 2002, p. 36.
- || M. Foucault, *Les hétérotopies. Les corps utopiques*, Institut National de l'audiovisuel, Paris 2004.
- ┐ Superstudio, *Atti Fondamentali: "Amore"*, cit.
- ✱┐ Non nel significato strutturale, non parliamo di funzionalismo, ma ci riferiamo alla funzione di un organo, il suo sviluppo, la sua forma viscerale.
- ✱✱ Cfr. G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Fine Arts*, G. Bell and Sons, Londra 1920, citato in B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit. p. 30-31.
- ✱∞ G. Bataille, *L'Erotismo*, cit., p. 13.
- ✱⇓ Si veda il concetto di "folie" in B. Tschumi.
- ✱Λ Ivi, p. 159.
- ✱┐ Cfr. ivi, pp. 169-177.
- ✱└ H. Urbach, *Closets, Clothes, Disclosure*, in "Assemblage", 30, agosto 1996, pp. 62-73.
- ✱✱ Proseguiamo in questa sezione con il presupposto che prima di tutto progettiamo per un individuo e che a sua volta amplierà la gamma di significati attribuibili alla sua vita venendo contaminato da altri individui attraverso un processo che spiegheremo nel capitolo dedicato al Barocco, trattando l'ellisse.
- ✱|| G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 14.
- ✱┐ Je (io) e Vésuve (Vesuvio)
- ∞┐ G. Bataille, *L'ano solare*, cit., pp. 15-17.
- ∞✱ Per principio greco di *kalokagathia*.
- ∞∞ Ivi, p. 11.
- ∞⇓ Cfr. A. Loos, *Ins Leere gesprochen Trotzdem*, cit., pp. 217 - 219
- ∞Λ E. Garbin, *In bianco e nero*, cit., p. 34.
- ∞┐ Si veda F. Dal Co, *Il corpo e il disegno. I Modi di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Alvaro Siza*, Casabella, dicembre 2015.
- ∞└ Ivi, pp. 4-5.
- ∞✱ Abbiamo perso nella contemporaneità l'uso dei ninfei che ritroveremo solo nel futuro barocco secentesco nell'esibizione più scenografica di muri incrostati di conchiglie, richiami alla natura delle grotte, a paesaggi immaginari, aprendosi sul cielo nel soffitto e sugli abissi in un pozzo o una piscina. Il ninfeo è un eterotopo per la ninfomania, trova piacere nello spazio che si fa corpo decorato, umido e splendente, intellettuale. L'eccesso ninfomane viene letto attraverso una spazialità fluida come quella dello spirito barocco che ad oggi non troverebbe maniera se non nella lussuria delle Terme di Vals, orgogliosamente progettate dal vanesio Peter Zumthor.
- ∞|| Cfr. K. Kuma, in P. Nicolini (a cura di), *Entrez lentement*, Lotus, Milano 2005.
- ∞┐ B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., p. 100.
- ⇓┐ F. Dal Co, *Il corpo e il disegno*, cit., pp. 4-5.
- ⇓✱ C. Mollino, *La casa e l'ideale: casa in collina*, "Domus", 182, febbraio 1943, pp. 50-54.
- ⇓∞ R. Masiero, *Elogio della decorazione contro la superficialità*, in B. Pedretti (a cura di), *I sensi del decoro*, *Rassegna*, n. 41/1, marzo 1990, pp. 15-25.
- ⇓⇓ Si veda il concetto di "Golem" in G. Stanghellini, *Divina presenza*, cit.

LA MATITA DELLA MUSICA

Se nel capitolo precedente abbiamo definito cosa intendiamo per erotismo in architettura, quanto l'architettura ne sia nostalgica e abbiamo attraversato i sentieri del piacere veicolato dalla mano dell'uomo come architetto, ovvero analizzando gli esempi in cui il progetto si presenta come consapevole e talvolta anche consapevolmente erotico, ora seguiremo le tracce lasciate dai piedi dei disperati che inseguono il piacere, pedinandoli in silenzio, di nascosto, osservandone i movimenti scattosi, le soste, gli indugi, fino ad addentrarci nella selva dei loro più profondi desideri svelando una topografia nuova e un modo di fare progetto che rasenta l'inconscio.

Attuare quest'operazione vuol dire registrare una quarta dimensione di fatto, oltrepassare le tre dimensioni che ci forniscono una visione classica dello spazio (lunghezza, larghezza, profondità).

Questa dimensione altra la chiameremo estasi.

Mi verrebbe rimproverato che in fisica, in particolare con la teoria della relatività, la quarta dimensione si riferisce al tempo.

Tempo ed estasi sono tuttavia sovrapponibili, se non la stessa cosa; dal punto di vista fenomenologico ogni essere umano vive un tempo determinato e in questo deforma lo spazio e di conseguenza sfonda x, y, z attraverso le sfumature delle proprie passioni, ossessioni e volontà. Il tempo si spinge oltre all'interpretazione dello spazio canonicamente accettata (almeno in architettura) riconoscendo un valore qualitativo, piuttosto che quantitativo, alla realtà.

Stiamo parlando allora di una forma di surplus, un regime di abbondanza, il potere del dono e della "plethora" definita da Bataille.

L'erotismo, in quanto "piacere per l'eccesso" si inserisce in questa nuova coordinata estatica e non appartiene al progetto cartaceo bidimensionale, tantomeno al suo modello tridimensionale, quanto più alla sua esperibilità reale, a ciò che rimane in eccesso, al suo scarto, al momento in cui l'uomo interagisce con esso.

La sensazione (percezione), il tempo e la sua voracità, non possono riassumersi in un sistema privo di ambiguità, proprio perché nel momento in cui vengono tracciati dall'esperienza hanno già esaurito la loro spazialità e si trovano ad disegnarne una nuova. Questo non significa tentare di eludere le normali logiche del progetto in architettura e tantomeno arrogarsi il diritto di screditare una o più metodologie affermate nel corso della Grande Storia, quanto piuttosto di riconoscerne un valore aggiunto.

Abbiamo visto come già la *promenade architecturale*, così come teorizzata da Le Corbusier all'inizio dello scorso secolo, sfondi lo schema statico del progetto acquisendo la consapevolezza di una prospettiva plurima (la stessa che Deleuze attribuirà alla piega del Barocco), dinamica, progressiva e in via definitiva e-statica. Tuttavia rimane figlia di un progettare che abbiamo visto essere scarno di erotismo,

di quella tensione che va oltre il visivo con il coraggio di affrontare la volgarità della carne, o dell'intelletto, reiterando il puritanesimo del movimento moderno di cui si può dire protagonista.

In altre parole, inserire nel dibattito architettonico una dimensione estatica è equiparabile ad innestare il caos nel grande albero della ragione da cui gli architetti da sempre colgono i frutti del disegno.

Immaginiamo che la punta della matita scivoli sotto le nostre dita mentre stiamo tracciando una linea retta e segni un evento temporale tanto sbagliato quanto inevitabile e diventi esso stesso parte di quella rettilineità con cui stavamo progettando con la riga ben salda. Otterremmo una curvatura spazio-temporale che deformerebbe con violenza quelle pareti rigide e salde e distorcendole si avvicinerebbe ad una fluidità che subito verrebbe da cancellare con la gomma sul retro della matita.

Questo schizzo orrendo che rovina la perfezione dell'immagine che stavamo componendo con tanta dedizione, si traduce nell'evento che permea la realtà nel suo succedere presente facendolo tendere all'infinito.

È dunque da questo clash o presupposto che possiamo partire per definire i percorsi del piacere che non sono altro che la traccia di un progetto scellerato, fuori dalle righe, delirante, stravagante, errante.

Simbolicamente, astrattamente si attribuisce casualità a quelle relazioni che sollevano il problema dell'imprevedibilità del tempo; attraverso questa codifica si vuole riportare l'incontrollabilità di questi eventi in un codice dato. ¶

Con queste parole Sara Marini, spiegando e rivisitando i postulati di Henri Atlan ¶, suggerisce una codifica simbolica del reale tutt'altro che inconsapevole rispetto all'errore (o scarto) nel paesaggio e più in generale nella sua progettazione. Sottolinea infatti come un quid emergente dalla disputa fra le parti "meccanicismo e vitalismo; monismo materialista e cartesiano dualismo; riduzionismo e ologismo; oggettivismo scienziato e soggettivismo umanistico" ¶ possa rappresentare una risoluzione quasi lasciata in sospeso, con tutta la potenza della sua ambiguità e delle sue sfumature.

Sempre in *Nuove terre*, la stessa autrice introduce la possibilità che, come sostiene anche Massimo Cacciari ¶, debba essere, oggi, molto più il cittadino a fare città piuttosto che la città a fare il cittadino ¶; così si trova egli stesso a definire quale sia il confine non solo spaziale ma soprattutto mentale al quale sottoporre la propria esistenza.

I limiti del socialmente accettato sbiadiscono e diventano mere funzioni/finzioni di fronte alla forza del desiderio di ogni individuo. Non siamo creature meramente politiche, quanto più corpi sen-

zienti, fatti di carne, di pensiero, passione e sogni. Non possiamo vivere la contemporaneità senza considerarne il buio, difficile da vedere perché abbagliati dalle sue luci ¶, dobbiamo considerare il sogno, l'incubo, come parte integrante della nostra esistenza e così anche i suoi sconfinamenti, che vanno ben oltre la città e arrivano a toccare il cielo come gli abissi oceanici o le stelle più lontane.

Consideriamo per un attimo la musica. Se pensiamo alla realtà in tre dimensioni escludiamo per forza il ritmo che essa porta con sé perché in-ascrivibile all'interno di uno schema così vincolante (si pentagramma, pur tuttavia necessitando e di uno strumento e di un autore per esistere), indescrivibile da un punto di vista architettonico.

Ma che mondo potremmo costruire (o abbiamo costruito?) senza musica, senza ritmo, senza errore? Il ritmo, come il battito cardiaco, rappresenta la forza ¶ fatta di vibrazioni senza le quali non muoveremmo un passo fuori casa, non saremmo attratti da nulla poiché nulla ci muoverebbe e rimarremmo fossilizzati come una statua neoclassica che mai avrebbe la capacità di inglobare in sé l'apice del piacere (o del dolore) in tutta la sua sublime casualità.

La vita stessa cessa nel momento in cui la frequenza cardiaca, e dunque la musica del cuore, si approssima a zero.

Ciò che è importante sottolineare è anche la profonda differenza che c'è tra i possibili ritmi che ogni essere umano tamburella vivendo individualmente, infinitamente diversificati, assolutamente armonici, con un cuore che si esalta in momenti tutt'al più variegati e difforni.

L'architettura e la città, il progetto in generale sono chiamati a rispondere al movimento continuo dell'abitante, al suo fluire in termini identitari: non è sufficiente offrire funzioni. Si tratta quindi di una riscoperta di quello spessore simbolico dell'edificio e delle altre parti del progetto eliminato dal movimento moderno perché ritenuto superfluo e discriminante. ¶

Ma cosa c'è di più attraente e umano del superfluo, quel surplus fatto di eccesso (l'abbiamo già detto), quel discriminante che fa di ogni individuo una vibrazione particolare e diversa da tutte le altre?

Una sinfonia è composta da momenti differenti, ha una sua struttura e una sua composizione al pari dell'architettura. Una sinfonia è la vibrazione delle vibrazioni, la risultante di tutte quelle pulsazioni che danno i brividi se suonate bene.

La nostra frequenza cardiaca è altamente influenzata dall'interazione con altri individui, per non parlare della debolezza di cuore che si può raggiungere di fronte ad un progetto di architettura. Lo stesso Marie-Henri Beyle, conosciuto come Stendhal,

nel 1817 sosteneva visitando Firenze: “Ero giunto a quel livello di emozione dove si incontrano le sensazioni celesti date dalle arti ed i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce ebbi un battito di cuore, la vita per me si era inaridita, camminavo temendo di cadere” sentendo una tachicardia indescrivibile di fronte alla bellezza della città toscana. Un luogo d'altri tempi, non a caso, sicuramente non avrebbe avuto gli stessi capogiri visitando una composizione meno pittoresca o la monotonia di una periferia.

Non possiamo negare che lo stesso battere sublime si provi approcciandosi ad una persona di cui siamo innamorati o che ci ha spezzato il cuore, bella come l'arte, maledetta come l'architettura.

Allora due corpi che si avvicinano e hanno modo di inseguirsi ed entrare in tensione (due monadi che si fanno ellisse nel capitolo che segue) saranno sinfonia e creeranno una spazialità a cui l'architettura dovrebbe imparare a rispondere con prontezza, con la stessa violenza con cui si vogliono scontrare.

È evidente la necessità di introdurre nuovi meccanismi di interpretazione per comprendere le fitte reti di interazione fra esseri umani se vogliamo partire da queste per osservare la realtà in tutta la sua banalità.

Ma non parliamo qui soltanto dell'amore fra due individui, ma della tensione erotica strappata dal vincolo matrimoniale, quella che permea la molteplicità degli esseri, quell'Eros platonico che corre sopra le nostre teste, senza appoggiarsi a terra, e che con i suoi piedi, a due a due, ci tocca uno dopo l'altro attraendoci indistintamente. Parliamo dell'attrazione che non si vergogna di essere spudorata, di riconoscere la tensione erotica che si ha in un qualunque incontro, nella molteplicità degli sguardi, nei desideri più reconditi e passeggeri.

Questa macrosinfonia si stratifica su spartiti diversi, sta contemporaneamente su più piani che si stratificano e ogni nota segue, un po' qui, un po' lì, un pentagramma diverso.

Ogni pentagramma a sua volta si sovrapporrà a pagine diverse che, messe in controluce, mostreranno musiche di volta in volta originali. Le note di queste sinfonie sono le impronte dei piedi di tutti quei disperati che si allontanano come zombie lobotomizzati inseguendo i sentieri maledetti da Apollo, condannati per eccesso di passione.

Questi stravaganti hanno il coraggio di entrare in rapporto con l'altro e ammettere la loro natura di corpi bisognosi di corpi, nell'intensità del molteplice dove le loro tracce diventano quelle di un lupo, dell'“Uomo dei lupi” λ di Deleuze e Guattari, che è tutto e più molteplice allo stesso tempo, come una monade leibniziana, come un'ellisse barocca.

$\mathbb{R}$ S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 77.

∞ Cfr. H. Atlan, *A torte et à raison. Intercritique de la science et du mythe*, Éditions du Seuil, Paris 1986, p. 230.

$\Downarrow$ S. Marini, *Nuove terre*, cit., p. 77.

Λ Cfr. M. Cacciari, *Aut civitas aut polis?*, “Casabella”, 530, 1987, p. 14.

Γ Il cittadino produce la *civitas* (mondo latino) e non più la *polis* a formare il cittadino definendone i confini inattraversabili al di fuori dei quali esiste solo il barbaro (mondo greco).

$\vdash$ Si veda G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, cit.

$\ast$ Derivata temporale della quantità di moto di un corpo rispetto al tempo.

$\parallel$ S. Marini, *Nuove terre*, cit., p. 85.

λ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 67.

SYMPHONY NO. 1

CAMPORELLA✧

115

ESTASI

Pediniamoli allora; si allontanano sempre di più seguendo il ritmo del loro cuore, calpestano territori ancora non progettati, chiamati liminali o perturbanti, vuoti di significato, sconvenienti, luoghi che si prostituiscono a quella e quell'altra funzione in base ad un evento, ad un'occupazione momentanea o al torpore dell'estate.

Per arrivare velocemente ad uno spazio così mutante, dobbiamo asservirci dei dispositivi architettonici che hanno permesso la velocità.

Saliremmo in un bus, un treno o prenderemmo la metro fino ad un punto in cui il trasporto pubblico non oserebbe oltre. *Hic sunt leones.*

Potremmo invece molto più semplicemente recuperare un mezzo di trasporto privato, la macchina, che si trasformerebbe con la nostra presenza istantaneamente in una navicella spaziale pronta a farci viaggiare nel tempo, nell'illusione di possederlo perché possiamo andare più rapidamente dell'umanamente concesso.

Con l'evoluzione abbiamo raggiunto una forma di abitare più complessa ed indiscutibilmente più funzionale, che è quella della dinamicità. Possiamo tranquillamente vivere viaggiando, abitando la grande *Web terrestre* e moltiplicando le nostre nazionalità, le lingue che parliamo e schizofrenicamente interpretare più persone contemporaneamente.

Se non attraverso la scomodità di un tram urbano, con la macchina è possibile entrare in contatto con la realtà con tutta la tattile morbidezza che possiede un sedile in pelle.

Spesso per arrivare a raccogliere un estatico momento di piacere, riccamente adornato da aperture sul verde, dall'intimità dello stare in un luogo estremamente visibile e ai confini della lira sociale, la macchina diventa l'unica architettura in grado non solo di farcelo raggiungere ma anche di diventarne parte integrante. Ovunque parcheggiamo la macchina infatti, quella piccola stanza delle meraviglie si trasformerà in un'alcova (la riscopriamo essere vero e proprio dispositivo nel capitolo che segue), in tutto il suo romanticismo di rovina, di frammento nel paesaggio, di nido d'uccello. Un momento così intimo come lo stare insieme all'interno di un abitacolo porta con sé la forza della capanna infantile che costruivamo in soggiorno da piccoli, dove nessuno ci poteva osservare solo perché eravamo noi a non vedere nessuno, nel pieno della vista. Questa piccola costruzione estatica, fatta di panni, coperte e cuscini, potente dell'erotismo giovanile che con la pubertà inizia a strappare i movimenti viscerali da una dimensione più inconscia alla luce della coscienza, racchiude il germe architettonico del sogno, del risveglio, de "le rêve diurne"↓.

Superstudio, *Atti Fondamentali: Vita (Supersuperficie)*, 1971-1972,
 "Casabella", 377, maggio 1973.

Per gentile concessione del Centro Archivi MAXXI Architettura.



Se osservassimo più frequentemente la naturalezza con cui nell'infanzia si costruisce e decostruisce un'idea di casa, o di gioco, o di regola, avremmo in mano una società sicuramente più erotica, più comprensiva e più spontanea^Λ. Gli edifici allora non sarebbero più pensati con l'ingenuità di un ingegnere^Λ ma con la mano sapiente e sbavata di un bimbo che non ha bisogno di capire nulla. I bordi sbavati del suo disegno rappresenterebbero quel dubbio che in materia si tradurrebbe con la morbidezza, con la curva, la piega.

Invece seguiamo la nostra esistenza pensando di affidarci più alla tecnica che alla poesia, che alla musica.

Tornando alla macchina, nell'intervallo notturno dove i demoni di ogni essere umano riemergono dagli abissi dell'inconscio, trascinandoli fuori casa alla ricerca dell'ignoto, i grandi fanali di un'automobile ci sembrerebbero spuntare dal buio come occhi di un serpente, furibondi e affamati di carne.

Questi sono a tutti gli effetti gli occhi del serpente (o del Barocco) che riemergono alla luce dall'ombra^Λ, assolutamente veloci, come un flash fotografico. Li si può vedere come un abbaglio, colti nella velocità di un loro movimento, nella rincorsa alle tenebre. Sono stelle cadenti che per un frammento di tempo si palesano e illuminano la notte delle forme dandoci un'immagine caravaggesca, lasciandoci attoniti, stupefatti. Capricciosi.

Se c'è ancora qualcosa che dobbiamo al modernismo è l'introduzione della velocità nel progetto, la mobilità del vivere.

La casa viene sollevata dal suolo e assume i connotati delle strutture abitative primitive o delle nuove macchine utilizzare per gli spostamenti. La concezione antimonumentale dell'architettura vanta, come è noto, una lunga tradizione di sostenitori nell'ambito del modernismo, da Le Corbusier a Buckminster Fuller. Il moderno abitante di città che vive in case simili a tende (la Maison Domino), ad automobili (la Maison Citrohan) o, in maniera più radicale, ad aeroplani (la Maison Voisin), è stato il motivo dominante d'una società (quella concepita da Le Corbusier sulla scia dei futuristi) letteralmente costruita sulla mobilità. Il modernismo progressista considerava obsoleto il modello di casa tradizionale, "fortemente ancorato al terreno con fondamenta profonde e grazie al peso dei suoi muri spessi", "il simbolo dell'immutabilità, la maison natale, la barreau de la famille"^Λ. [...] "Potremmo fare riferimento alla distinzione tracciata da Deleuze e Guattari nel *Traité de Nomadologie*. *La machine de guerre*, fra spazio 'stanziale' e spazio 'nomade'. [...] Delineano una lotta tra una matematica e una geometria statiche e una scienza nomade basata su nozioni dinamiche

del divenire e della variazione continua (una scienza abbozzata, ma non elaborata, da Husserl, quando parlava di geometria 'vaga' o vagabonda")✱✱. Vidler affronta il tema dell'architettura vagabonda in relazione alla produzione onirica o surreale di John Hejduk e ai paralleli che ritrova tra le visioni di quest'architetto e il *traité de nomadologie* di Deleuze e Guattari.✱✱

Nelle scene più ambigue di una delle serie più ingombranti degli anni Novanta e che ancora oggi risulta in alcuni suoi punti altamente ermetica, *Twin Peaks*, David Lynch narra la perversione di questo tipo di vagabondaggio, attraverso l'espedito dell'auto che diventa di conseguenza un mezzo interpretativo della realtà in tutto il suo chiaroscuro, quando le uniche luci che la abbagliano sono quelle dell'automobile appunto, che sia una "1981 Dodge Diplomat" come quella guidata fin dall'inizio dal protagonista Special Agent Dale Cooper o sia la "Mercedes-Benz 600" guidata dalla sexy Audrey Horne, la vera eroina erotica dell'intera narrazione.

Nelle riprese vediamo illuminate nel particolare le zone oscure e liminali nelle quali l'immaginazione può perforare i bordi del costruito e aspettarsi l'apparizione delle mostruosità più affascinanti e inquietanti, la foresta in cui siamo sbilanciati verso un dichiarato allontanamento dalla realtà artificiale della città✱✱ per abbandonarci alla volubilità del desiderio.

Il capolavoro lynchiano si conclude con una grande incognita dove le luci di una macchina alle spalle dei due protagonisti, come due contemporanei Adamo ed Eva, fra i quali spuntano gli occhi di un serpente malintenzionato, rappresentano forse l'unica vera risposta troppo abbagliante perché possa essere decifrata, come il Sole.

Questa atmosfera di sogno, o di incubo, è la rappresentazione del desiderio che spinge gli amanti alla ricerca del proprio piacere al di fuori delle porte della città, dove la dimensione inconscia non permette più di distinguere surreale da reale, vita o morte; la dimensione dell'erotico.

Nel tentativo di riscoprire la musica del loro essere, demenziali✱✱, le creature della notte non si chiedono quale sia la meta in cui andare ma si lasciano trasportare dalla guida frenetica del piacere che non ha confini, che li porta a lasciare la macchina sotto ad un lampione, dietro il muro di un cimitero, nel fango di un campo coltivato, in riva ad un fossato o in mezzo ad un bosco.

Può capitare che i sedili scamosciati di questa, curvati ad hoc sul corpo umano per ospitare corpi umani renda impossibile l'abbandonarla per giacere a terra o direttamente fra i cespugli dove è possibile un'immersione totale nell'oscurità della natura.

Tuttavia, molti altri trovano riparo in un bagno pubblico,

sul retro di un autogrill per poter poi tornare fuori, nella selva, nella complessità di movimenti incerti, confusi, pregni di malinconia che li incalzano e li costringono ad errare.

Su "www.trovacamporella.com", dall'alto del satellite, si può osservare il modello del mondo costellato dei punti di piacere che, come centrini topografici, segnano la triangolazione spaziale dei percorsi possibili per raggiungere un luogo liminale da un altro che risulti insoddisfacente.

Non è scontato che vi sia un prototipo di localizzazione dei luoghi prescritti per questo tipo di incontri fugaci e presumibilmente illegali come fare del battuage; la marginalità spaziale e sociale che si può osservare sotto queste lenti divine brulica di tracce architettoniche lasciate sul terreno quasi per sbaglio, segnando la terra con dei veri percorsi da seguire, articolatissimi, e rizomatici.

Il disegno del piacere, in tutta la molteplicità dei suoi intoppi, si presenta con la complessità che osserveremmo di fronte ad un capitello corinzio, o ad una pianta decarliana; sicuramente è facile ci sfugga la comprensione totale di un insieme di segni così indecisi e circostanziali talvolta, imperfetti ed imprecisi.

Interessante il caso di "Kaaba", installazione permanente nella Stazione di Servizio Mestre Bazzera Sud, Autostrada A57, Venezia. Si tratta di un esaedro regolare (euclideo/platonico) luminoso, progettato da Costantino Dardi.

Egli stesso dichiara: un cubo bianco si propone, sempre identico, di fronte ai più diversi contesti, urbani o paesistici. Il solido, sospeso da terra, appoggia su setti di calcestruzzo, predisposti per accogliere messaggi grafici, servizi automobilistici o spalti erbosi. Il cubo può anche scorrere su rotaia e assumere, nelle diverse ore, differenti posizioni nello spazio. Di notte, illuminato, accentua il suo ruolo visuale e focale nel paesaggio.✱✱

Il cubo si propone come costruzione purista e apollinea, manifesto inconsapevole di uno spazio che Rem Koolhaas chiamerà junkspace✱✱, un luogo perturbante e certamente liminale, no man's land fatta di passaggi fugaci, attenzioni mancate e simbologia venturiana✱✱.

Il segreto della geometria di Dardi era quello di nascere da lontano, di nascere da una nostalgia della natura, di cercare al di là della necessaria violenza dell'appropriazione la frontiera della riconciliazione finale: architettura e natura come metafore della vita e della morte.✱✱

Come lampada sul nulla, inserito in un sistema di rete autostradale in cui il progetto immaginava di moltiplicare la matrice del cubo sospeso in più punti nevralgici in modo tale da fungere da landmark addirittura replicabile di un paesaggio che è già di per sé sospeso fra artificio e natura, si presenta in tutta la sua perfezione di facciata moderna e affronta la questione dello sprawl urbano che attanaglia la Pianura Padana fin dalla nascita del sogno americano.

Lo sprawl è un fenomeno che costringe a fare i conti con la macchina e le sue comodità, pur tuttavia non lasciando alternativa. Così anche l'autostrada viene percorsa in tutta la sua velocità dalle automobili che trovano nel "cubo volante" una sorta di conforto, momento estatico, in cui sostare per un'istante prima di già ripartire per disperdersi nella galassia di zone semantizzate che costellano questo piano cartesiano pieno di punti diffusi.

Se allora la faccia bianca di questo progetto si presenta come corpo immanente di un'idea platonica assolutamente stabile, governando la strada e imponendosi come accesso risolutivo, il suo retro racchiude tutto l'oscuro dell'ambiguità che guarda la campagna a tratti abbandonata, l'informe.

I bagni che si aprono verso il difforme, non progettato affatto ma lasciato alla mercè della selva che riemerge e travalica il confine dell'Autogrill AGIP, risultano il posto perfetto per incontri di piacere e appartamenti scandalosi, così come ogni suo spazio retrostante e adiacente.

Possiamo osservare il calpestamento a piedi o in auto del lotto che fa da scena all'edificio, dove camion e macchine possono tranquillamente entrare in contatto nell'ombra di quel gran cubo perfetto che serve da maschera barocca.

Speculando su questa contrapposizione forma/informe, luce/buio, giorno/notte, possiamo osservare anche come il dispositivo dardiano in realtà attiri il mondo del piacere come una lampada per mosche.

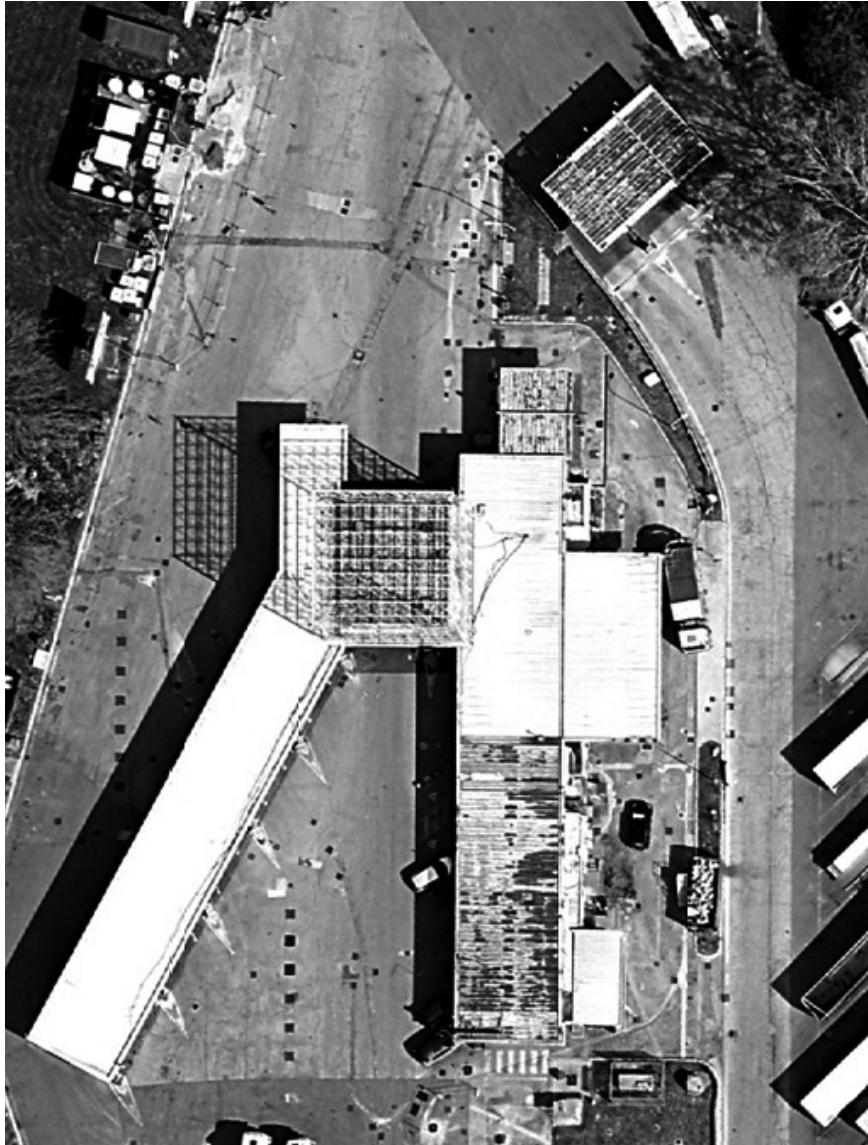
La siepe leopardiana qui viene sventrata e subentra nel progetto la possibilità di evadere non solo con il pensiero ma anche con il proprio corpo.

Diventa molto interessante capire la dinamica spaziale quasi liturgica che agisce in questo tipo di contesto poiché abbiamo una successione di dispositivi architettonici: *Maschera/cubo bianco*, ebbra di tutto il suo splendore, esaltazione della tecnica, manifesto inutile di una funzionalità dal gusto moderno. Questa Hall a cielo aperto serve da filtro (attira mosche) per dichiarare la pudicizia di un luogo nascondendo attraverso la sua luce accecante la carnale verità dei suoi fruitori che invece hanno in mente ben altro che una semplice sosta di fronte ad un caffè d'autostrada.

Serie di screenshot: <https://trovacamporella.com/>



Screenshot: <https://www.google.it/maps/place/Autogrill+Bazzera+Sud/>



Siepe/limite/hic sunt leones infrapposta tra realtà dinamica, iper-progettata e contesto rurale, paesaggio informe. Questo varco, limes assegnato catastalmente, non rappresenta un vero bordo disegnato quanto piuttosto un sottile velo che separa due realtà senza rigidità, lasciandosi scostare come una tenda da chiunque voglia attraversarlo.

L'informe semi-antropizzato, dove l'uomo ha messo mano ma non esige alcun controllo, una nuova terra; questo rimane, seppur battuto e ribattuto nel nome di queste pratiche del piacere, una terra che non appartiene a nessuno, un futuro costruibile, la sublimazione della libertà di cui abbiamo visto riappropriarsi gli anacoreti abruzzesi nel capitolo precedente. Si trova qui lo scarto della società, l'innecessario, lo sgombero, la carcassa, il "terzo paesaggio" ¶ Ł.

Voglia questo essere un esempio volutamente referenziale di un'architettura che "baroccamente" si dichiara come qualcosa che al suo interno non è. L'esempio della "Bazzera" è solo uno degli infiniti luoghi di culto per gli appassionati di scambismo, cruising, battuage e via dicendo. Dal punto di vista architettonico diventa necessario riconoscere i tratti che portano un luogo indeterminabile, ambiguo e così chiaroscurale, ad essere la meta prediletta in cui i più bravi avventori si spingono a sfondare il confine del controllabile. Se smontiamo dalla nostra auto, la abbandoniamo e ci incamminiamo seguendo le tracce lasciate dal passaggio di questi "lupi", ritroveremo una geometria quanto più sorprendente capace di concettualizzare inconsapevolmente lo spazio e, di conseguenza, conferendogli un significato che non aveva e asservibile alle logiche dell'erotico.

¶ "Camporella" [der. di campora, ant. pl. di campo], settentr. – Campicello, piccolo prato: andare in camporella, appartarsi per amoreggiare in campagna. Da www.treccani.com, consultato il 28.11.2022.

∞ "Persona" s. f. [lat. persona, voce di origine prob. etrusca, che significava propr. "maschera teatrale" e poi prese il valore di "individuo di sesso non specificato", "corpo", e fu usata come termine grammaticale e teologico]. Da www.treccani.com consultato, il 28.11.2022.

¶ Cfr. B. Ernst, *Du rêve à l'utopie*, Editions Hermann, Paris 2016, p. 31.

¶ Si vedano i suggerimenti di E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit.

└ Pochi, ammettiamo, sono gli ingegneri capaci di piegare la realtà con la mano di un Pier Luigi Nervi, motivo per il quale ci avvaliamo del diritto di considerare questa materia come una grande nemica della piega e perciò sposa fedele della linea retta.

└ "Fiat lux" in Genesi, 1,3[1], "Vayomer Elohim yehi-or vayehi-or", "Dio disse sia fatta la luce e la luce fu".

* A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1944), Einaudi, Torino 2006, p. 228.

¶ Ivi, p. 235.

└ S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 207-208.

¶ ¶ Le prime due stagioni si trovano al limite dell'urbano (Snoqualmie e North Bend, due villaggi di montagna dello Stato di Washington, 30 km ad est di Seattle) dove il perturbante del bosco è tangibile, mentre la terza stagione ci riporta nella metropoli: New York City, Las Vegas, South Dakota, New Mexico, Texas.

¶ ¶ "Demente" agg. e s. m. e f. [dal lat. demens -entis, comp. di de- con valore privativo e mens "mente"]. Da www.treccani.com, consultato il 28.11.2022.

¶ ∞ C. Dardi, *Semplice lineare complesso l'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa, Roma 1987, p. 93.

¶ ¶ Cfr. R. Khoolaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006.

¶ ¶ Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.

¶ └ P. Portoghesi, *Se l'architetto rimpiange la natura*, in "La Repubblica", 26 novembre 1991.

¶ └ Cfr. G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.

SYMPHONY NO. 2

CRUISING*

127

ESTASI

Il tettuccio della nostra auto o il soffitto bianco e piatto della nostra abitazione non fanno parte che di un ricordo mentre attraversiamo a piedi i sentieri del piacere, già battuti da chi prima di noi si è spinto oltre il confine della società.

Ci ritroveremmo spiazzati, o forse rimarremmo stupiti di fronte a tanto incanto. Il nostro soffitto, tettuccio, diventa il cielo, che sopra di noi è disegnato dalle fronde degli alberi che delinea-no i percorsi nella selva. Il cielo trova i suoi bordi sulle foglie che ne fanno da cornice, così come fanno i percorsi che vi si addentrano. Le montagne, poco più in là, ne disegnano il panorama.

La terra calpestata dai nostri piedi è una terra liminale, sconvolgente, indefinibile. Non è una terra deserta, o che deserta sia, è una terra ebbra di esempi di creature mutanti e bizzarre, manufatti abbandonati, dimenticati dall'uomo perché non più necessari, oppure macerie di edifici in costruzione, spellati di una pelle che non hanno ancora mai indossato.

Nell'edonismo più sfrenato sentiranno battere nuovamente i loro cuori e con essi si faranno figli di un immaginario non per forza lontano. Come nomadi costruiranno le loro tende fatte di sogni, come quelle dei bambini in giardino, o in soggiorno, oppure la tovaglia sotto il tavolo durante la cena con i parenti... Questi sogni si fanno voce attraverso le pratiche più scandalose, che svelano i segreti degli individui che ne vogliono parlare.

A questo proposito, è possibile osservare la registrazione fotografica messa in atto dall'artista afroamericano Alvin Baltrop (1948-2004).

Questi scatti, nell'intervallo trascorso tra i celebri fatti di Stonewall e la diffusione incontrollata dell'AIDS, immortalano nei West Side Piers di Manhattan, un'immagine di New York City assai differente da quello di cui la città si fa manifesto. Tanto forti da attrarre anche l'attenzione dell'architetto Gordon Matta-Clark, che conosciamo come parte del gruppo "Anarchitettura", per l'interesse riconoscibile che i corpi fotografati quasi sempre visti attraverso una soglia o un vuoto nel muro hanno, con una carica erotica non indifferente, proprio per la capacità di penetrare l'architettura in modo quasi sempre volgare. Nella medesima location lo stesso Matta-Clark intervenne con "Day's End (1975)", un pezzo trasgressivo che apriva all'epoca un dibattito animato fra la morte di un di un edificio e il suo farsi reliquia, fino alla transustanziazione, al suo farsi angelo portatore di luce e forse illuminare la sensualità dei corpi nudi che vi si annidavano dentro quotidianamente.

Come ben sappiamo, fece della violenza formale una chiave interpretativa o un filtro attraverso cui vedere ed analizzare lo spazio. Le voragini proposte su un esistente rigidamente infelice, deformandone le sembianze e compromettendone la funzionalità, diventano il lascito materiale di un vero e proprio stupro architettonico.

In seguito, grazie al lavoro di Baltrop, anche lo stesso scandaloso Robert Mapplethorpe, non a caso, si trovò a battere i decadenti percorsi all'interno dei West Side Piers alla ricerca di una propria dimensione artistica così sessualmente dichiarata.

Ciò che fa del lavoro di Baltrop, però, un vero e proprio capolavoro erotico, non sta tanto nella bellezza indiscussa dei corpi nudi di uomini appartenenti alle più disparate classi sociali ed età, quanto più la loro interazione con un'architettura visibilmente abbandonata alla mercé del tempo.

Questi ex magazzini o edifici dismessi acquistano con il loro collassare e farsi maceria un immaginario dal valore erotico molto potente. Diventarono un vero e proprio polo di battuage per gli individui più disperati e alla ricerca di rifuggire il caotico sistema di vincoli cristallizzatosi nella staticità di una città di successo, con la speranza di raggiungere un contatto con l'estraneità del proprio io, con la natura e la sua caducità, che forse a New York City difficilmente si poteva trovare al di fuori del grande tappeto di Central Park...

Ma tornando al lavoro di Matta-Clark, queste esperienze sullo scarto marcano come il processo d'ordine che governa i territori può essere il principale artefice di aree marginalizzate o inutili e allo stesso tempo sottolineano come strutture di lettura e catalogazione dei residui dell'opera possano evocare una serialità informe su cui è possibile sostanziare un ribaltamento di senso del sistema.✕

Attraverso lo scarto l'uomo trova un territorio da riscrivere, graffiare con un nuovo tipo di aratro, risolcando il confine decentralizzato↓.

Questa dinamica concede all'informe di presentarsi come risultante di un processo di accrescimento sociale più che come un'azione da rifuggire. Siamo abituati, infatti, a considerare la componente delirante della società come un fenomeno da baraccone, una parte esosa e maledetta da recidere al più presto. La manifestazione fisica dell'eccesso, in verità, sublima proprio l'estasi di cui l'uomo sente inevitabilmente il bisogno. Senza abbracciare l'eccesso, l'abbiamo detto, la religione e la violenza rimangono gli unici due vettori a cui affidare il proprio movimento, in un moto perpetuo che periodicamente insegna alla storia le sue ragioni.

L'estasi ricercata da un viandante, o un disperato del cruising, mostrano formalmente l'arricchirsi di significato di un territorio liminale che altrimenti lascerebbe spazio solamente ad un'altra rielaborazione urbanistica legata ad un piano regolatore rigido e sconveniente probabilmente dando vita a zone industriali, centri commerciali e altre architetture terrificanti di simile portata.

Vediamo articolarsi così i percorsi del piacere nei loro momenti più barocchi e torcenti e assieme a loro una schiera di malcapitati alla ricerca di un nido.

I percorsi del piacere si insinuano nello spazio dei vicoli poco illuminati, come fanno quei sampietrini d'ottone di Gunter Demnig: le pietre d'inciampo (*skàndalon*, "scandalo" e "ostacolo").

Così questi cocci architettonici, queste pietre preziose si vedono oggi incastonate fra le vie della città, dove a fatica vengono apprezzate senza averne un disegno complessivo. Come traccia della vergogna si disperdono nei centri delle città credendo di passare inosservati ma splendendo al sole.

Quale piacere è più grande e assoluto di essere invisibili nel luogo più visibile possibile?

Il piacere tuttavia non raccoglie i pezzi e non frammenta, quanto invece, viscido, serpeggia fra le gambe della gente. Il vero piacere non è momentaneo come un frammento, è un lasso di tempo che si fa materia, è un intervallo e così ha la sua frequenza e una specifica intensità. I suoi frammenti diventano radici d'oro e compongono e decompongono e compongono e decompongono, escono dalla terra e poi penetrano in profondità.

Rassomigliano a funghi e muffe e decorano i vicoli deserti, li portano al pieno della loro opulenza e diventano loro stessi le vie della carne, del lusso e dell'eccesso più becero.

Un volto e una maschera, veneziani come fango e oro, la notte si scambiano di ruolo. Scendono da quell'angolo retto, quel piano cartesiano, e dalle belle proporzioni.

Danzano così gli alberi con il vento, facendo muovere le loro gonnine e, volteggianti, si toccano dolcemente a vicenda.

La notte si tendono e spalancando le loro gambe, si allacciano fra di loro, vivono nel pieno del dono e della pletora silvestre.

Screenshot: <https://www.google.it/maps/streetview/place/Dunas/Maspalomas/>

131

ESTASI



Cfr. A. Espinoza, *Cruising*, cit.



S. Marini, *Nuove terre*, cit., pp. 55-56.



Dal latino *de-*, “fuori da” e *lira*, “solco, confine”. Delirare significa etimologicamente “uscire dal solco”, ovvero dalla dritta via della ragione. Traumatizzare il confine.



DIVINE VOYEURISM

133

ESTASI

35100 Maspalomas, Las Palmas, Spagna.

Rifugi battuti nella selva. 300 *sex spots*.

Tronchi recisi per una nuova intimità.

Crean nidos con vegetación y ramas, tal y como lo hacen los pájaros, para aislarse y tener un espacio íntimo. Al arrancar vegetación hacen que la arena se suelte, no se quede agarrada y que se produzcan procesos de erosión que afectan al sistema dunar. ✱

Le preoccupazioni di chi vive il luogo in modo arbitrariamente morigerato si confronta con la problematica dello sradicamento di piante nella riserva naturale di Maspalomas senza avere cura di vedere l'operato interno della società conformista che impiega qualsiasi tipo di mezzo violento nei confronti dell'esistente per esercitare i propri poteri istituzionali di fronte alla natura che di regole ha solamente le sue.

Ma anche solamente osservando il caso italiano, i luoghi piegati a questo tipo di interazione "sociale", o destinati ad accogliere qualsivoglia persona abbia istintivamente urgenza di allontanarsi per un momento di cinica solitudine, aspirando a masturbarsi la mente, sono possibilmente infiniti e mai previsti dall'istituzione, mai interiorizzati e dunque territorializzati. Oltre a quelli registrati da guide e piattaforme online, è interessante scoprire come ogni luogo può piegarsi a questo tipo di delirio nel momento in cui viene sovvertito.

Sovvertire un luogo non significa tuttavia sventrarne i contenuti con violenza ma piuttosto asservire lo spazio a logiche di controllo differenti da quelle convenzionate. Non significa allora denudare uno spazio ma piuttosto scoprirne le possibilità nascoste, magari spostando e rileggendo, reinterpretando l'oggetto in questione. In un mondo tutto costruito non possiamo aspettarci di ritrovare la selva sempre lontana dalla casa che abitiamo o dal supermercato dove ci rechiamo ogni quando il ventre desidera. Piuttosto diventa utile interpretare ciò che ci circonda con un'attenzione del tutto originale, o arcaica. Se vivere l'eccesso nell'eccesso della società è qualcosa che tutt'al più avviene ed ha già incontrato una sua forma di archiviazione spaziale, rimane ancora inespressa la questione della casa, o dell'abitare un interno che è quello urbano. Sarebbe allora possibile farlo con la stessa nostalgia di cui bruciava nel luglio 1845 Henry Thoreau, a soli ventotto anni, quando si allontanò per abitare le rive del lago Walden? Il progetto gli costò non più di 28 dollars and 12 ½ cents. Un progetto dalle pretese ingenue, umanamente ingenue. Non c'è differenza fra la casa di un eremita abruzzese del medioevo e una moderna anima statunitense in pena.

Dunas de Maspalomas - riserva naturale.
Las Palmas, Spagna.



Laguna del Mort - spiaggia.
Città di Eraclea, Italia.



Alberoni - località marittima.
Lido di Venezia, Italia.



Alberoni - località marittima.
Lido di Venezia, Italia.



Madrid - periferia, Spagna.



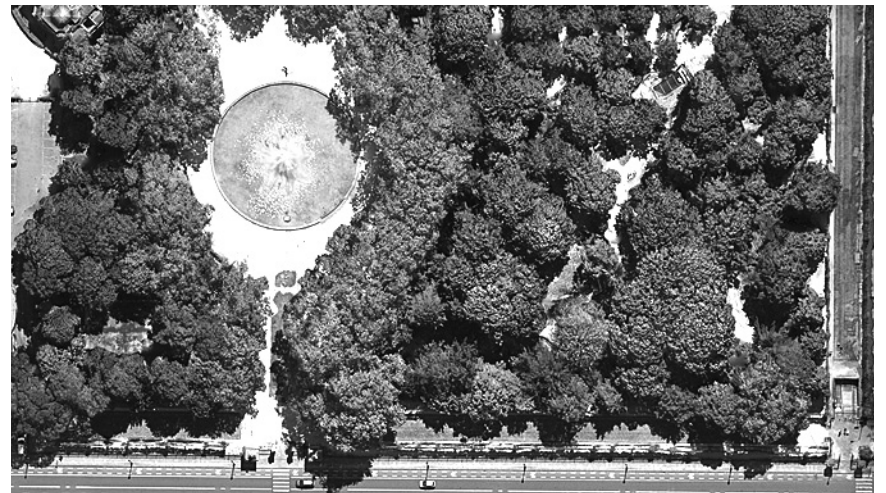
Madrid - periferia, Spagna.



Madrid - periferia, Spagna.



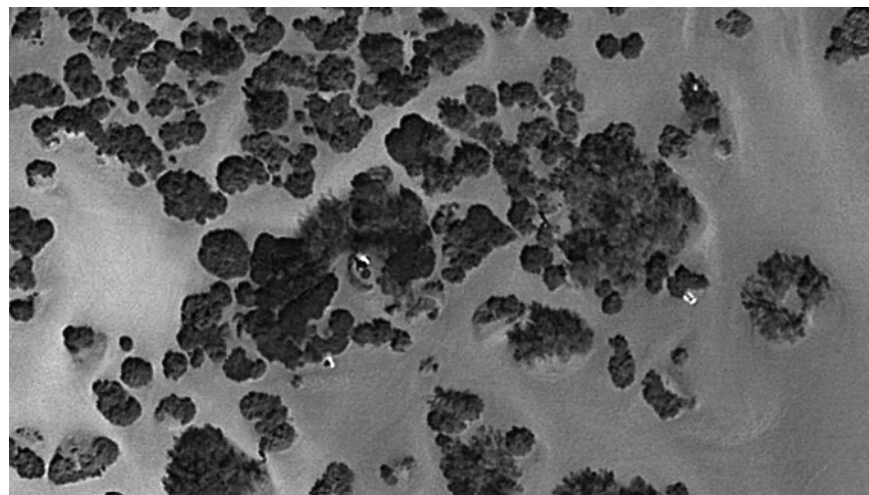
Parc Royal - parco.
Bruxelles, Belgio.



Långholmen - Isola - Södermalm
Stoccolma, Svezia.



Dunas de Maspalomas - riserva naturale.
Las Palmas, Spagna.



L'unico obiettivo valido per un costruire divergente non si sublima in altro che nella ricerca senza pudore di un proprio dio/ io, al di dentro del di fuori della società. Ma l'operazione, per quanto felicemente economica, non converrebbe al contemporaneo che si troverebbe spiazzato di fronte alla metropoli da abbandonare, verso un futuro di foresta.

Ecco che l'operazione diventa quella di sovvertire la direzione che va *into the wild* , abbandonando l'idea della capanna nel bosco come unica matrice di salvezza dalla catastrofe inevitabile. Se la metropoli contemporanea ci regala la possibilità di vedere i borghi inselvaticiti essere abbandonati man mano verso una gentrificazione che esclude la possibilità di sopravvivere a gran parte di quei centri urbani sofferentemente piccoli, non significa che la già presente metropoli non necessiti di una rilettura accurata allo scopo di scovare la possibilità nella macchina perfetta, quel difetto che corrompe fino a spezzare il muro che separa l'urbano dal panico. La chiave di volta, unica pietra che diverge per creare un sistema, per ravvivare l'ordine. Questa è la chiave nel pentagramma, che fissa le note che seguono con le sue forme sinuose e seducenti.

Thoreau costruì la casa nel bosco, noi faremo della casa il nostro bosco. Parliamo dunque di un movimento interstiziale e centripeto che parte da dentro, il germe del cambiamento. Anche in Thoreau vige il costruire da dentro a fuori ma tuttavia con un esterno che ancora, per quanto sconfinato, è presente come ente intoccabile.

Se invece la capanna fosse letta come monade leibniziana, avrebbe uno statuto di cella madre, tanto da non necessitare nemmeno di un esterno, ma soltanto di presentarsi ad un esterno. Mi spiego meglio, secondo l'interpretazione leibniziana di monade (concetto che approfondiremo nel capitolo che segue) c'è sempre un fuori e un dentro, ma il dentro non necessita dell'esterno pur essendo volto verso di lui. Questo è il Barocco. Questo significa che se la casa fosse una monade allora perderebbe quell'attaccamento morboso con l'esterno fintanto da cominciare a darsi piacere da sola.

Una casa che si dà piacere da sola, indipendente dalla spinta centrifuga che la obbliga a slittare gran parte dei suoi interessi verso l'esterno, produrrebbe un controcampo non indifferente, poiché permetterebbe all'uomo non solo di entrare in estasi al di fuori della propria domesticità ma anche di abbracciarla tutta fin dalle pareti della propria abitazione.

Alla luce di quanto detto, è una necessità sia quella di approfondire i sentieri del piacere che si fanno architetti e ci guidano verso l'ignoto per esaudire le nostre perversioni, che ripercorrere le scale del nostro condominio felici perché potremo entrare in estasi sul tappeto che abbiamo messo in cucina perché tanto ci piaceva, senza che questo possa essere un mero intento decorativo.

Quel tappeto può diventare un pavimento e farsi parete, chiudersi nel soffitto come un fiore o un bozzolo in attesa di schiudersi. Tutto può sognare e iniziare a plasmare il nostro modo di vivere, plasmandone i contorni come quando scalcia un bimbo in pancia crescendo dentro sua madre. I bordi sono le nostre cose, ma molto di più le nostre pareti fredde, i nostri soffitti annoiati e la polvere sul pavimento. Così, ancora una volta, la doccia si fa pineto.

L'architettura, secondo Thoreau, deve retrocedere, di fronte alla verità della vita vissuta, chinarsi ad assolvere le esigenze più semplici e rinunciare agli "effetti"; cioè, in altre parole, deve rinunciare a sé stessa, a ciò che comunemente si considera e si chiama architettura. Peraltro, è singolare che la cifra stilistica di Thoreau segua una logica opposta perché la sua scrittura non è né semplice né umile ma, al contrario, è ampollosa e ridondante, e comunica attraverso una molteplicità di digressioni spesso faticose e mal collegate. Thoreau usa a piene mani proprio quegli effetti che vieta all'architettura: la ridondanza, la decorazione, la ripetizione, la pesantezza. Scrive Thoreau, spietato: "anche in questo paese abbiamo i cosiddetti architetti, e mi è stato detto che uno di loro ha avuto l'idea (che a lui parve una rivelazione) di dare agli ornamenti architettonici un fondo di verità, una necessità, quindi una bellezza. Andrà benissimo dal suo punto di vista, ma per me è poco più che comune diletterismo". Thoreau condanna l'architetto del suo tempo che da riformatore sentimentale qual è ha cominciato dalla cornice, invece che dalle fondamenta. Non ha fatto che mettere negli ornamenti un fondo di verità come si mette in un confetto una mandorla o un seme di carvi (per quanto io creda che le mandorle siano molto più salutari senza zucchero), ma non ha dato a chi abita quelle case la possibilità di costruire veramente di dentro e di fuori, senza preoccuparsi degli ornamenti. 

La risposta dell'epoca era chiaramente interpretabile come tale, mentre la società che ci circonda ad oggi richiede un'inversione di pensiero, ove l'architettura non solo deve retrocedere, ma facendolo deve volgere lo sguardo ai suoi piedi, comprendendo la bellezza dell'impronta che, retrocedendo, lascia di fronte a sé. Così quell'impronta, già di per sé futura, rientrerà in casa e lì camminerà a piedi sporchi, insozzando tutto l'interno della nostra casa, del nostro appartamento a Manhattan, o a Mestre.

Per farlo sarà tuttavia necessario trovare le chiavi di volta, le matrici profonde che si possono strappare dall'osservazione dei percorsi del piacere, dal cruising estremo, dalla camporella di paese. Necessitiamo di un dispositivo, o una serie di dispositivi atti a scardinare la porta di ingresso all'architettura.

Il fatto è che secondo ogni evidenza i dispositivi non sono un incidente in cui gli uomini sono caduti per caso, ma essi hanno la loro radice nello stesso processo di "ominizzazione" che ha reso "umani" gli animali che classifichiamo sotto la rubrica homo sapiens. L'evento che ha prodotto l'umano costituisce, infatti, per il vivente, qualcosa come una scissione, che riproduce in qualche modo la scissione che l'oikonomia aveva introdotto in Dio fra essere e azione. Questa scissione separa il vivente da se stesso e dal rapporto immediato con il suo ambiente, cioè con quello che Uexkühl e, dopo di lui, Heidegger chiamano il circolo ricettore-disinibitore. Spezzando o interrompendo questo rapporto, si producono per il vivente la noia – cioè la capacità di sospendere il rapporto immediato con i disinibitori – e l'Aperto, cioè la possibilità di conoscere l'ente in quanto ente, di costruire un mondo. Ma, con queste possibilità, è data immediatamente anche la possibilità dei dispositivi, che popolano l'Aperto di strumenti, oggetti, gadgets, cianfrusaglie e tecnologie di ogni tipo. Attraverso i dispositivi, l'uomo cerca di far girare a vuoto i comportamenti animali che si sono separati da lui e di godere così dell'Aperto come tale, dell'ente in quanto ente. Alla radice di ogni dispositivo sta dunque un fin troppo umano desiderio di felicità e la cattura e la soggettivazione di questo desiderio in una sfera separata costituisce la potenza specifica del dispositivo. ¹

Avvaliamoci allora delle parole di Agamben per credere fino in fondo che le lezioni apprese dall'estasi possano fruttare in un dialogo aperto con l'esistente. Senza timore. Così seguiamo il processo a cui lo stesso autore ci invita. Accogliamo la potenzialità di un dispositivo che controventa la spinta del dispositivo tecnologico (cellulare, schermo nero, televisore, computer...). Facciamo sì che capita la capacità di un dispositivo tecnologico ve ne si possa fare un mastro su cui elaborare una controtendenza, introversa.

Le società contemporanee si presentano così come dei corpi inerti attraversati da giganteschi processi di desoggettivazione cui non fa riscontro alcuna soggettivazione reale. Di qui l'eclisse della politica, che presupponeva dei soggetti e delle identità reali (il movimento operaio, la borghesia ecc.), e il trionfo dell'oikonomia, cioè di una pura attività di governo che non mira ad altro che alla propria riproduzione... Destra e sinistra, che si alternano oggi nella gestione del potere, hanno per questo ben poco a che fare col contesto politico da cui i termini provengono e nominano semplicemente i due poli – quello che punta senza scrupoli sulla desoggettivazione e quello che vorrebbe invece ricoprirla con la maschera ipocrita del buon cittadino democratico - di una stessa macchina governamentale.

Di qui, soprattutto, la singolare inquietudine del potere proprio nel momento in cui si trova di fronte il corpo sociale più docile e imbelli che si sia mai dato nella storia dell'umanità. E per un paradosso soltanto apparente che l'innocuo cittadino delle democrazie postindustriali (il bloom, come si è efficacemente suggerito di chiamarlo) che esegue puntualmente tutto ciò che gli si dice di fare e lascia che i suoi gesti quotidiani come la sua salute, i suoi svaghi come le sue occupazioni, la sua alimentazione come i suoi desideri siano comandati e controllati dai dispositivi fin nei minimi dettagli, è considerato – forse proprio per questo – dal potere come un terrorista virtuale. Mentre la nuova normativa europea impone così a tutti i cittadini quei dispositivi biometrici che sviluppano e perfezionano le tecnologie antropometriche (dalle impronte digitali alla fotografia a segnaletica) che erano state inventate nel secolo XIX per l'identificazione dei criminali recidivi, la sorveglianza attraverso videocamere trasforma gli spazi pubblici delle città in interni di un'immensa prigione. Agli occhi dell'autorità – e forse essa ha ragione – nulla assomiglia al terrorista come l'uomo ordinario. Quanto più i dispositivi si fanno pervasivi e disseminano il loro potere in ogni ambito della vita, tanto più il governo si trova di fronte un elemento inafferrabile, che sembra sfuggire alla sua presa quanto più si sottomette docilmente a essa. Ciò non significa che esso rappresenti in se stesso un elemento rivoluzionario né che possa arrestare o anche soltanto minacciare la macchina governamentale. In luogo dell'annunciata fine della storia, si assiste, infatti, all'incessante girare a vuoto della macchina, che, in una sorta di immane parodia dell'oikonomia teologica, ha assunto su di sé l'eredità di un governo provvidenziale del mondo, che, invece di salvarlo, lo conduce – fedele, in questo, all'originaria vocazione escatologica della provvidenza – alla catastrofe. Il problema della profanazione dei dispositivi – cioè della restituzione all'uso comune di ciò che è stato catturato e separato in essi – è, per questo, tanto più urgente. Esso non si lascerà porre correttamente se coloro che se ne fanno carico non saranno in grado di intervenire sui processi di soggettivazione non meno che sui dispositivi, per portare alla luce quell'Ingovernabile, che è l'inizio e, insieme, il punto di fuga di ogni politica. ²

I dispositivi che queste lezioni insegnano sono tutti fatti della stessa fragilità degli effetti che Thoreau vietava all'architettura: la ridondanza, la decorazione, la ripetizione, la pesantezza. Questi dispositivi sono i pezzi di un unico corpo, i pezzi di un serpente, i frammenti del Barocco.

✦ G. in José Andrés Gómez, *Sexo al aire libre y sin control: así amenaza el 'cruising', la reserva de las Dunas de Maspalomas*, 9 novembre 2021, in www.elespanol.com/ciencia/medio-ambiente/20211109/sexo-sin-control-amenaza-cruising-dunas-maspalomas, consultato il 22/2/2022.

✂ Lista quantomeno esaustiva dei luoghi di incontro recensiti: <https://www.gayburg.com/2012/02/lista-battage-gay.html>, consultato il 22/2/2022.

⏴ Rubiamo il titolo a *Into the Wild - Nelle terre selvagge*, Sean Penn, 2007.

⌒ Cfr. A. Rocca, J. Leveratto, *Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica. Costruire un manifesto*, "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), 2020, pp. 36-48.

┌ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., pp. 24-25.

└ Ivi, pp. 32-35.

BAROCCO

III

Lo stile della civiltà si chiama classicismo. Allo stile della barbarie persistente, permanente sotto la cultura, non daremo noi il nome di barocco? Si chiama barocco la grossa perla irregolare. Ma più barocco, più irregolare ancora l'acqua dell'oceano che l'ostrica trasforma in perla – e talvolta anche, nel caso di una felice riuscita, in perla perfetta. †

Per capire davvero quale sia il cuore pulsante di questo serpente barocco dobbiamo avere tra le mani prima di tutto le poche parole, ma di un'acutezza stupefacente, che Eugenio D'Ors scrisse romanzescamente per introdurre in maniera autobiografica il suo essersi innamorato di quella che per lui è una realtà eterna, è una Categoria, è il Barocco. In queste poche righe vi è racchiuso il grande segreto, il mistero della verità barocca. In primo luogo la deformità, l'irregolarità e la barbarie sono appellativi che tranquillamente daremmo a qualcosa di assolutamente incomprensibile e quindi mostruoso, che si palesi dinnanzi a noi e pretenda un dialogo.

Spaventati, non avremmo certo iniziativa alcuna nel rivolgergli la parola ma anzi ci allontaneremmo per ritornare verso ciò che possiamo controllare senza fatica. È chiaro che la realtà pluriforme di cui gode tutto ciò che chiamiamo Barocco è qualcosa di essenzialmente faticoso alla comprensione e, calcando la mano, per questo elitario.

Seppur la ragione si presenti essa stessa come un fenomeno elitario, è possibile affermare che molto di più lo è qualcosa a cui non ha accesso nessuno perché per sua natura sfuggibile, alieno e capriccioso. Questo almeno è ciò che potremmo dire rivolgendoci al passato e osservando tutti quegli esempi da cui sembra inevitabile apprendere le regole secondo le quali percorrere questi sentieri ombrosi e biforcati.

Allora lo stile demente non ha confini nella sua capacità di diffondersi e penetrare nell'inconscio comune, perché non si presenta come aristocratico, nemmeno si offre solo ai più eletti e acculturati, quanto più si estende all'incomprensibilità di tutti, come anche al servizio del contadino che arreda la casa che, nuda, ha acquistato lavorando sodo. L'intenzione barocca si annida in tutti quei piccoli gesti che spostano l'attenzione verso qualcosa che non c'è, che si fa desiderio e si presta a far esistere un'emozione o una nostalgia.

È con questo presupposto che posso dire quanto un albero di Natale sia barocco e contemporaneo allo stesso tempo, con tutte le sue palline risplendenti, le luci colorate che illuminano il freddo di una notte in attesa, e il suo stesso essere creatura naturale, strappata dalla terra in cui è cresciuta e dai rami delle sue

sorelle piante allo scopo di riportare quell'intimità dello stare fuori dentro una casa qualunque. Quale gesto ha tanta forza erotica da fare vivere il bosco dentro la propria casa?

Così, ricordiamo, facciamo anche con l'infinita fila di fiori appassiti o di plastica che adornano i nostri cimiteri terribilmente monumentali, freddi e razionali, regolari e sempre costanti.

Deformare la forma tuttavia, rifugiarsi inconsapevolmente nell'informe, è una necessità oltremodo erotica forse perché è l'unica vera porta di accesso a quell'altrove che eterotipicamente funziona solo se trova la sua traduzione materiale in uno di quei fiori finti o in quell'albero decapitato.

In secondo luogo, come ci ricorda G. Bataille ne "Il cavallo architettonico" ⁸ scrivendo "così lo stile accademico o classico si oppone a tutto ciò che è barocco, demente o barbaro" ⁹, definendo la bruttezza di forme così dementi e barbare come quelle con le quali i celti si spronavano a disegnare un cavallo o qualcosa ad esso assimilabile, con un'ignoranza culturale che evidentemente non permetteva ai malcapitati di allontanarsi davvero dal loro essere così chini alla natura e alla sua mostruosità, non possiamo negare che tutto quello che è informe nella natura sia anche incredibilmente affascinante.

Siamo così attratti puntualmente dai fenomeni da baraccone, persone straordinarie e individui in grado di abitare il proprio corpo con tanto piacere attraverso l'esercizio e la palestra che finiscono per rassomigliare di più alle nuvole gonfie nel cielo che ad un essere umano.

Le loro membra sempre di più si rigonfiano e deformano fino a spingere verso l'esterno con rabbia, come se ognuno di quei muscoli volesse strapparsi via dalle ossa con tutti i suoi tendini per scappare verso l'infinito nell'estasi più profonda. Per non parlare della tensione a cui sono sottoposti durante un amplesso; Baudelaire stesso cinicamente avvicinava la vista di questi corpi deformati/nti – nel nome del piacere – quasi ad una visione necrofila:

Quelle membra i cui muscoli balzano e s'irrigidiscono come per l'azione di una pila galvanica, l'ebbrezza, il delirio, l'opio, nei loro effetti più furiosi, non ve ne daranno certo esempi così singolari, così orrendi. E il volto umano, che Ovidio credeva modellato a riflettere gli astri, ecco che parla soltanto un'espressione di folle ferocia, o si allenta in una specie di morte. Perché, certo, crederei di fare un sacrilegio usando la parola estasi per questa specie di decomposizione. [...] Dico: la voluttà unica e suprema dell'amore sta nella certezza di fare il male. E l'uomo e la donna sanno fin dalla nascita che nel male si trova ogni voluttà. ¹⁰

Di certo la linea baudelaيرية affronta ancora una volta il pensiero di Bataille ¹¹ sull'argomento e anzi la descrizione combatte con il "punto di tangenza" di cui parla Tschumi: "il punto di decomposizione, quello che tabù e cultura hanno sempre rifiutato".

Egli addirittura affermava che "questo marciame metaforico è dove risiede l'architettura." ¹²

Questa è un'immagine molto particolare poiché richiama alla mente il macello di corpi in decomposizione che la Storia porta con sé, cumulo nel quale anche noi faremo parte un giorno e che quotidianamente si palesa ai nostri occhi con l'infinita schiera di costruzioni che a breve cadranno a pezzi, palazzi sventrati e ridotti in maceria per accogliere al loro posto un nuovo edificio più funzionale.

Non riusciamo a guardare la morte in faccia e nemmeno ad apprezzare il tempo che ci trascina veloce verso l'inconoscibile; è tuttavia tanto più difficile quanto più sublime accettare la propria sconfitta di fronte al "creato".

Ma torniamo alla definizione di Barocco.

Rileggendo le parole di Benjamin, John Richard Schneider negli anni Sessanta sostiene l'attualità di questo che risulta difficile chiamare solamente stile. Esaltandolo come "all'altezza del tumulto degli eventi del mondo" ¹³, prende una posizione molto chiara; esso è infatti "lacerato dalla consapevolezza di essere fin dall'inizio concepito come rovina, come frammento, [...] conosce e riconosce soltanto 'le macerie delle grandi costruzioni'" ¹⁴.

Riprendendo Benjamin, allora, egli gli riconosce non solo il fatto di aver riconosciuto la potenzialità contemporanea di questo stile, ma anche l'essere lui stesso in qualche modo risucchiato dalle "spaventose voragini dello stato d'animo barocco" ¹⁵.

Non è infatti un esercizio facile quello di non farsi trascinare o capovolgere completamente dal delirio delle forme più vorticosi, che possano presentarsi come apparizioni in forma musicale, come figura caravaggesca che emerge dalla tenebra o come abbagliante assalto del Serafino in Santa Teresa d'Avila del Bernini.

Il pensatore tedesco ne vedeva già all'inizio del secolo passato una prima riscoperta nell'Espressionismo, con una sensibilità chiaramente recuperata da un passato romantico, ma soprattutto capace di esaltare il sentimento, la drammaticità, la ferocia di un'emozione. Ecco che sotto questa prospettiva stravagante non solo il Barocco è una necessità di cui non si poteva fare a meno fin

dal tempo in cui le sue regole sregolate furono man mano abbandonate, ma il suo abbandono apparente ha portato l'architettura per come la conosciamo oggi ad assumere un aspetto elucubrato e potremmo dire eufemistico.

È palese, dunque, che le vibrazioni serpentine del Barocco siano tanto affascinanti quanto pericolose o addirittura velenose nella concezione di una forma di civiltà perfetta.

Fedra regolava nella decenza i battiti del cuore che la passione avrebbe disordinato... Ma è più dolce, per un cuore afflitto, lasciar correre, grondanti, le lacrime: e il barocco, che già stava per incarnarsi nel romanticismo, raccolse e adorò, come novità, non meno che come immagine eterna, il gruppo delizioso di Paolo e Virginia, delle madri vedove e dei bravi negri, dondolati dal loro stesso dolore nella culla di una natura calda, sotto un baldacchino di pomposi palmizi e di meteore, [...] una nuova versione del Paradiso Perduto era stata inventata per il più nobile entusiasmo e l'inguardabile malinconia degli uomini. ¶ ¶

Nel tentativo di comprendere come sottovoce il serpente barocco possa diventare più che un'esigenza libertinamente espressa una vera e propria realtà fenomenica, abbiamo bisogno di enumerare quanto possiamo degli strumenti necessari a renderlo così fattuale. Esso infatti è in possesso di una tale potenza immaginifica che spesso risulta impossibile anche solo il pensare di definirne i confini.

Non dovrebbe spaventarci tuttavia tentare di attendere nel buio più assoluto, nel caotico mondo dell'ignoto, che appaiano poco a poco con l'abituarsi degli occhi i contorni smarriti di quelle ragioni profonde che portano con sé il desiderio dell'eccesso.

Si affacciano così quasi in controluce i bordi delle figure più contorte e deformi, completamente abbandonate al piacere del corpo e del suo contorcersi piacevolmente, quei tessuti ammorbiditi come le lenzuola.

Risalterà allora dalle tenebre un serpente a sonagli, sibillino, pronto a porgere una mela ¶ ¶ maledetta.

Queste immagini che possono apparire ardite e mostruose si rivelano così, invece, reali.

AUTOPSIA

Per afferrare allora tutta la reale mostruosità di questa creatura barocca senza esserne spaventati è necessario sezionarla, a metà o in più punti, e osservarne il disegno. Immaginiamo allora che questo serpente fluttuante sia stato dimezzato e così guardarne l'interno come faremmo con un disegno d'architettura.

Attraverso un taglio come quello che chiese di fare per la prima volta l'anatomista Andreas van Wesel quando, ancora studente, volle incidere un cadavere per toccarne i segreti più oscuri.

Coincidenza vuole che fosse in piena età barocca, a Venezia, che lo stesso pubblicò il "De humani corporis fabrica libri septem" ¶ ¶ fondando la moderna, se non contemporanea, anatomia e rivelando all'umanità la bellezza dell'informe che ci costruisce, così simile alle forme naturali da sembrare seguirne le regole altrettanto incomprensibili.

Così anche noi in un'era di illuminanti scoperte, potremmo apprezzare le interiora del rettile mostruoso e comprendere la curvatura delle sue membra. Potremmo persino osservare il contorno curvilineo che ne fa da involucro e la spina dorsale al centro, quale punto di riferimento per il suo curvarsi nonché luogo di tutti i punti di quella che chiamiamo circonferenza (ancora non sollecitata da gravità o evento).

Se ora prendiamo questo simbolo che riconosciamo essere quello del sole ¶ ↓, possiamo iniziare a vederne tutte le differenti interpretazioni dello stesso che portano con sé anche l'ordine di infiniti significati e vezzeggiativi appartenenti alla pluralità dei mondi a cui appartengono.

Ne vedremmo un fiore, un capezzolo, una stella o un albero in pianta, un occhio, un ombelico, il disco solare appunto o addirittura un orifizio anale.

Ma molto di più potremmo dire che questo disegno ci ricorda quello di un atomo (dal greco *átomos*: indivisibile). Ancora più semplice allora sarà riconoscervi una monade pitagorica, ovvero un'"ultima unità indivisibile", nonché l'arché, il principio del tutto.

È da questo principio che scaturisce l'architettura.

Architettura: arché-téchne. Una duplice radice per un unico nome. Due sorgenti per lo stesso fiume.

Umanistica (filosofico-teologico-simbolica) (A) la prima; tecnica (razionale-scientifico-pratica) (B) la seconda. Significante (A) e significato (B). [...] Così i principi primi – archai – sono a guida delle tecniche – téchnai – ma senza tecniche gli stessi principi primi non si attuano, non possono realizzarsi. ¶ ¶

Se in questo mostro sezionato allora riconosciamo una componente tanto indomabile quanto necessaria alla disciplina prima che è l'architettura, abbiamo evidenziato la mancanza, nel delirio della tecnica contemporanea, di cui soffre la nostra epoca.

Ne vedremmo infine una punta acuminata rivolta verso di noi, che supera la superficie della pagina come una matita che minaccia di disegnarci addosso.

Questa è la monade, la matita della musica.

LA MONADE

Da lungo tempo esistono luoghi in cui tutto ciò che è dato vedere si trova al di dentro: cellula, sacrestia, cripta, chiesa, teatro, studio di lettura o di stampa.

Sono questi i luoghi che il Barocco privilegia, facendone emergere tutta la potenza e la gloria. La camera oscura [...] proietta sul foglio di carta gli oggetti da disegnare non percepibili dall'occhio. La funzione del secondo specchio è quella di restare inclinato a seconda del foglio. ¶ L

E poi le decorazioni in continua trasformazione, i cieli dipinti, tutti i generi di trompe-l'oeil che adornano i muri: la monade dispone soltanto di mobili e d'oggetti in trompe-l'oeil. Infine, l'ideale architettonico di una stanza di marmo nero, in cui la luce penetra esclusivamente attraverso orifizi così stretti da non lasciare intravedere niente al di fuori, illuminando o colorando le decorazioni con un punto dentro (da questo punto di vista, non è forse lo spirito barocco che ispira Le Corbusier nell'abbazia di La Tourette?).

È impossibile capire la monade leibniziana, e il suo sistema luce-specchio-punto di vista-decorazione interna, se non si stabilisce un paragone con l'architettura barocca. ¶ L

Lo stesso Deleuze ribadisce come “una simile architettura della casa” ¶ *, la monade, non sia affatto una costante nel pensiero comune (e con comune si intende fra chi si occupa di architettura).

È chiaro allora che il paragone diretto con il fatto architettonico non è semplicemente un pretesto che utilizza per sviscerare le sue elucubrazioni filosofiche, ma una vera presa di posizione nei confronti del reale che ricalca la necessità di una spinta erotica, edonistica, piegata.

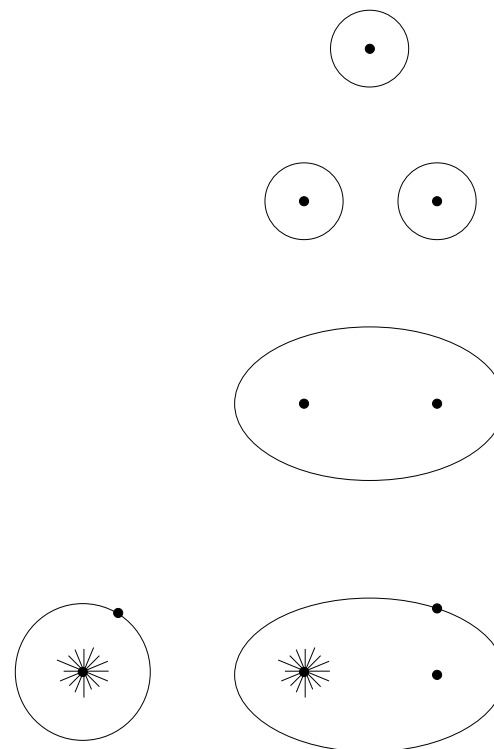
Infatti lo studio della monade dal punto di vista ontologico non è altro che la riscoperta di come nasce un mondo e, come già ho accennato in precedenza, un modo per tornare ad essere architetti. ¶ ¶

Già nell'ultimo Rinascimento o prima troviamo diversi esempi che rappresentano un'eco lontana che rimbalza dal successivo piegarsi barocco.

Fra' Carnevale si occupò dell'alcova di Federico da Montefeltro (1459 - 1460) ad Urbino ¶ ^, una camera da letto che sognava oltre le pareti, almeno quanto quella che cantava Mina con le parole scritte da Gino Paoli negli anni sessanta.

La stanza nella stanza, intima camera oscura (*darkroom*) in un palazzo nel quale regnava una quotidianità assai rigida, di certo poteva racchiudere due possibili amanti e trasportarli come una navicella spaziale o macchina del tempo ¶ ¶.

M. Crosato, 1 monade - 2 monadi - nasce l'ellisse - l'orbita terrestre prima e dopo Keplero, 2022.



Questa è “uno scrigno in cui riposa l’assoluto” ☿ ⚡, una tenda nella foresta tradotta in termini rinascimentali, tendenti al Barocco, desiderosi di collassare e deformarsi come tessuto fino a cadere addosso ai corpi che all’interno di essa si spogliano e fanno l’amore. La tenda sogna di diventare lenzuolo e poter fondersi con loro, bellissimi, che si bramano alla follia e che desiderano ammazzarsi ☿ ☿.

È sempre il Palazzo Ducale di Urbino a contenere lo Studiolo di Federico da Montefeltro (1473 - 1476), infotografabile proprio per via delle sue dimensioni troppo ristrette perché si riesca ad avere una visione d’insieme. Richiama quel desiderio infinito per l’eccesso, quell’horror vacui di una conoscenza troppo estesa, che più scopre e più sente di non sapere abbastanza. La decorazione qui diventa vizio, ostentazione, masturbazione intellettuale. Federico fa emergere dalle pareti figure di potere, possedimenti e strumenti di controllo quasi volesse godere del suo stesso modello di mondo quanto più che del mondo stesso. La parete si fa tanto materica quanto un pizzo fra le mani di una sarta e decora, a piccoli pezzi, tutto il creato/studiolo. Le aperture che lo costellano si fanno piccolissimi fori che bucano questo mondo bizzarro, schiacciandosi fino a diventare entrate di tane di chissà quale animale. Allora, così rimpicciolite e immerse nella parete, facevano di certo sentire l’insaziabile Federico gigante come Alice nel Paese delle Meraviglie dopo aver mangiato un biscotto con soprascritto “mangiami”, un invito a cui tutti sappiamo essere difficile rinunciare. Possiamo immaginare lo spirito onanistico che porta un uomo solo ad imprigionarsi nel suo mondo, al pari di un anacoreta, tornando nel grembo dell’architettura che si fa mamma e lo racchiude in tutta quella potenzialità di un feto che deve ancora nascere.

Radicale risulta allora il distinguo fra esterno e interno e più l’architettura lo evidenzia e più l’uomo si fa architettura e si decompone con essa. Più articolato diviene il rapporto che un individuo avrà con lo spazio che lo circonda, attraverso il rimpicciolimento, l’esagerazione, lo sfondamento o l’imprigionamento e maggiore sarà spiritualmente barocca l’architettura. Questo significa che se il Barocco metteva in scena la copula fra uomo e la stessa architettura, seducendolo, ammaliandolo e abbagliandolo con i suoi incanti da prostituta lasciva, la storia successiva ci parla invece di un allontanamento dalle regole del sesso, dove il posto dell’uomo non deve più essere comodo e sdraiato su una parete che si curva quanto piuttosto sotto una trave ben costruita (Firmitas – Venustas - Utilitas). Così si fece più importante il camminare attraverso qualcosa, guardandola di sfuggita come una vetrina parigina in una promenade architecturale, che il sostarvi veramente toccandola, sedendovici sopra.

Ma solamente stando in un luogo possiamo apprezzarne le forme che grazie alla nostra osservazione, solo allora, potranno mettersi in movimento e costringere l’occhio a seguirne le vie di fuga, gli arricciamenti e le ombre sconfinite.

A cosa serve arricchire uno studiolo fino al ridicolo se non devo che passarci attraverso?

Questo è l’enigma contemporaneo, dove l’uomo non è già più capace di dare attenzione assoluta alle cose, o forse non è capace di sorprendersi più. Non cambieremmo opinione, tuttavia, se progettassimo una stanza con l’attenzione che ha una sarta nel produrre un centrino ad uncinetto che tutti abbiamo visto almeno una volta adagiato con tanto cattivo gusto su un tavolo da pranzo anni Settanta? ☿ ⚡

Forse basterebbe tornare a pensare alla realtà percependo la frammentarietà dei suoi bordi e così la sua frattalità.

Osserviamo nel centrino la capacità di penetrare nella monade e nella descrizione che il francese Deleuze ne fa a partire dalle parole di Leibniz. Possiamo intravedere una possibile via di fuga da un modo di progettare rigido, dogmatico, disincantato. La monade, per suo statuto, ingloba in tutte le sue pieghe sia la luce apollinea sia il buio dionisiaco che non può che celare le sue regole alla nostra interpretazione. In senso stretto racchiude in sé tanto una facciata aperta quanto un’interiorità chiusa.

La piega infinita separa o passa fra la materia e l’anima, la facciata e la stanza chiusa, l’esterno e l’interno. La linea d’inflexione è una virtualità che non cessa di differenziarsi: essa si attualizza nell’anima, ma si realizza nella materia, con l’anima da una parte e la materia dall’altra. È questo il tratto barocco: un esterno sempre all’esterno, un interno sempre all’interno. Una “ricettività” infinita, una “spontaneità” infinita: la facciata esterna di ricezione e le camere interne d’azione. L’architettura barocca, sino ai nostri giorni, non cesserà di mettere a confronto due principi, un principio portante e un principio di rivestimento (Gropius o Loos). ☿ ⚡

Si presenta di conseguenza come infinitamente tesa, compressa e decompressa, come una vera e propria molla ☿ ⚡ fra il definito e il definibile, la materia-facciata e l’anima-camera. Questa è una tensione che potremmo dire schizofrenica.

Come ha mostrato Wölfflin, il mondo barocco si struttura secondo due vettori, lo sprofondamento verso il basso e la spinta verso l’alto. [...] La caratteristica barocca è proprio la distinzione e la suddivisione in due piani. Si era a conoscenza di un mondo dai piani innumerevoli, che seguivano una discesa e una salita confrontandosi ad ogni gradino della

scala, perdendosi nell'eminenza dell'Uno e disgregandosi nell'oceano del molteplice: è questo l'universo col profilo a scala della tradizione neoplatonica. Ma il mondo su due soli piani separati della piega che si ripercuote da entrambi i lati in modo differente, è qualcosa di perfettamente barocco. ☿ ⊥

Questa tensione pervasiva, molto potente e irrefrenabile, non permette ad una forma di mantenere la perfezione ☿ ✱ quanto invece la costringe a contorcersi, strizzarsi, stirarsi senza fine. La matrice del Barocco non è infatti un'unica griglia posizionata sopra il nostro assoluto controllabile e comprensibile, tale per cui i meridiani e paralleli riescono a coincidere perfettamente con il nostro sistema di interpretazione, che sia quello cartesiano o che si riesca a trovarne un'alternativa funzionale, quanto più una maglia di pieghe casuali che determinano l'arricciarsi della crosta terrestre e di tutte le sue cose che si decompongono con lei.

Le forze che agiscono su di essa saranno sempre approssimabili a quelle che in meccanica classica si tradurrebbero poi in una somma vettoriale, la risultante, il che significa che avremo sempre e comunque una forza sprofondante e una forza vorticosamente tendente al cielo, e che solo unendosi sprigionano tutta la loro potenzialità. Così anche la forza centrifuga esercitata sui bordi della superficie terrestre ne deforma l'immagine in un geoide ☿ ∥ apparentemente imperfetto.

Nel momento in cui c'è quella tensione che riconosciamo come erotica, il mondo delle forme non può che cambiare drammaticamente. La sfera, un simbolo assoluto, si concede alla fatica, alle forze che agiscono su di lei e così si abbandona ad un attimo di passività, dove può sentire l'esistente e non solo cercare di capirlo. Il serpente pian piano si adagia sotto la pressione del suo stesso peso, sente la sua massiccia e su di essa collassa, si stanca, si rilassa.

Attraverso la gravità i bordi della circonferenza ordinata, perfetta e rinascimentale, si risvoltano, si deformano, si fanno ellisse.

L'ELLISSE

Quando nella sua preoccupazione di sottomettere l'universo tutto intero alle leggi chiare di un sistema, Keplero denuncia la troppo ristretta concezione degli antichi, secondo la quale gli astri si muovono in un campo circolare, e propone un altro schema in cui il modulo è una curva più complessa – l'ellisse, l'ellisse ed i suoi due fuochi – non è forse sulla via di dar all'astronomia uno stile non più classico, ma barocco? ☿ ∟

È proprio la compresenza dei due fuochi che accende allora la passione, sfrenata, dell'eccesso. Il Barocco si insinua nel cambiamento, nel modo di vedere il mondo, una luce abbagliante che accecando permette il vedere; il sole allora non è più uno solo, ma sono due perché ognuno appartiene ad un occhio diverso e ognuno esiste da solo ma solo perché visto dall'altro. Sono tesi così l'uno verso l'altro per raggiungere l'assolutezza ma senza riuscire a toccarsi per colpa del loro continuare ad inseguirsi così come fanno i pianeti fra di loro, così come fa la luna che continua a cadere verso la terra che la schiva.

Un fuoco è il Sole e l'altro fuoco il nulla. Potremmo attribuire a questa tensione diversi parallelismi, ad esempio ne vediamo lo yin (nero) e yang (bianco) della spontanea religiosità cinese, del Taoismo e del suo approccio infinitamente naturale all'esistente, e dunque ne vedremmo anche il bene e il male, l'alfa e l'omega, la luce e il buio, il pieno e il vuoto, il giorno e la notte, il maschio e la femmina, il cielo e la terra... In altre parole la compresenza accetta la contraddizione, concetto a cui la società occidentale a malapena ha saputo dare un nome.

È a sua volta incredibile pensare che nello stesso momento in cui il Bernini propose una forma ellittica per la piazza più importante del mondo conosciuto, la chiesa ancora si trovasse in disaccordo con il modello eliocentrico e addirittura dall'orbita decentrata e allo stesso tempo tacitamente ne accettasse la costruzione.

I due fuochi rappresentano la dualità che permette la vita e così l'inizio del sogno, la creazione maestra, l'orgasmo finalmente raggiunto. Questa coppia rappresenta la pluralità e, se vogliamo, il farsi forma del "migliore dei mondi possibili" che Voltaire faceva pronunciare al dottor Pangloss, il maestro di Candido, sotto le mentite spoglie del (non a caso) ☿ ∟ genio tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz.

Tutti i possibili mondi sono compresenti in potenza all'interno dell'unico mondo che viviamo che però qui si sdoppia e anzi continua a duplicarsi proprio perché il punto di vista diventa relativo e non più univoco.

I fuochi allora da due diventano infiniti come solo la tensione fra questi può far nascere, poiché l'assolutezza del cerchio rinascimentale o addirittura dell'arco romano si impone senza adagio.

È l'erotismo, la gravità, l'emozione che fa sì che quella che è la monade per Leibniz si moltiplichi, come un ovulo che è in potenza due gemelli, la stessa creatura che avrà due dei figli possibili, due parallele che non si incontreranno mai se non all'infinito ma percorrendo lo stesso percorso.

Uno diventa due: ogni volta che incontriamo questa formula, sia stata enunciata strategicamente da Mao, sia stata intesa il più “dialetticamente” possibile, ci troviamo davanti al pensiero più classico e più riflesso, il più vecchio, il più stanco. [...] L'Albero o la Radice in quanto immagine, non cessa di sviluppare la legge dell'Uno che diventa due, poi dei due che diventano quattro... La logica binaria è la realtà spirituale dell'albero radice. ↓ ↑

Così le due monadi si affrontano come in un duello d'amore e tendono a scontrarsi, a condividere i rispettivi mondi e i punti di vista; tendono a fondersi.

Come quartieri della stessa città dove la vita si è sviluppata in modo diversificato rompono il confine e si plasmano a vicenda, scontrandosi con violenza e accarezzandosi dolcemente.

Il muro cade.

Gli abitanti di una monade iniziano a conoscere quelli dell'altra, iniziano a condividere il piacere di quello sfondamento, godendo dell'essere nell'aldilà, l'altrove, l'estasi.

Così due individui si incontrano, condividono lo spazio.

Conoscendosi finalmente, potranno sentirsi e persino arrivare a toccarsi intimamente.

La tensione fra i due darà alla luce un mondo nuovo.

Nel Cinquecento figure ovali erano comparse sempre più spesso ad incorniciare ritratti ed emblemi, epigrafi e cammei, mentre timpani e nicchie assumevano empiriche traiettorie semi-ovali. ↓ × Ovale era probabilmente la cripta della tomba per Giulio II nelle intenzioni di Michelangelo, molti anni prima della piazza capitolina, così come ovale diverrà il profilo della cupola di San Pietro. Ovali sono la cupola del Sant'Andrea e la chiesetta di Sant'Anna dei Palafrenieri del Vignola, alla metà del secolo e ancora prima numerose strutture schizzate da Baldassarre Peruzzi, in parte revisionate e diffuse in tutta Europa proprio da Sebastiano Serlio.

I progetti di Peruzzi, Vignola e gli altri costituiscono quindi gli esiti di una più ampia ricerca sul tema di un policentrismo (e quindi anche sulle figure bifocali) teso a saggiare i limiti dell'integrità geometrica e sincronica degli organismi centrici e a valorizzare il movimento umano come chiave per la ricomposizione delle singole parti in un'unica esperienza spaziale diacronica. ↓ ↓ “Quando ancora né le scoperte astronomiche, né l'indagine sistematica sul comportamento dei gravi avevano iniziato a demolire i dogmi antropocentrici e geocentrici, [...] le ricerche architettoniche sulla dialettica delle forme, sulle loro intersezioni, sulle loro contrazioni e anamorfosi prospettiche, tipiche

del Bramante, del Peruzzi, del Michelangelo, del Serlio e, più tardi, del De l'Orme, del Palladio e del Montano, preparano ad accettare, mediante l'educazione visiva, la relatività e l'indeterminatezza che il pensiero scientifico introdurrà concretamente in tutti i livelli della vita associata”. ↓ ↑ [...] Il perimetro interno della Chiesa di Sant'Andrea è definito nel Racconto della Fabbrica come “di figura ellittica detta ovale”, il che dimostra la persistenza di una certa sinonimia tra i due termini. Da un punto di vista progettuale esso è letteralmente il risultato di un cerchio compresso dalle infelici condizioni al contorno, tanto che se viene “dilatato” fino ad assumere una forma circolare, la facciata coincide col filo stradale; come tale si presta ad essere interpretato come un “ovale a vocazione ellittica”. Anche qui, come nel lungo iter esplorativo di Kepler, l'ovale è soprattutto la figura flessibile e facilmente manipolabile in grado di mediare tra le sollecitazioni progettuali del programma funzionale, liturgico e teatrale e l'intrinseca carica simbolica che aveva sempre più assunto la figura dell'ellisse. ↓ ⊥

Ma non è allora vero che il Barocco rappresenta, piegandosi e deformandosi in tutta la sua potenzialità, l'evento piuttosto che un ideale immortalato?

L'oggetto architettonico perde rigidità, ordinarietà, solidità in onore del tempo, dell'eventualità, di ciò che lo circonda. In altre parole, aumenta di qualità. Considera non solamente la composizione, quanto piuttosto la dimensione sonora, i colori più accesi, il sentire più dilaniante. “L'oggetto diventa evento” ↓ ⊥.

È con la stessa sensibilità che il Bernini propone un abbraccio fin troppo umano per Piazza San Pietro. Una piazza che è grembo, mai solo circolare, che ingloba al di dentro tutti i suoi figli disperati. Lo stesso Bernini disse:

La chiesa di S. Pietro, quasi matrice di tutte le altre doveva haver' un portico che per l'appunto dimostrasse di ricever à braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gl'Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede.

Un'eresia portata a compimento se vogliamo, un eccesso di amore verso il genere umano, l'ambizione di progettare il divino che altro non è che inarrivabile; ma quale amarezza più dolce se non quella di non poterlo raggiungere davvero?

Ritorna qui la sublime potenza del sentire barocco, la sofferenza d'amore che si fa materia.

O ancora poteva Michelangelo scegliere il cerchio piuttosto che l'ellisse per mettere mano nella seppur rinascimentale piazza del Campidoglio? Certo se l'avesse fatto non avrebbe avuto modo

di deformare lo spazio tanto da favorire il passaggio quasi segreto fra il Rinascimento e il Barocco. Un pedone infatti percepisce, per via della sua trasformazione anamorfica, il disegno ellittico come fosse un cerchio. Risulta allora possibile che quest'illusione sia non tanto una distorsione ingenua dell'architetto per adattare una forma perfetta al contesto che la circonda, ma la profezia di un nuovo punto di vista. Non è, non a caso, anche la forma del "Theatrum anatomicum" nel quale operava Andreas van Wesel ad avere per forza una forma che si concede ad un corpo disteso? Se fossimo in presenza di una circonferenza allora il corpo del malcapitato che dev'essere sezionato dovrebbe essere appeso, o reggersi sulle proprie gambe, magari anche ruotando perché tutti possano vedere.

La carne qui costringe a schiacciare le dimensioni su due bordi, mettere in tensione l'arco semplice, spingere con forza la perfezione, violentarla così come fanno le incisioni dei chirurghi per aprire e scoprire un corpo.

MADRE INDECISA

Riconosciamo due fontane all'interno della piazza/capitale che rassomigliano a mammelle che sgorgano latte, all'interno di questo abbraccio sublime, dove si trovano i fuochi fatui, apparenti, di questa *figura materna*.

Non è accidentale che Eugenio D'Ors dipinga "la sua Barocco" come *Ewigweibliche*, ovvero eterno femminino. Secondo Weininger: "Nel mondo vegetale, il fiore è sempre femmina, l'albero maschio" e D'Ors segue:

Se un fiore, ogni fiore, è femmina, può capitare che anche la Siria, secondo Michelet, lo sia. O il culto di Eleusis.

O un secolo intero nella vita dell'umanità.

O la Democrazia.

O il Barocco. ¶ *

Il Barocco è quindi non soltanto un evento ma addirittura un fiore, così temporale e consapevole di poter sopravvivere soltanto il tempo che gli è concesso. Il suo unico scopo allora rimane quello di raggiungere la bellezza possibile per arrivare a riprodursi. O di riprodursi per raggiungere la bellezza possibile.

Non suona così naturale e tanto simile a quello che sentiamo di voler fare, dopotutto?

Siamo consapevoli di essere dei fiori sull'orlo dell'appassire; eppure, progettiamo come fossimo duri, di marmo bianco.

La Categoria per eccellenza è femminile ma non per questo femmina, è infatti un ibrido, un ermafrodita, un uomo delicato. Non ha davvero sesso, non ha davvero genere, se non spirito.

Così si riconosce con lo spirito più femminile che esista, eccessivamente curvilineo, decorato, gentile, seducente, talvolta volgare. Ma naturalezza non significa più, fin dall'epoca barocca, appartenere passivamente ad un cosmo gerarchicamente organizzato e dogmato, quanto invece l'infinita interferenza dell'essere naturale di ogni singola entità monade con l'infinita combinazione delle sue compagne.

Lo stesso Christian Norberg-Schulz apre il suo celebre libro sull'architettura barocca ¶ ¶ con le parole rubate a Ernst Cassirer:

Nel sistema religioso del Medio Evo, cristallizzato dalla Scolastica, ogni fase della realtà riceve una collocazione specifica che ne determina finitamente il valore, in base alla minore o maggiore distanza dalla Causa Suprema. In questo tipo di sistema non c'è posto per il dubbio, e in ogni attività della mente è inerente la consapevolezza della protezione dell'ordine inviolabile che non è più compito del pensiero di creare, ma solo di accogliere. ¶ λ

Comprendiamo invece che la Natura agisce già con tanta incomprensibile libertà, da sembrare quasi avere uno spartito da suonare ma scrivendolo Lei con il passare del tempo procedendo con dubbio e capacità di scelta.

Avete mai notato il lento crescere di una pianta? Il suo è un modo di pensare con estrema tolleranza. L'ambiguo vertice e vortice che si viene a creare in un nodo incastonato fra le lunghe fibre di una quercia, per esempio, ha tutta l'intenzione e la potenzialità di un'idea aristotelica, certo. Il potere germinativo, tuttavia, apprezza la contraddizione e si domanda cosa fare con libero arbitrio; il dubbio è la sua regola.

L'albero si estende verso l'alto con la naturalezza di qualcosa di predestinato, senza incontrare mai la voglia di contrastare il proprio destino, eppure è sempre libero di scegliere. Così i suoi nodi, come crepe malcontente, segnano il ritmo di un tempo che non possiamo comprendere, poiché non ci appartiene. Così una pianta abbozzerà attraverso un nodo un'idea di ramo che, magari, non produrrà mai, ma potrà sempre dire di averci provato.

Non è questo un atto di tracotanza, quanto un chiaro desiderio di estendersi verso qualcosa, di toccare ed esperire come fanno tutti gli altri esseri viventi. Ma un albero si muoverà solo con il terreno che lo nutre, senza di lui nulla avrebbe più senso. È ancorato a terra come una massiccia architettura.

Talvolta è l'uomo a potarlo e così contribuisce alla sua naturale crescita in modo più o meno rigoglioso, dipende dal suo orgoglio. Ma perché non costruiamo più noi con la naturalezza di un giardiniere che desidera far raggiungere a quell'albero un'idea di compiutezza, di bellezza potente.

Così l'albero apre degli occhi craterici e sbircia con quel fare di un bambino che ha appena combinato qualcosa. Si guarda attorno con tanta leggerezza quanto la sua pesantissima presenza.

Costellato di nodi, come nei su pelle, rimane in posa, immobile, ascoltando sereno il suono delle cicale che lo abitano, la freschezza dell'acqua che risale fra le sue mille dita affusolate. Essa, infatti, permea dalle radici che, come piedi immersi nel fango, lo tengono stretto sempre e solo ad uno spazio che allora si fa luogo.

È questo uno spirito che

non sa quel che vuole. [...] vuole – ecco delle colonne la cui struttura è un poetico paradosso – vuole gravitare verso un centro, e fuggirsene. Vuole – e mi ricordo di un certo angelo di una grata in una chiesa di Salamanca – vuole alzare il braccio ed abbassare la mano. Si allontana e si avvicina a spirale...^Λ ¶

Anche lo stesso Michelangelo riconosceva il medesimo sentimento nelle sue *Rime*:

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio:
tra 'l foco e 'l cor di ghiaccia un vel s'asconde
che 'l foco ammorza, onde non corrisponde
la penna all'opre, e fa bugiardo 'l foglio.
I' t'amo con la lingua, e poi mi doglio
c'amor non giunge al cor; né so ben onde
apra l'uscio alla grazia che s'infonde
nel cor, che scacci ogni spietato orgoglio.
Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro
che con la sua durezza ne ritarda
il sol della tuo luce, al mondo spenta!
Manda 'l preditto lume a noi venturo,
alla tua bella sposa, acciò ch'io arda
il cor senz'alcun dubbio, e te sol senta.^Λ ¶

Una Maddalena indecisa allora è manifesto di questa Categoria che non è madre se non dei propri peccati, "anch'essa – donna che già si pente del peccato, lascia ancora nel momento del pentimento – anch'essa è, per definizione, barocca"^Λ ¶, almeno quanto "Santa Teresa, il cui cuore sta per essere trafitto dalla freccia portata da un angelo sorridente, nel segreto di quella cappella, di quell'alcova che il genio del tumultuoso Bernini ha cesellato a Roma"^Λ ¶. Proprio quest'ultima, nella Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, incarna un orgasmo assoluto o un'attesa perenne. La santa si concede completamente, o meglio si abbandona, dimenticando il suo stesso status di individuo si fa cosa e come tale si fa anche dono, si offre.

Con estremo potere profetico, questa parete si identifica come cristallizzazione di una sessualità neutra^Λ ¶.

Così già nel diciassettesimo secolo il suo corpo che si fa veste e cosa si inserisce nell'infinita schiera di corpi barocchi che non si distinguono più da un esistente informe, senza regola, senza certezza.

Le pieghe del sesso femminile non sono diverse dagli affossamenti del tessuto del sedile, la pelle che scorre lungo l'asta del sesso maschile è affine alle fodere del bracciolo: la vesti di carne dei nostri corpi, liberate dal tempo e sospese in un incanto senza attesa, sono l'oggetto di un investimento sessuale infinito ed assoluto che potrebbe sembrare più consona a un sarto, a una modista, a un tappeziere impazziti che a un filosofo.^Λ ¶

Osservando l'intera parete della cappella si può notare come la santa e il suo cupido non siano che un'unica veste che continua a ripiegarsi su se stessa; distinguiamo a fatica i bordi delle rispettive individualità come se si stessero fondendo l'uno con l'altra e allo stesso tempo con la parete, l'esistente e la luce che li abbaglia. Il tutto non si può più dire chiaramente solo scultura o solo architettura, diventa un unicum, acquista contemporaneità e plasticità.

Se l'architettura è plastica vuol dire che le sue forme non possono essere affatto paragonate a forme intelligibili, quasi eterne e immutabili analoghe alle idee platoniche, ma piuttosto a pieghe, a impronte, a flessioni. Non a caso Shelling avvicina l'architettura alla sartoria [...]. L'architettura insomma esiste prima della sua costruzione, dell'attività umana che edifica, erige, e indipendentemente dal bisogno e dallo scopo utilitario; quasi si potrebbe dire che l'architettura umana rappresenti l'elevazione a potenza di qualcosa che è già dato a prescindere dall'uomo: intendiamoci però non perché fissato da leggi naturali immutabili, ma perché sagramatosi sulla base di eventi che non si può definire in altro modo che sessuali. Infatti Shelling sostiene che nella maggior parte della specie animali l'istinto artistico si manifesta come equivalente dell'istinto sessuale. [...] Separare l'architettura dalla costruzione può sembrare a prima vista bizzarro [...]. Ancora più bizzarro è poi collegarla con la sessualità, come se entrare e uscire da un edificio, camminare in una città, percorrere un territorio fossero atti sessuali oppure metafore di atti sessuali.^Λ ¶

È evidente l'incredibile forza che ha in questo caso una singola parete (o architettura) che si fa evento, evento estroflesso e, senza il timore di essere autoreferenziale o troppo figurativa o semplicemente troppo ere/optica, si mostra in tutta la sua disperata bellezza (o meravigliosa bruttezza).

Negli anni Cinquanta Frederick Kiesler riproporrà la medesima logica concentrandosi su un punto di vista pluriforme, ove ogni singolo individuo si riconosce inglobato nella curvatura del suo stesso esistere piuttosto che in un punto di vista unico. Non si parla più di prospettiva quanto di prospettive.

Ma tornando alla grande Piazza San Pietro, possiamo notare come questa è circondata da una foresta di colonne, che tendono a scomparire dall'interno, a cambiare colore e disegnare il cielo.

Anche questa è in tutta la sua teatralità un'architettura che si fa evento e che mette in scena l'estasi dello stare nella selva e l'incontro con tutta la pluralità degli esseri naturali. Un trompe-l'oeil architettonico non indifferente che si chiude, non a caso, con una corona di santi scolpiti magistralmente (come quei palestrati di cui tutti avrebbero invidia. Quei corpi che, dicevamo prima, sono fatti di muscoli desiderosi di strapparsi dalle ossa). Questa sfilata di religiosi che attorniano la piazza con superbia, come dall'alto dei cieli, dall'Olimpo o da una cerchia del paradiso dantesco, godono della propria estatica posizione, vinti dalla propria superiorità.

Ogni singolo di questa cerchia di fortunati ha un posto privilegiato, sopra una colonna, nel maggiore luogo erotico, quello che stuzzica l'intelletto. Nella simbologia occidentale l'intelletto è rappresentato dalla spada. La spada è a sua volta aria, tagliente. È vento impetuoso e tempesta, pericoloso come la conoscenza.

Questi santi saggi stiliti, immolati sopra le spade che contornano la piazza e con la loro presenza cesellano la maestosità di un luogo così spaventosamente bello, incorniciano il cielo.

Essere sulla punta di una colonna, impossibilitati di scendere e tornare in basso, significa avere il privilegio di essere sulla punta acuminata di una matita che disegna il mondo.

LA SPIRALE

Il Barocco tuttavia non si accontenterà mai di lavorare all'interno di un unico piano dato, quindi vorticoso cercherà perenne una fuga e quindi un momento di estasi nella quale immortalare la sua brama di infinito. È così che la curva della circonferenza, prima ancora di deformarsi nell'ellisse, inizia a sfondare la sua bidimensionalità, aumenta la sua profondità, affronta l'ignoto.

Se vogliamo la monade continua a moltiplicarsi senza sosta, sviluppando quello che è un suo primo duplicarsi, una prima fusione con un'altra entità, per poi comprenderne la potenzialità e aprirsi a tutte le possibili coppie di cui sarebbe difficile calcolare la probabilità di incontro.

Dal punto di vista sociale è chiaro che un tale sfondamento formale porta con sé il significato di un'inclusione così polimorfa

e non più monogama da rappresentare una vera e propria rivoluzione. Ma senza iniziare a parlare di poligamia, poliamore e via scorrendo, e di come questi siano legati a loro volta da una forma, mi limiterò a definirne il significato architettonico.

Il mondo nuovo del diciassettesimo secolo può essere chiamato "pluralistico" nella misura in cui offriva all'uomo una scelta fra alternative diverse, fossero esse di carattere religioso o filosofico, economico o politico. [...] Così i sistemi del diciassettesimo secolo avevano un carattere aperto e dinamico. Partendo da un "punto" fisso potevano estendersi all'infinito. Questo rapporto con l'incommensurabile appare per la prima volta negli scritti di Giordano Bruno, che dice: "Infinito spacio ha infinita attitudine, ed in quella infinita attitudine si loda infinito atto di esistenza", e continua immaginando una pluralità di mondi: "Sono dunque Soli innumerabili, sono terre infinite, che similmente circuiscono quei Soli..."¹. In questo mondo illimitato, il movimento e la forza assumono importanza primaria. Idee analoghe si trovano nella filosofia di Leibniz cento anni dopo [...]. La geometria è lo strumento appropriato per capire il mondo. Mentre l'universo del Rinascimento era chiuso e statico, la visione barocca lo rende aperto e dinamico. Così comprendiamo come i due aspetti del fenomeno barocco, sistematicità e dinamismo, apparentemente contraddittori, formino una totalità piena di significato.²

Se nel diciassettesimo secolo i bordi dello scibile umano si trovavano ormai a sgretolarsi, ad entrare in crisi, per accogliere nuovi rami della scienza, picchi più alti nella musica, forme più complesse in architettura, come potremmo non vedere oggi un'iperbole di questa rivoluzione?

Sarebbe inadatto allora da parte di noi architetti non solo non riconoscere questo tipo di fenomeni ma soprattutto non agire di conseguenza senza farci trasportare da un vento di tale intensità.

Osserviamo come tutte le altre arti, che non sono architettura, stanno abbracciando nella contemporaneità la possibilità che l'uomo possa tornare a conoscersi come cosa (e quindi animale, neutro, "it", altro, alieno, queer, chair...), e come tale possa riconoscere le proprie origini nella Natura piuttosto che in un Dio unico e assolutamente buono. Questo tipo di presa di posizione, tuttavia, rimane quantomeno un tabù nel dibattito architettonico che quasi sempre rifiuta di sfondare la regola della simmetria,

e quindi del mero doppio, di un dualismo che non comprenda ancora tutte le possibili varianti della spirale (o dell'ellisse in estasi); tant'è che potremmo dire che anche il Barocco secentesco aveva difficoltà ad allontanarsi con violenza dall'ellisse in quanto forma piuttosto che vederne la potenzialità.

Ma ecco che scavando in fondo al significato del simbolo di monade, monade che si fa ellisse quando raddoppia.

Questi sono due simboli del sole incisi sulla nostra pelle, che sgorgano l'acqua della vita (che in San Pietro abbiamo visto uscire dalle due mammelle/fontane che ne fanno da "fuochi") e irraggiano lo spazio con la loro potenza formale.

Ecco che ricercando le mammelle degli animali, si palesa la perdita che l'uomo ha inevitabilmente subito insieme alla maggior parte degli altri primati con l'evoluzione, perdendo gran parte di esse. Se a noi spettano due capezzoli, ne riconosceremo tuttavia fino a sedici nei suiformi e cinque paia nei roditori.

Voglia questa essere solamente una breve speculazione sul lento allontanamento che l'uomo – e di conseguenza il suo modo di rapportarsi con l'esistente – ha subito dal suo essere naturale.

La molteplicità così implicita in una creatura poco evoluta, allora, risulta essere non solo legata allo spirito della natura, ma ancora di più all'apparato riproduttivo e dunque alla sessualità.

Se vogliamo, questo ci porta a pensare che l'erotismo sia inevitabilmente la chiave di e/accesso per il progetto in architettura, perché anche l'unico modo di ritornare ad una consapevolezza piena del nostro corpo e di conseguenza dell'esistente.

Ci accorgeremo di non derivare più tanto da Adamo, che "è fatto di adamà (*adāmā*, 'terra', 'suolo')"^Λ ma dal Golem, una sorta di tessuto informe da cui Adamo stesso deriva (almeno nella Qabbalah) che rappresenta il momento subito precedente al soffio divino all'interno di quella massa di terra.

La radice glm significa in ebraico avvolgere o piegare assieme, come per un tessuto grezzo che annunci una forma senza mostrarla in pieno. Il Golem è la piega da cui si dispiega il primo Uomo, il viluppo da cui si sviluppa. [...] Il Golem è chiasma di una serie di simmetrie: materia primordiale e meccanismo, hyle e automa, natura e tecnica, luce e tenebre, tellurico e cosmico, origine e destino. Non sfugge alla logica di una serie di simmetrie ossimoriche, miscela di opposti. ^Λ ^Λ

È solo nel momento estatico del ritorno al naturale che continuando ad avvilupparsi attorno a se stessa, come un'edera che non trova dove aggrapparsi, dal cerchio, dall'ellisse, nasce una spirale.

La spirale comprendiamo essere quell'evoluzione in potenza aritmetica della monade che allora comprende tutti i possibi-

li diversi centri urbani (mammelle che danno vita a tutti i loro figli), formati da quei famosi quartieri che la determinano e che si incontrano finalmente fra di loro.

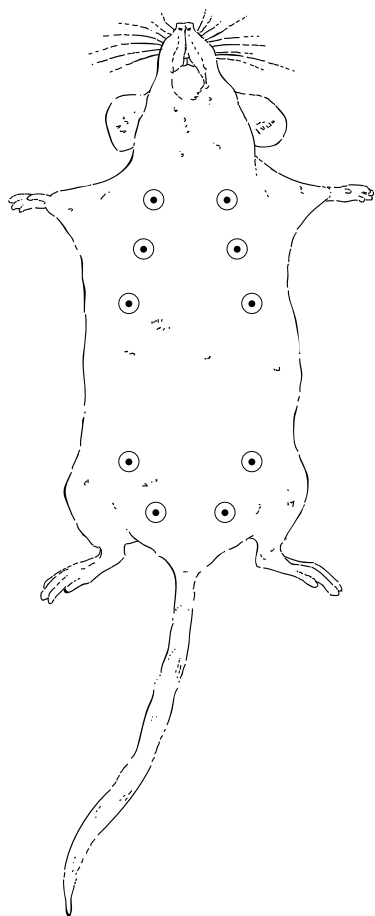
Essa è come se si trovasse a danzare su se stessa talmente veloce da avere la propria veste che si arriccia con il vento che la turba e così, centrifuga, si trasformasse in un tornado e rigirando raggiungesse tutte le sue sorelle che la circondano.

Le correnti ascendenti e discendenti del vortice portano in alto e/o in basso lo spirito umano esaltandolo e donandogli quindi qualità, spinta vitale. Ecco uno dei motivi per cui percepiamo il Barocco come uno stile dinamico piuttosto che statico ^Λ ^Λ, proprio perché pare evolvere continuamente dalle sue volute, dalle sue indecisioni e cambi drastici di direzione.

Attraverso la spirale, il Barocco si porta all'eccesso e cattura l'attenzione, diventa attraente, affascinante e in un'ultima analisi persino sexy. Il Barocco ci insegna come provare piacere, come lasciarci andare, come.

Non parlavano anche di questo, in ultima battuta, i versi di William Butler Yeats all'inizio dello scorso secolo? Un manifesto di questa seconda ondata vorticoso di vento barocco prossima a venire:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.
Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of Spiritus Mundi
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born? ^Λ ^Ω



Proseguendo con il ragionamento che vede lo sdoppiamento della monade articolarsi nei suoi più vorticosi risultati, seguendo i sentieri di Deleuze e Guattari, si rende evidente una risposta formale all'evoluzione del Barocco nel contemporaneo.

Ma prima di procedere avremo bisogno di appoggiarci ad un'altra definizione di Barocco, quella che Bruno Zevi faceva in "Saper vedere la città", partendo dal presupposto che lo spazio di questa categoria fosse per sua definizione dinamico e movimentato rispetto allo spazio delle precedenti epoche (lo dimostra anche solo la sua ossessione per l'idea di espansione e riattivazione del corpo della città di Ferrara per mano del Rossetti):

Horror et amor vacui, rigidzze ortogonali e natura selvaggia, gusto simultaneo della geometria e dell'incolto, implacabile razionalità e droga scenografica, spettacolari orditure classicistiche e anastrosi allegorie ellissi, violenza gerarchica nell'impianto e malinconia tenerezza nei ricordi, limiti monumentali e illusione di varcarli per attingere l'infinito. Supreme testimonianze esprimono quest'angoscia: basti ricordare piazza del Campidoglio, la galleria degli Uffizi, le ville di Vignola. Ma i geni del manierismo, o della mancata Riforma, rifiutano di elaborare piani urbanistici: Michelangelo, Palladio, Borromini non credono più a un "programma" e imprimono i loro segni nelle città mediante l'edificazione di "luoghi deputati", cioè di fulcri architettonici capaci di azionare il meccanismo della crescita urbana o, nel caso disperato di Borromini, di coagularlo. [...] Alle bipolarità focali e alle interpretazioni di Bernini, dello stesso Borromini e di Neumann fanno eco, dopo la sventagliata del tridente sistino, la rottura dei quadri prospettici autosufficienti, la pluralità dei centri di irradiazione e coordinamento, la tensione dei discordi urbani, da piazza San Pietro a piazza Sant'Ignazio, dalle trame di Lecce ai crescents di Bath. L ↓

Riconosciamo a queste parole non soltanto l'autorevolezza di una visione sapiente ma ancor di più la visionaria consapevolezza che la molteplicità infinita del replicarsi e del riprodursi del contraddittorio mondo barocco non è altro che la chiave di volta, l'elemento cardine per un nuovo mondo nel quale siamo inderogabilmente immersi: il futuro.

Moltiplicatesi le esperienze, le popolazioni, le mute, le immagini, le foglie e annichilendosi sempre più i territori inesplorati, le praterie e le foreste, la contraddizione oggi risulta quanto più una concreta esperienza dell'apocalisse piuttosto che un ritorno all'eden sognato.

Una visione così polisemica del creato rende conto soltanto all'idea che il fenomeno secentesco, la sua arte decorativa e il fascino delle sue sensuali curve non fossero che una risposta carnale ad un disfacimento inevitabile. (Perché allora non apprezzarne la decomposizione?)

Quando la realtà moltiplica i suoi aspetti, deforma i suoi orizzonti fino a farli apparire dentro uno schermo digitale, nel buio assoluto di un rettangolo senza batteria e nel sogno di un Metaverso che (si salvi chi può) apre le porte ad altre innumerevoli scoperte, la conquista dello spazio, il mettersi in contatto con creature aliene, immaginarne un futuro insieme e fondersi con esse, fare dei figli e moltiplicarsi come formiche affinché tutti i pianeti non possano che diventare celle simili di una specie di api o stanze difformi dello stesso formicaio, allora forse è necessario che il modello seguito dall'architettura per secoli crolli drasticamente.

È ora che questo si frantumi e venga risolto attraverso l'accettazione di quel fallimento, nel pieno godimento di quel fenomeno dove il tempo ha fatto maceria e da questa si può trarre una nuova conquista.

Attraverso questa consapevolezza, inizieremo a guardare il mondo tutto attorno a noi come fosse materia, maceria, in continua decomposizione; come se potesse essere rimescolato continuamente e assumere le forme più vorticosi mentre danza con il ritmo del creato.

A questo proposito le cupole barocche si rifiutavano di fingersi salde e ben ancorate a terra, seguendo gli sguardi indecisi di chi doveva sostarci sotto, allungandosi fino a perforarsi, a strapparsi fra le stelle più alte del cielo.

La vorticosità è una delle caratteristiche che più decantano all'interno del pensiero barocco e che permettono di immaginare di raggiungere qualcosa di irraggiungibile. Persino la via da prendere in una passeggiata barocca si biforcane in continuazione concedendo l'illusione dell'ignoto, come se tutto portasse sempre a qualcosa d'altro.

All'interno dell'occhio di questo ciclone, sembra tuttavia soffermarsi una quiete immensa, poiché in fondo l'architettura rimane immobile nel tempo, come una fotografia, e il resto attorno a lei continua a roteare senza sosta.

Cosa intendiamo esattamente?

Se il tempo rappresenta il decomporsi della materia e l'architettura una futura maceria e tutti noi prossimi perituri, ogni erezione vorticosa verso l'alto raggiunge sempre più potenza quanto più non delinea alcuna stabilità ma si abbandona al gioco delle forme senza fine. 

Così il Barocco allunga le sue mani nel macello delle forme possibili e ne immortala le più violente, le più esanimi, quelle che piangono a dirotto pur di raggiungere un orgasmo senza tempo; le strappa dal vento impetuoso di un tornado e le inghiotte nella luce di un flash fotografico.

La tecnica del Kintsugi è un buon esempio per spiegare quest'operazione che tutt'al più possiamo chiamare barocca: strappare un oggetto rotto dalla completa distruzione, ovvero salvarlo dal suo essere di fatto maceria, significa potenziarlo della sua fragilità, della sua precarietà, farne un baluardo barocco.

Le vene d'oro che questa tecnica orientale innesta fra le crepe di una realtà frammentata è a tutti gli effetti una sutura assimilabile ad una pratica erotica come quella della body suspension o un rito masochistico.

Più la sutura porta all'estremo la carne, più un soffio di violenza permette alla materia di farsi maceria, e più sensuale apparirà la fotografia di un vortice e la decorazione di un soffitto.

Non è un caso che questa tecnica, a cui bisognerebbe dedicare un intero volume a parte, porti in grembo le forme del desiderio.

Abbiamo visto come i percorsi degli scellerati che si addentrano nella selva o si abbandonano alla liminalità acquisiscono sempre una casualità che possiamo dire rizomatica.

Si sviluppano con la stessa sequenzialità di una serie di crepe divergenti.

Il frammentarsi senza previsione e il risanare questo delitto attraverso delle venature d'oro che seguono il progetto attuato dal caos diventano linee guida per leggere il Barocco nella contemporaneità, dove un tessuto urbano costruito fino alla saturazione/suturazione inizia a creparsi lentamente.

Oggi intere periferie costruite in fretta presentano i problemi di un vecchio vaso rotto che ha bisogno d'oro per essere salvato e non parliamo solo di denaro, ma anche di estetica.

Si creano brecce non solamente all'interno del costruito ma anche nella rete sociale, nei luoghi dove investire, dove abitare, crescere una famiglia e sognare.

Non ci resta che immaginare che un turbino di stelle scenda dal cielo e come frammenti d'oro queste colino all'interno di queste crepe per decorare la città di nuovi desideri e le forme più deformi, fino a riappropriarsi anche di questi oggetti dimenticati, partendo allora dalle periferie e dai borghi abbandonati.

Sono le stelle, i nostri desideri d'oro, i sei livelli di archi degradanti della cupola del Guarini la nostra unica salvezza da un mondo che ha dimenticato Eros.

[...] MILLE STELLE

“Imparare dalle stelle” potrebbe sembrare un invito esoterico ad allontanarsi dalla nostra terra, eppure la “stellarità”, un messaggio di luce che proviene da remote lontananze e, partendo da un centro, si rivolge in ogni direzione, è divenuto un concetto della geometria e pervade in modo discontinuo il mondo dell’architettura. [...] La stella è centralità assoluta ma non è come il cerchio, delimitazione, chiusura, ma sintesi di apertura, irradiazione, percorso, esplorazione e nello stesso tempo richiamo e concentrazione. L L

Il grande maestro Paolo Portoghesi, come altri importanti esponenti del Postmodernismo diversificati per follia, che fosse il decostruire, il dissezionare, il rincollare alla “Frankenstein; o, il moderno Prometeo” (Frankenstein; or, The Modern Prometheus), comprendeva la totalità del progetto metamorfico, che assumesse Natura, Pan e tutti i suoi precetti come madre e fonte da cui attingere il proprio sapere. La sua architettura, di eccezionale profezia nei confronti del presente, è in grado di abbandonare la regola per diventare acqua e seguire i campi di ogni lacrima di cui si fa voce L L.

Ogni goccia trova in quella accanto un richiamarsi, un moltiplicarsi, un controcampo da considerare. L’interazione disegnata in pianta assecondando la sua “Teoria dei Campi” (o campi magnetici) rende il suo pensiero esemplare per ragionare sull’attuale necessità di considerare la moltiplicazione, l’incontro, nel progetto contemporaneo. Conosciamo l’amore scellerato che Portoghesi non solo ha, ma scrive per il Barocco L *, e così possiamo arrivare a capire fino in fondo i suoi presupposti nella contemporaneità, bramando l’assoluto naturale, un progetto quanto più olistico, immersivo. La sua teoria si fonda su diversi principi che rappresentano a tutti gli effetti le stelle che completano la sua costellazione, gli elementi significanti che permettono al progetto di diventare responsabile L L.

Queste stelle possono servire da guida per il ritorno del Barocco che inesorabilmente si ripropone come alternativa al modernismo e alle sue regole allineate.

Grazie al suo contributo possiamo oggi ragionare in un modo ancora originale rispetto alle innovazioni che ci allontanano dalla realtà, proprio perché ci dà mezzi nuovi per osservarla, le lenti del Barocco. Sotto le sue ciglia dorate vediamo illuminarsi le vie da percorrere per non farci assuefare da input meramente funzionalistici e non meno nauseabondi.

Abbiamo visto come il Barocco offre lezioni fondamentali e indiscutibilmente utili al progettare contemporaneo e quanto poi,

a singhiozzi, sia stato ripreso e rielaborato formalmente. Ma la vera rivoluzione avviene nel momento in cui queste stelle, in un sistema di costellazioni ben definito, sono in grado di brillare non solamente attraverso la forma ma come veri e propri dispositivi spaziali volti a richiamare in noi il rimosso.

In Portoghesi quest’operazione vara la possibilità di esplorare il piegarsi delle forme, inseguendo le lezioni maestre della natura, dell’acanto, della goccia di pioggia.

Abbiamo la necessità di strappare a questi esempi qualcosa di ancora più prezioso: la loro anima.

Queste stelle, come principi primi o punti di una costellazione che ai nostri occhi diventa significativa, un’idea di mondo, rappresentano gli estremi di una nuova grammatica da scrivere.

Se nel capitolo precedente abbiamo visto come la necessità prima è quella di una casa che si dà piacere da sola, indipendente dalla spinta centrifuga che la obbliga a slittare gran parte dei suoi interessi verso l’esterno, permettendo non solo di entrare in estasi al di fuori della propria domesticità ma anche di abbracciarla tutta fino a dentro le pareti della propria abitazione, allora una grammatica a cui dobbiamo attingere in occidente, lezione forse già compresa dal versante levantino, è una grammatica elementare che “una volta identificata, dovrebbe dar vita a una formula per un’architettura che sia al tempo ambiziosa e popolare” L L.

Questa grammatica non è affatto un linguaggio destinato al lusso del milionario o dell’imprenditore di successo, ma piuttosto ciò che possa essere applicato a scale e tasche diverse L L.

L’erotismo appartiene ad ogni essere umano e come tale si sublima nel lusso – lussuria – che permea i desideri di ogni individuo. Il lusso rappresenta l’eccesso, l’opulenza, il Barocco, e per questo è necessario che sia non solo una variabile, ma una costante presente nelle nostre vite per ammazzare la frustrazione del contemporaneo.

In *Delirious New York* Koolhaas ragionava sul manifesto verticale di una Manhattan più vicina ad un formicaio che ad una città. Noi non possiamo intravedere futuro diverso per altri esempi di metropoli o future metropoli con le quali fare i conti. Se vogliamo essere intempestivi L * allora, corriamo ai ripari prima che sia troppo tardi: viviamo le foreste finché sono in vita ma strappiamo gli alberi dalle loro radici e trasciniamoli nelle nostre case prima che vengano abbattuti.

Se vogliamo essere contemporanei, vediamo la metropoli, o il formicaio, dove ancora vige la palude e assaporiamone il tempo trascorso, la futura decadenza e la catastrofe da cui inevitabilmente non potremo fuggire. Così frazioniamo il mondo per adorarlo di più.

Se vogliamo essere erotici, non spaventiamoci di fare del nostro piccolo appartamento di 50 metri quadrati un oggetto di culto, non spaventiamoci nel trascinare le stelle nel fango.

- ✠ E. D'Ors, L. Anceschi (a cura di), *Del Barocco*, cit., p. 20.
- ✠ Cfr. G. Bataille, "Il cavallo architettonico", in Idem, *Documents*, cit.
- ⇓ *Ibid.*
- ⋈ C. Baudelaire, *Diari intimi* (1887), SE, Milano 2020, p. 985.
- ┘ Cfr. G. Bataille, *L'Erotismo*, cit.
- ┘ B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, cit., pp. 61-62.
- ✠ J.R. Snyder, *L'Estetica del Barocco*, il Mulino, Bologna 2005, p. 25.
- ⋈ *Ibid.*
- ┘ *Ibid.*
- ✠✠ E. D'Ors, L. Anceschi (a cura di), *Del Barocco*, cit., p. 40.
- ✠✠ Con ambiguità il latino ci presenta *malum* e come "mela" e come "male".
- ✠✠ A. Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Oporinus, Basilea 1542.
- ✠⇓ Per lo meno in ambito europeo fin dal Rinascimento.
- ✠⋈ R. Rizzi, *Il daimon di Architettura*, Mimesis, Milano 2014, p. 47.
- ✠┘ Cfr. S. Kofman, *Camera obscura*, Galilée, Paris 1973.
- ✠┘ Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, p. 46.
- ✠✠ Ivi, p. 49.
- ✠⋈ Se è vero che un architetto è colui che è chiamato ad immaginare un'idea di mondo, allora se l'idea di mondo, ovvero la monade, non viene sviscerata ma solo accostata per contatto di superficie, si avrà sempre e solo una magnifica soluzione tecnica ma senza emozione. Ciò che emoziona, muove e definisce il piacere è infatti il rapporto stretto che la monade intreccia con il suo mondo interiore che non ha a che fare con altro se non con l'infinita distesa di emozioni che lo pervadono.
- ✠┘ Dall'arabo *al-qubba*, attrav. lo spagn. *alcoba*. – Parte della camera da letto costituita da una rientranza in una delle pareti, nella quale, talora separato dal resto dell'ambiente con tendaggi o balaustre, si trova il letto: tenera di parto, ella se ne stava in una bella a. (Algarotti). Nel passato (spec. nel Rinascimento e nei secoli successivi) fu spesso un ambiente riccamente decorato, che poteva contenere, oltre al letto, anche altri mobili, soprattutto quando, nel sec. 18°, si diffuse la moda di ricevervi la visita degli intimi; nell'età moderna l'uso dell'alcova, anche nelle sue forme più semplici, è quasi totalmente scomparso. Da www.treccani.it, consultato il 13.11.2022.

- ✠✠ In una dimensione a cui più avanti si darà il nome di *Metaverse*.
- ✠✠ Cfr. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, La letteratura dell'età barocca in Francia*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 168-71.
- ✠✠ Cfr. G. Bataille, *L'ano solare*, cit.
- ✠⇓ L'operazione non per forza comprometterebbe le logiche dello standard se la manodopera fosse maggiormente qualificata (stipendiata?) e la produzione di massa non costringesse ad unire utile e non davvero dilettevole. Ma non facciamo entrare l'economia troppo in campo, come non parliamo di come la prostituzione deforma i luoghi del piacere, per quanto sia un argomento coerente e altrettanto eccitante, non potrebbe di certo essere affrontato come mera digressione di un paio di pagine.
- ✠⋈ B. Cache, *L'ameublement du territoire*, Editions de la Villette, Parigi 1989.
- ✠┘ G. Deleuze, *Le pli*. cit. p. 10.
- ✠┘ Ivi, p. 48.
- ✠✠ In filosofia, il valore assoluto proprio sia di una totalità non mancante di nessuna parte (p. quantitativa) sia di una realtà che risulti pienamente conforme alle esigenze della propria natura (p. qualitativa). Nella teologia cristiana, l'attributo che caratterizza e determina tutti gli altri attributi di Dio. www.treccani.it consultato il 10.10.2022.
- ✠⋈ Superficie matematica della Terra.
- ✠┘ E. D'Ors, L. Anceschi (a cura di), *Del Barocco*, cit. p. 14.
- ⇓✠ G. W. Leibniz, *Monadologia* (1714), Morcelliana, Brescia 2001.
- ⇓✠ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 39.
- ⇓✠ Cfr. E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, Neri Pozza, Vicenza 2008, p. 61.
- ⇓⇓ Cfr. F. Colonnese, *Movimento Percorso Rappresentazione*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.
- ⇓⋈ M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari-Roma 1969, p. 353.
- ⇓┘ F. Colonnese, *Kepler, Galileo, Bernini e Gaspari. Note sulla controversa associazione tra Ellisse e Barocco*, disponibile al link <https://enbach.eu/en/content/kepler-galileo-bernini-e-gaspari-note-sulla-controversa-associazione-tra-ellisse-e-barocco#text1>, consultato il 5/5/2022.
- ⇓┘ G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 31.
- ⇓✠ E. D'Ors, L. Anceschi (a cura di), *Del Barocco*, cit., p. 27.
- ⇓⋈ C. Norberg-Schulz, *Architettura Barocca*, Electa, Milano 1979.



E. Cassirer, *Filosofia dell'Illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1935, p. 65.



Ibid.



M. Buonarroti, *Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio*, in Idem, *Rime*, Laterza, Bari 1960.



Ibid.



Ibid.



Cfr. M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, cit.



Ivi, p. 14.



Ivi, pp. 106-107.



G. Bruno, *De l'infinito universo e mondi*, Dialoghi I, III, 1584.



C. Norberg-Schulz, *Architettura Barocca*, cit., pp. 5-6.



E. Bernstein, *Ecologia e Ebraismo. Dove la natura e il sacro si incontrano*, Giuntina, Firenze 2000.



Cfr. G. Stanghellini, *Divina presenza*, cit.



Cfr. C. Norberg-Schulz, *Architettura Barocca*, cit.



W.B. Yeats, *The Second Coming*, Pearson, USA 2008.



B. Zevi, *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti la prima città moderna d'Europa*, Bompiani, Milano 2018, pp. 40-41.



Si vedano le architetture sublimi di Lebbeus Woods. Nonostante siano di gusto dichiaratamente postapocalittico e non trovino spazio per l'essere umano, non è possibile dire non abbiano tutto l'eccesso di qualcosa di estremamente erotico; come se il progettare una futura maceria, nel suo caso, permettesse di entrare nella morte e così contemplarne l'assoluto silenzio (Cosa c'è di più erotico del contemplare la catastrofe?).



P. Portoghesi, M. Ercadi, Donatella Scatena (a cura di), *Geoarchitettura, Verso un'architettura della responsabilità*, Skira, Milano 2005.



Matrice erotica presente in Louis Kahn, in Frank Lloyd Wright. L'architettura, in questo senso, non è più solo una forma funzionale, ma un'esperienza che può risvegliare desideri, emozioni e sensazioni profonde.



P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Laterza, Bari-Roma 2002.



Imparare dalla natura; confrontarsi con il luogo; imparare dalla storia; impegnarsi nell'innovazione; attingere alla corallità; tutelare gli equilibri naturali; contribuire alla riduzione dei consumi.



R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Oxford 1978, p. 8.



Ricordiamo che l'Eros platonico è figlio di Poros (l'espedito) e Penia (la povertà).



Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, cit.

SERPENTE

IV

8 INFINITE CODE

183

SERPENTE

Il serpente barocco, disseminando i suoi pezzi dopo esser stato sezionato in diversi punti e analizzato nel profondo, si agita come la coda di una lucertola che continua a muoversi dopo esser stata recisa.

Tormentato e stordito dalla frantumazione subita, ogni nucleo, monade, frammento, dispositivo, si rinnoverà all'interno di un quartiere diverso.

Agognato dalla sua solitudine, ognuno di questi mondi possibili si svilupperà radicalmente, rizomaticamente in maniera dissimile. Evolverà con la stessa consapevolezza ma agirà discorrendo da ogni altro mondo analogo.

Ecco come nasce una lunga coda barocca: dall'ovale del Bernini alla spirale borrominiana fino a toccare le stelle guarnigiane e sfondando i soffitti virtuosissimi di Pietro da Cortona.

Le squame del serpente, rappresentanti a loro volta di altre infinite possibili scaglie di vita, ovali, spirali, pieghe possibili, si muovono rapidamente. Ma lento nel suo muoversi sinuoso, ogni tratto di quel corpo dissezionato si anima dolcemente, si distende e si adopera alla ricerca di una possibile tangente, di un fuoco attorno a cui radunarsi, di un angolo dove nascondersi.

Fra gli infiniti disegni e configurazioni che ognuna di queste scaglie potrebbe acquisire di solo una cosa saremo certi, che sarà sempre la versione più morigerata e meno volgare che potremmo visualizzare di fronte alle possibilità incredibili di piacere alle quali potrebbe arrivare.

Ogni scaglia rassomiglia ad un'impronta digitale e come tale appartiene ad uno e un individuo soltanto, (neppure due gemelli identici hanno il diritto di possederla uguale). Ecco che come un labirinto già inciso fra le nostre dita, si fa calco della realtà e con essa interferisce.

Con vertigine, ogni sintagma del serpente acquisterà nel tempo un nome proprio, così un carattere, così un segno che è figlio dello stesso rizoma di un Barocco contemporaneo.

L'erotico aprì le porte dell'estasi, un'estasi che è tutta barocca, un Barocco che in occidente non ha che un'anima serpente. Dopo aver appreso le forme più divergenti, stravaganti e ancora mute dell'architettura, allunghiamo l'orecchio e ascoltiamo; impariamo le leggi di quest'arcaica, o nuova, lingua biforcuta.

La convessità.

Lo schiacciare, deformare la forma, lo spazio.

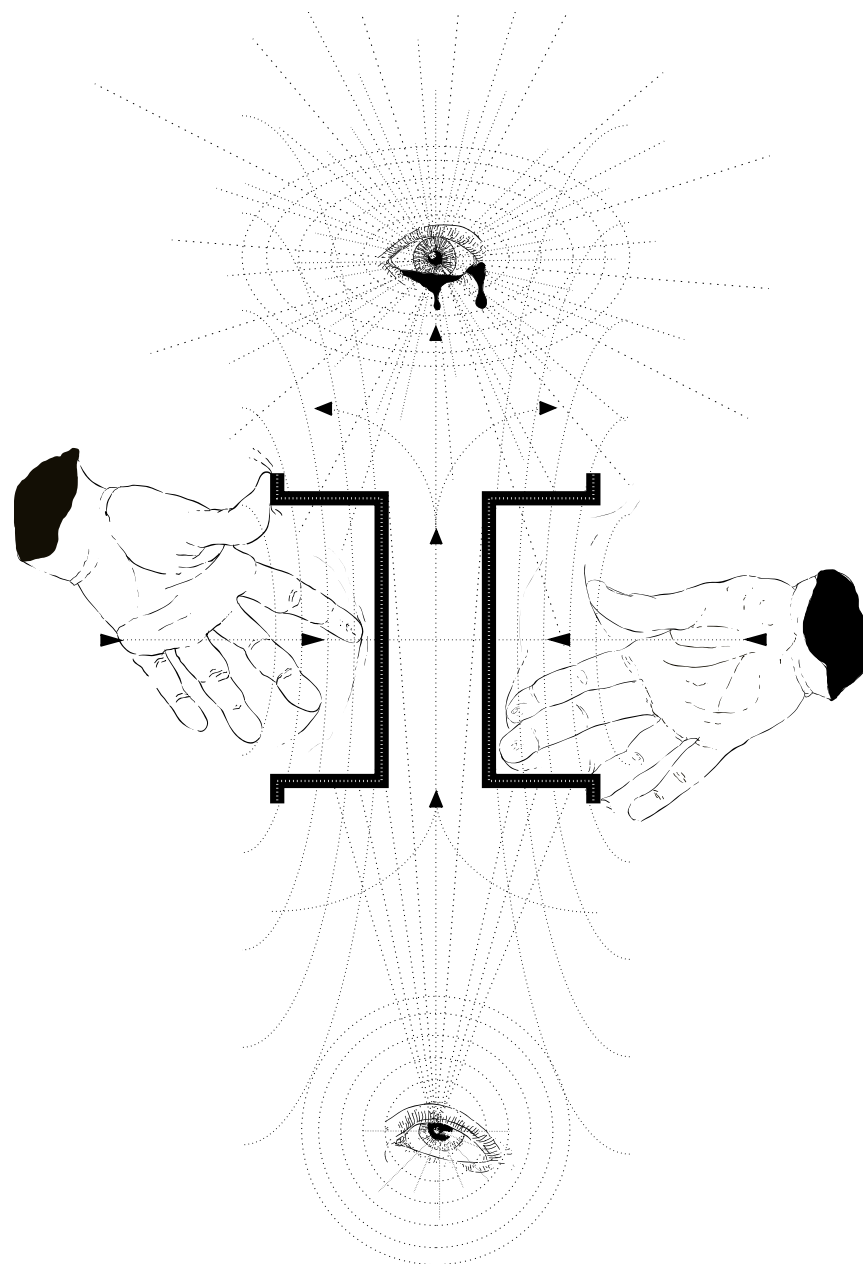
Schiacciare o strizzare come si fa con un corsaletto, un corpetto di donna, su fianchi larghi per una vita più lunga, affusolata.

Più stringe, più fa male, richiede aria, respiro, l'anima si gonfia.

Portare all'eccesso il ravvicinamento, la pressione, costringe ad entrare in contatto forte con l'esistente, con le cose, con le persone. La stretta di mano, lo stringere i lacci di una scarpa, di un bustino, permette nuovi mondi. Dopo un incontro, l'avvicinamento, il mondo delle possibilità apre le sue porte a nuove parallele fatte di altrettanti incontri. Dopo la costrizione mi concedo l'apertura. Ma mi concedo anche la pressione dei bordi che vogliono toccarmi. Ristringere rende sexy. Un'architettura che indossa un corsetto è sexy. Le corde tirano, le pareti tendono ad attrarsi, così le persone, dentro di loro.

Manca lo spazio, lo si aveva prima, lo si troverà dopo. Non posso vedere tutto ciò che c'è dall'altra parte, rimango incuriosito, innamorato di ciò che c'è oltre ma a cui, ancora, non posso accedere.

M. Crosato, *Corsetto*, 2022.



Una sospensione delle cose.

La sospensione del giudizio, che non ha più a che fare con la dimensione intima dell'individuo al di fuori (o al di dentro, del dentro, della società) che non ha più vincoli se non quelli posti da sé. I vincoli autoimposti sono spalmati lungo le pareti delle nostre abitazioni, senza regola.

La freccia del cherubino volante punta verso il nostro cuore. Un'asse d'acciaio penetra la carne.

La freccia si moltiplica, cambia dimensione, si fa putrella, si fa grata, si fa cavo.

L'esaltazione del metallo incornicia un corpo come le ossa con i loro organi, una cassa toracica. Ad essa sono appesi tutti i sogni, viene disegnato il cielo, che è soffitto.

Una macchina.

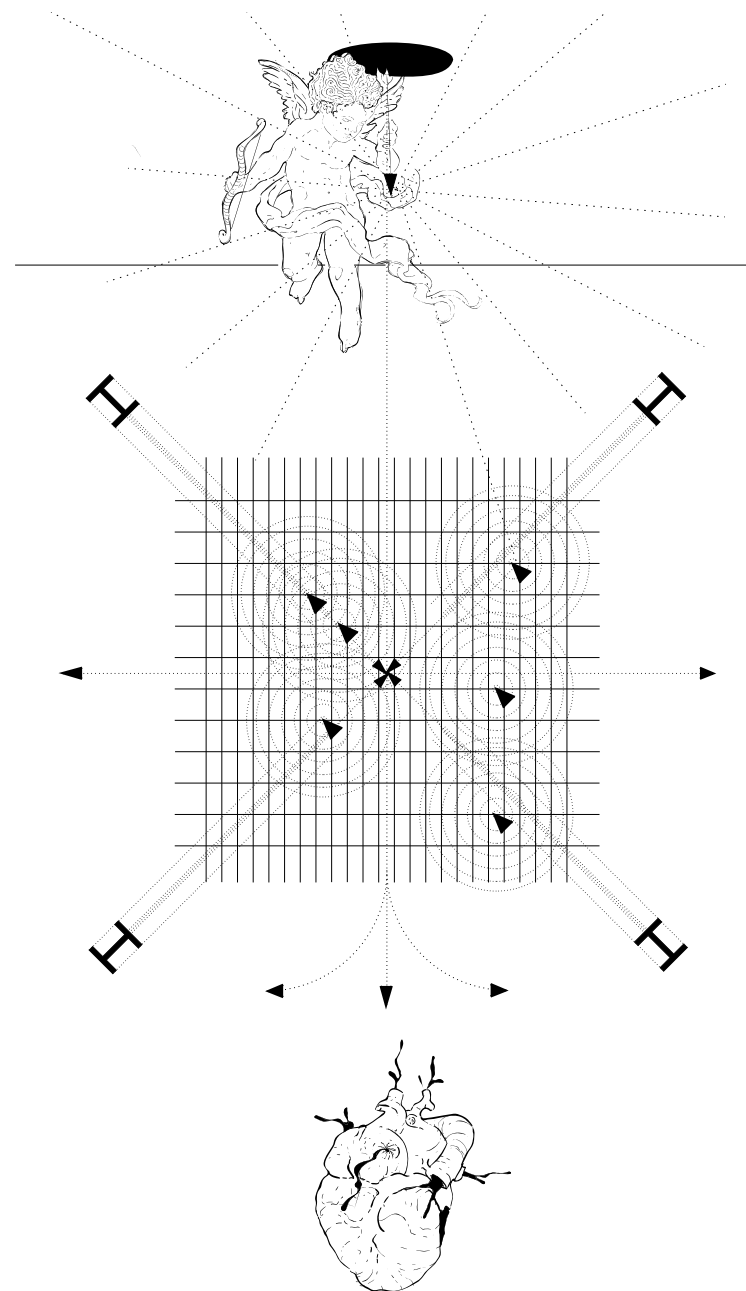
Un piercing.

Un orecchino.

La freccia ci penetra, così stretti nella nostra carne, e ci fa innamorare. Le frecce d'acciaio, le catene, tutto quello che si può impugnare, non è altro che la sublimazione del nostro desiderio di estasi.

Tenerci alle cose per non volare via, o per non cadere.

L'estasi, la sospensione, si appende come gli abiti alle grucce.



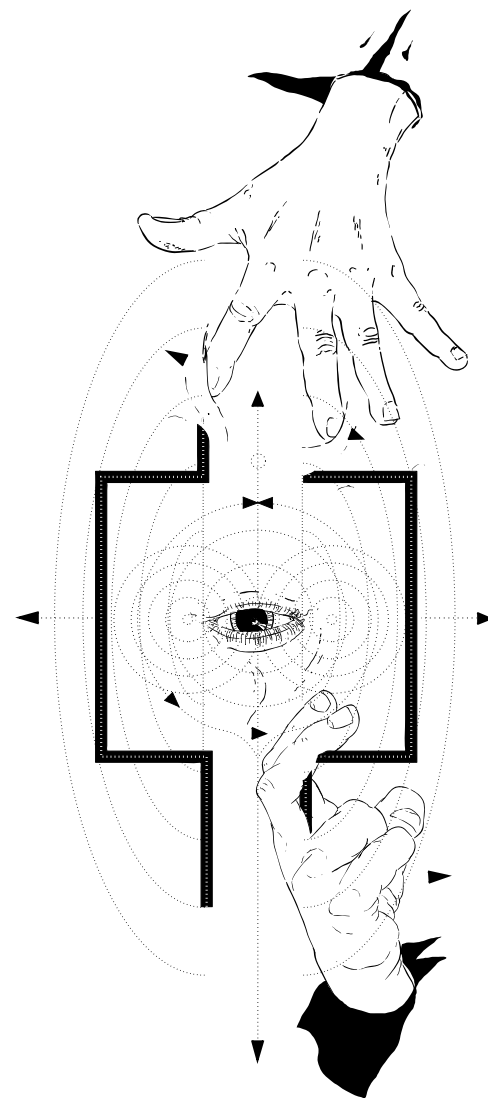
La concavità.

Dilatato, lo spazio, lascia spazio. Così dentro una madre nasce una nuova vita, o la possibilità di averla. Le pareti si sbilanciano, decompongono la loro figura, rientrano per accogliere. Così una parete si fa muro abitato da qualcosa, che è un armadio, una seduta, un grembo. Si gonfia lo spazio, l'aria entra nei polmoni.

Il vuoto, la depressione interiore, tutto genera riflessione, movimento. La forza centrifuga conduce alla possibilità di vedere oltre i bordi, come se lo spazio si fosse plasmato al nostro passaggio.

Quando sostiamo, come in una piazza all'italiana, siamo circondati da un incanto rotatorio, uno spazio di rappresentanza ben bordato che ci costringe a sostare fermi lì, anche solo per un attimo. Sostiamo perché quello spazio è per noi, non di passaggio. Sostiamo lì perché possiamo sdraiarci, sederci, arrotolarci e nessuno ci calpesterà.

La *piazza all'italiana* non è una *high street* londinese, è una piazza. Il pancione di una madre è una piazza e così, se desideriamo, il salotto della nostra futura casa.



L'acqua. La foresta.

Scontato dirlo, l'acqua è vita. Dove esiste acqua, prolifera la vita.

Non possiamo pensare di elaborare un pensiero architettonico senza considerare l'acqua come elemento di base per ogni nostra intuizione. Ogni elemento liquido, per dirla tutta, ha un suo fascino. L'elemento acquatico, oltre che essere specchio, specchio Narciso, ci sottrae dalla realtà concedendoci un altro giorno lontani dalla morte.

Siamo tutti assetati, sempre.

Nell'acqua del mare si riflette il cielo ogni notte, strappandolo in brandelli con le sue onde violente. Si abbandona alla pioggia che la pervade, oh Ermione.

La doccia. La vasca.

Ovunque vi sia cruising, ad esempio, è presente un elemento di liquidità, così liminale, come se solo quello bastasse a trasfigurare un luogo. Una pozzanghera in mezzo alla foresta, la foresta di casa mia. Le piante non mancheranno.

Casa nostra sarà acqua. Così Venezia. Venezia che è foresta di alberi all'ingiù.



Una stanza nella stanza.

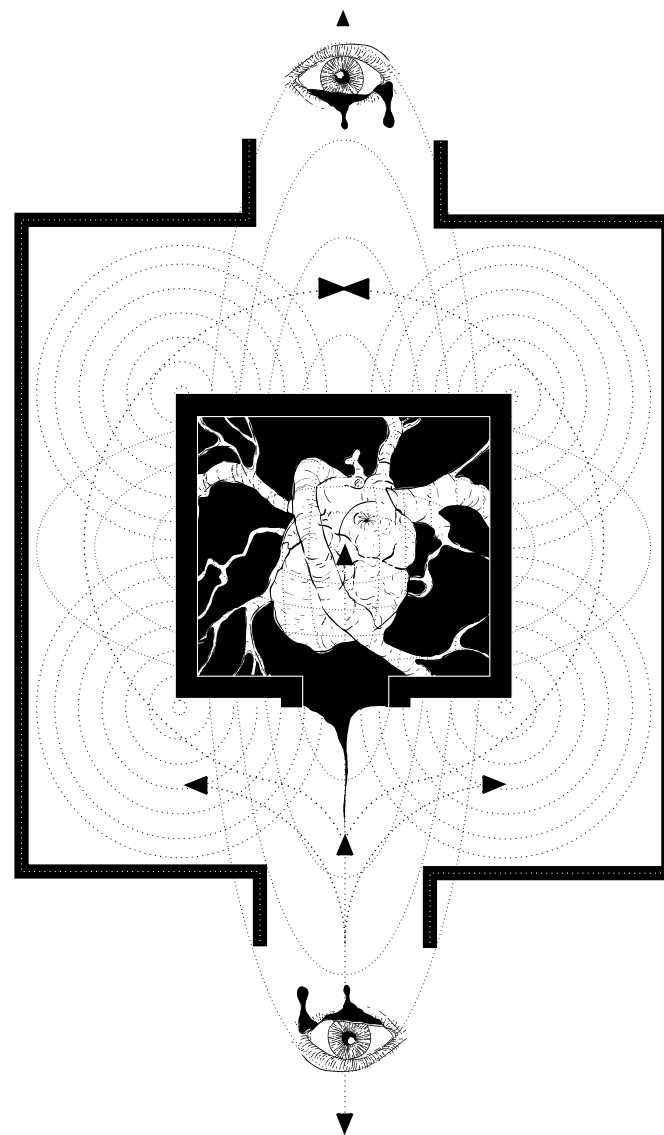
L'alcova, l'entrare in uno spazio che è circondato. È un confine, un segno di fondazione marcato in un territorio. Segnare uno spazio intimo, in uno spazio intimo, nel tepore della propria casa, significa trasformare l'abitato in un panorama, un territorio indefinito.

Così l'immaginario sfonda le pareti, i confini già assegnati, per disegnarne altri e ritrovarsi altrove. Così le capanne dei bambini dove tutto ciò che succede è costretto a rimanere lì dentro, nel segreto della pubertà. Un cuore dentro un corpo è uno spazio che pulsa, che concede ad un individuo il suo essere. Essere dentro un cuore significa amare alla follia la propria casa, tanto da farla corpo e desiderarla come tale. Scavare un cuore nella pietra, come un Sant'Onofrio vestito di capelli, racchiude in sé l'idea del giaciglio più bello che potremmo desiderare: la morte.

Questo è il nido di paglia che alcuni si costruiscono nei boschi come gli uccelli, noi lo adagiamo dentro la nostra abitazione, poiché essa già sarà foresta.

Un cuore è la nostra personale *darkroom*.

Un nuovo cuore inizia a pulsare dentro ad un corpo che già si è dilatato per accogliere i suoi figli venturi.



Le tende.

Piegarsi per spiegarsi.

Il corpo sfinito si rannicchia, si avvolge di strati diversi, si riveste. Così il rituale del vestimento, rivestimento, rappresenta un momento di intima passione. Sentiamo il corpo perché viene avvolto, rivestito. I tessuti, come tappeti volanti, si appoggiano su di noi, sulle nostre cose, nella nostra casa. I vestiti si raggruppano lungo i nostri spazi perché trovano giaciglio dove decidiamo noi. Siamo circondati di strati, più o meno sottili, che ci coccolano quotidianamente. Quei vestiti sono la totale espressione della nostra identità. Chi ci conosce meglio del nostro capo preferito? Ci ha visti così tante volte, ci ha toccati così tante volte... Così fanno le tende che scostiamo in casa, diaframmi che ci nascondono dalla luce senza piegarsi su di noi, ma spiegandosi verso l'esterno. Le tende ci coprono dagli sguardi, sono vento che si fa materia, sono le ali che ci portano altrove e che si fanno manovrare da noi, ci fanno prendere con forza, tirare, strizzare. Una serie di tende, semitrasparenti, in lino, concedono l'ambiguità della nebbia. Non riusciamo a vedere oltre, ma qualcosa vediamo. Non riusciamo a passare oltre, dobbiamo accompagnarle altrove. Impediscono, dolcemente, il passaggio.

Le lenzuola, le tende, disegnate come tappeti, sono carezze appoggiate al soffitto che scendono su di noi con tenerezza.

M. Crosato, *Vestiti*, 2022.



Lo specchio. Servo delle mie brame.

Un'altra banalità.

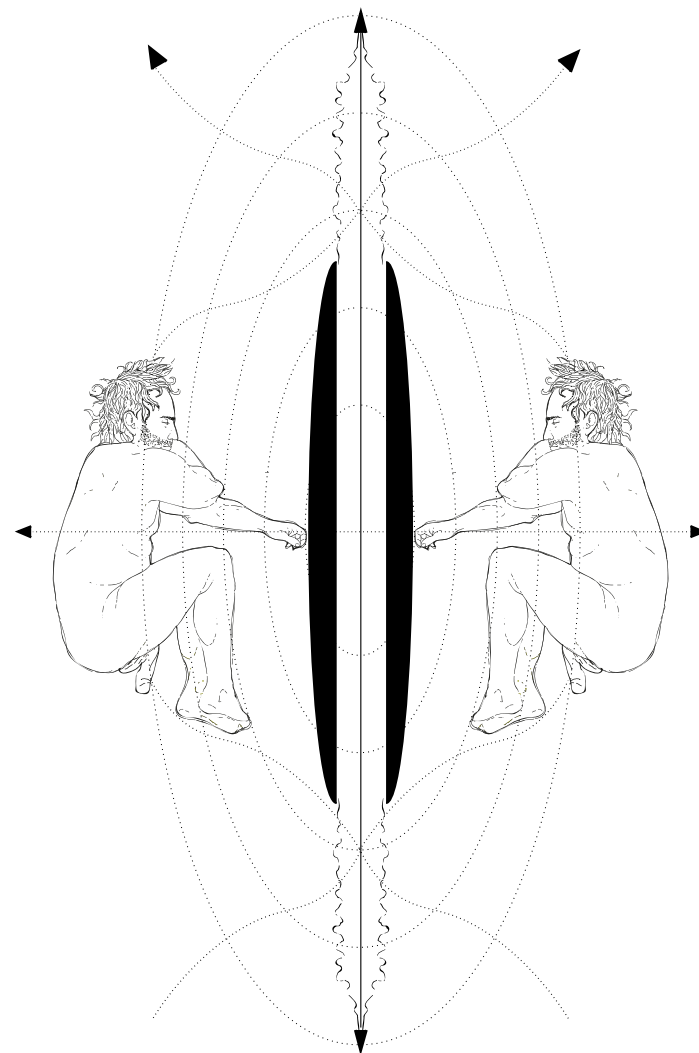
Uno specchio si apre verso un possibile mondo altro dove riflettiamo la nostra immagine come fosse altra da noi, e allora le permettiamo di fare quello che non abbiamo coraggio di fare da soli perché guardandola, noi, lo stiamo facendo.

Questa è la magia più potente inventata dalla natura. Se ci specchiamo non abbiamo solo un doppio, ma un multiplo verso. Abbiamo di fronte l'infinita possibilità di interazioni fra noi e lo specchio.

In camera nostra, in casa nostra, possiamo vivere ogni futuro possibile e deformarlo attraverso il nostro volere con la forza di un maestro indelicato. A questo punto, di fronte a noi, tanti infiniti noi articolano le loro vite e le riflettono sulla nostra.

Ci inseguiamo tutti, ci seguiamo tutti. Così oltre lo specchio esiste un altro mondo, nudo come noi di fronte all'armadio mentre ci spogliamo la sera. E ci guardiamo e osserviamo, mentre laviamo i denti, sbattiamo le ciglia e ci sorridiamo. Lo specchio permette di fare l'amore con noi stessi, e con tutti quelli che la sera si specchiano, così, in quell'altro mondo al di là dello specchio. Mattonelle di specchio, specchi d'acqua, bicchieri di vetro, lavabo in acciaio, specchio appeso al soffitto, specchio girevole, la casa degli specchi.

Appendete uno specchio, per carità.
Guardatevi!

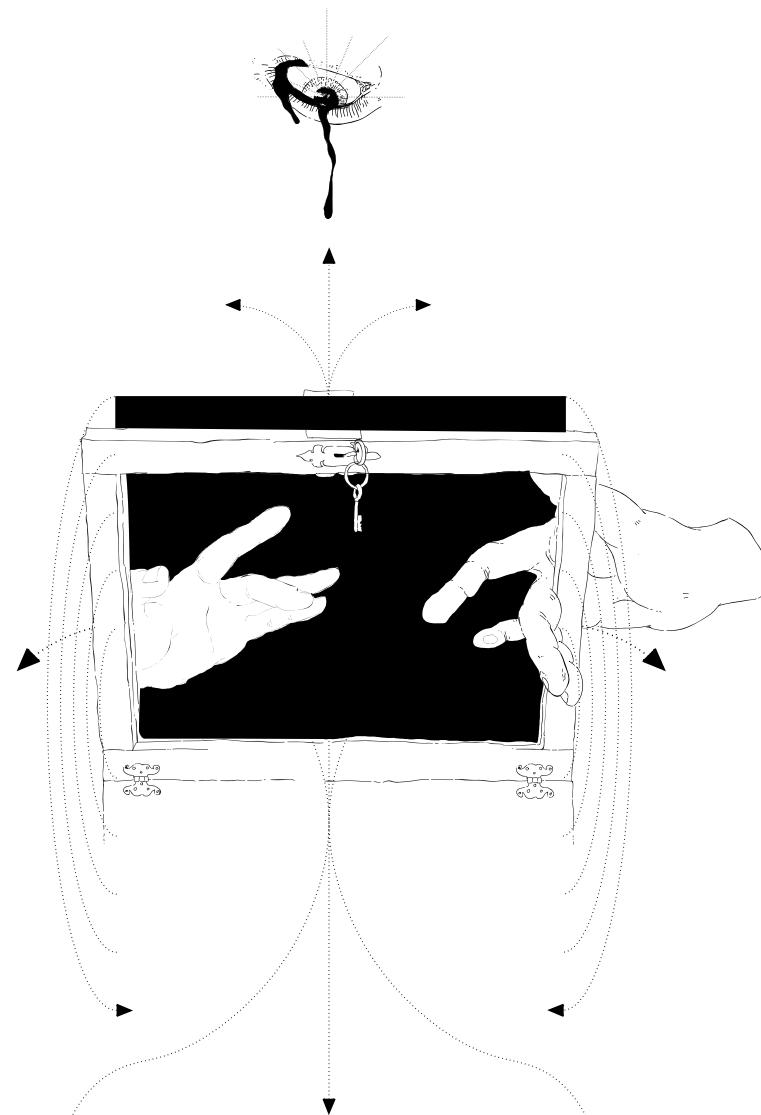


Estroflessione.

Sebbene possa sembrare una possibilità oscura, quella del collasso, l'abbandono di una totale rettitudine aumenta la piacevolezza delle cose. Una rosa che sboccia, che era in potenza, è una rosa più bella. Rosebud. Le pareti di una casa si appesantiscono sul peso degli infiniti oggetti che la compongono, senza dimenticarsi di avvolgerli, coccolarli, custodirli per noi. Le pareti si piegano, un po', e avvolgono. Così nascono i profili d'acciaio, le scanalature, le modanature, le decorazioni, gli stucchi, i rivestimenti, i cartongessi, la paglia, i sepolcri, le scale antincendio, i comò, le perline di legno, la tavola di legno...

Tutto nasce e si estroflette dalle pareti, che un tempo erano caverna, affinché l'uomo le possa utilizzare, ci si possa appoggiare, possa dormirci sopra e... farci l'amore. L'architettura è erotica quando non si dimentica di estroflettersi, quando non annulla l'uomo ma si piega al suo tempo, al suo andare. Non lo farà immobile, quello è un errore. Lo farà camminando, muovendosi e roteando come le porte di casa. Lo farà gioendo di se stessa perché si piace e si avvicina senza paura, in Trompe-l'œil.

La finestra è uno spazio.



BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008.
- Idem, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006.
- Idem, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Idem, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Einaudi, Torino 2011.
- Apopleyard D., Meyer J.R., *The View from the Road*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1964.
- Arbman E., *Ecstasy or religious trance*, 3 vol., Svenska Bokförlaget, Stockholm 1963.
- Arteaga A., *Architecture without Walls*, Errant Bodies Press, Berlin 2016.
- Axt B., Hernández Galván F., *Protuberancias Arquitectónicas y Espacios Tentaculares Del Placer Sexual*, in Preciado P. B., *Metafísicas Sexuales Canibalismo y Devoración*, América Latina 2021.
- Bachelard G., *The Poetics of Space* (1958), Penguin, New York 2014.
- Banham R., *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Lonon 1960.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977.
- Idem, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1970.
- Bassi A., *Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*, Electa, Milano 2007.
- Bastide R., *Le rêve, la transe, la folie*, Flammarion, Paris 1972.
- Bataille G., *Documents*, Dedalo, Bari 2009.
- Idem, *L'ano solare*, SE, Milano 1998.
- Idem, *L'Erotismo* (1957), SE, Milano 2017.
- Idem, *Madame Edwarda* (1941), SE, Milano 2013.
- Bauman Z., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Benjamin W., *Immagine di città*, Einaudi, 1971.
- Idem, *Strada a senso unico* (1928), Einaudi, 2006.
- Idem, *I "Passages" di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2010.
- Bertagna A., *La città tragica. L'(an)architettura come (de)costruzione*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- Idem, *Tic Tac city*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Idem (a cura di), *The Dark Side of the City*, bruno, Venezia 2016.
- Idem, Marini S., *Venice. A Document*, bruno, Venezia 2014.
- Bernstein E., *Ecologia e Ebraismo*, La Giustina, Firenze 2000.
- Betsky A., *Building Sex. Men, Women, Architecture, and the Construction of Sexuality*, William Morrow & Co, New York 1995.
- Betsky A., *Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire*, William Morrow & Co, New York 1997.
- Bidloo G., *Anatomia humani corporis, Centum & quinque tabulis*, Joannis à Someren, Haeredum Joannis à Dyk, Henrici & Viduae Theodori Boom, Amsterdam 1685.
- Billetter E., *Le Corbusier Secret*, Musée Cantonal des Beaux Arts and Theodor & Ulla Ahrenberg, Losanna 1987.
- Bloch E., *Du rêve à l'utopie*, Hermann, Paris 2016.
- Idem, *Lo spirito dell'utopia* (1918), Rizzoli, Milano 2009.
- Blunt A., *Alla scoperta di Roma Barocca*, Newton Compton, Roma 2004.
- Boatto A., *Della ghigliottina considerata una macchina celibe*, Scheiwiller, Milano 2008.
- Boni S., *Homo Comfort. Il superamento tecnologico della fatica e le sue conseguenze*, Elèuthera, Milano 2014.
- Bonifacio P., *Il delitto Winckelmann. La tragica morte del fondatore dell'archeologia moderna*, Metamorfosi, Milano 2014.
- Bonnevier K., *A Queer Analysis of Eileen Gray's E.1027*, in H. Heynen, G. Baydar, *Negotiating Domesticity*, Routledge, London 2005, pp. 162-180.
- Borges L., *L'Aleph* (1949), Feltrinelli, Torino 2020.
- Bueno G., *El animal divino, Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Pentalfa, Oviedo 1996.
- Buonarroti M., Girardi E.N. (a cura di), *Rime*, Laterza, Bari 1960.
- Busi G., *Simboli del pensiero ebraico*, Einaudi, Torino 1999.
- Bussagli M., *L'uomo nello spazio. L'architettura e il corpo umano*, Medusa, Milano 2005.
- Buzzati D., *Sessanta Racconti* (1957), Mondadori, Milano 2016.
- Cabanne P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, Viking Press, New York 1971.
- Calvino I., *Palomar*, Einaudi, Torino 1983.
- Calvino I., *Il barone rampante*, Mondadori, Milano 1993.
- Capucci P.L., *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Baskerville, Bologna 1994.
- Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2002.
- Caronia A., *Il corpo virtuale*, Franco Muzzio, Padova 1996.
- Cetin M., *Preaching to the Perverted (Spaces): Perversion in Architecture - as an Art of Spatial Design*, in "International Journal of Civil & Environmental Engineering", 13, 1, 2013, pp. 41-50.
- Clark A., *Natural-born Cyborgs. Minds, technologies, and the future of human intelligence*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Clément G., *La saggezza del giardiniere. L'arte del giardino planetario*, DeriveApprodi, Roma 2021.
- Idem, *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, 2019.
- Idem, *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Idem, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Coccia E., *Filosofia della Casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.
- Corbellini G., *Exlibris*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- Culpeper N., *The Anatomy of the Body of Man*, G. Sawbridge, London 1653.
- D'aurelio F., *Toward the Dark Room*, in "Dune", 1, 2020, pp. 86-97.
- D'Ors E., Anceschi L. (a cura di), *Del barocco*, Rosa e Ballo, Milano 1945.
- Dardi C., *Semplice lineare complesso l'acquedotto di Spoleto*, Kappa, Roma 1987.
- Daumal R., *Il Monte Analogo*, Adelphi, Milano 1991.
- De Carlo G., *L'architettura della partecipazione*, a cura di Marini S., Quodlibet, Macerata 2015.
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.

- Idem, Guattari F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.
- della Mirandola P., *De hominis dignitate*, Firenze 1942.
- de Looz P.A., *Dark Rooms. Sex Rigorously Drafted into Architectural Service*, "Pin-Up", 6, 2009, pp. 31-33.
- Donno F., *L'allegro giorno Veneto ovvero lo Sposalizio del mare*, Venezia 1625.
- Dyens O., *Metal and Flesh. The Evolution of Man. Technology Takes Over*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2001.
- Eco U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2012.
- Espinoza A., *Cruising. Historia intima de un pasatiempo radical*, Editorial dos Bigotes, Madrid 2019.
- Eze D.O., Halliur A.A., *Semiology and Architecture. The Sexual Semiology of Space*, in Erbilien S., Güncü K. (a cura di), *Gender, Space, Place & Culture. 7th International Conference on Gender Studies*, atti del convegno, Emupress, Cyprus 2019.
- Fagiolo M., Spagnesi G. (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1983.
- Fava F., *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Featherstone M., *Body Modification*, SAGE, London 2003.
- Feliciotti B., *Forgotten Architecture*, Nero, Roma 2019.
- Foucault M., *Les hétérotopies. Les corps utopique*, Institut National de l'audiovisuel, Paris 2004.
- Frisoni M.L., Lupano M., Tonchi S. (a cura di), *Total Living. Arte, moda, design, architettura, comunicazione*, Charta, Milano 2002.
- Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Garbin E., *In bianco e nero. Sulla materia oscura del disegno e dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Giedion S., *Spazio, tempo, architettura*, Hoepli, Milano 1989.
- Goethe J.W., *Faust* (1832), Mondadori, Milano 2012.
- de Goncourt E. e J., *Madame de Pompadour*, Olivier Orban, Paris 1982.
- Groenendijk P., Volland P., *House for Josephine Baker*, Uitgeverij, Rotterdam 1985.
- Haraway D.J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Harvey W., *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animabilibus*, Sumptibus Gulielmi Fitzeri, Frankfurt A.M. 1628.
- Hayles K., *How we Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.
- Hillman J., *Kinds of Power*, Currency, New York 1995.
- Idem, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1972.
- Ishigami J., *Freeing architecture*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2018.
- Klages L., *L'uomo e la terra*, Mimesis, Milano 2020.
- Koolhaas R., B. Mau, S.M.L.XL, The Monacelli Press, New York 1995.
- Idem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Oxford 1978.
- Idem, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006.
- Lapassade G., *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, Jouvence, Milano 2020.
- Laugier M., *Essai Sur L'architecture*, Duchesne, Paris 1753.
- Le Camus de Mezieres N., *Le Genie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin, Paris 1780.
- Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Crés, Paris 1925.
- Idem, *Verso una Architettura* (1923), Longanesi, Milano 2020.
- Idem, *Quando le cattedrali erano bianche* (1937), Marinotti, Milano 2003.
- Leibniz G.W., *Principi della filosofia o Monadologia* (1714), Bompiani, Milano 2001.
- Lico G.R., *Architecture and Sexuality. The Politics of Gendered Space*, "Humanities Diliman", 2, 1, 2001.
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.
- Mann T., *La morte a Venezia* (1912), Einaudi, Torino 2021.
- Marchesini R., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Margnelli M., *L'estasi*, Sensibili alle foglie, Roma 1996.
- Marini S. (a cura di), *Immaginari della modernità*, Mimesis, Milano 2017.
- Eadem, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2008.
- Eadem, *Loose Ends. Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Lars Müller Publishers, Zürich 2014.
- Eadem, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Eadem (a cura di), *Oltre il giardino. Dessiner sur l'herbe*, Quaderni IUAV 51, Venezia 2006.
- Eadem, *L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia*, in "Firenze Architettura", 2, pp. 134-141.
- Marini S., Cuttillo E., Petracchin A. (a cura di), *Cartografie dell'oscurità. Architetture e psicogeografie veneziane*, Nicomp L.E., Firenze 2018.
- Marini S., Corbellini G. (a cura di), *Recycled theory. Dizionario illustrato*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Marini S., De Simone M., Tartarelli M.F. (a cura di), *Spazi del desiderio fra architettura e psicoanalisi*, Nicomp L.E., Firenze 2017.
- Marini S., Moschetti V. (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021.
- Marcuse H., *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud, Eros e Civiltà*, Einaudi, Torino 2001.
- Merleau-Ponty M., *A Handbook of Ornament*, The Architectural Book Publishing Company, New York 1979.
- Mumford L., *The Death of the Monument*, in "Circle: International. Survey of Constructive Art", Faber and Faber, London 1937.
- Nancy J.-L., *Del sesso*, Cronopio, Napoli 2016.
- Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, in Idem, *Opere complete*, 3, 1, Adelphi, Milano 1972.
- Norberg-Schulz C., *Architettura Barocca*, Electa, Milano 1979.
- Page I., *Guide for drawing the Acanthus, and every description of the Ornamental Foliage*, Bernard Quaritch, London 1886.
- Panofsky E., *Architettura Gotica e Filosofia Scolastica*, Abscondita, Milano 2009.

- Pedretti B. (a cura di), "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", 41 (*Sensi Del Decoro*), 1990.
- Perniola M., *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 2004.
- Idem, *Tiresia*, Mimesis, Milano 2019.
- Perec G., *Specie di spazi* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Idem, *La Vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, 1978.
- Peterson E.H. (a cura di), *The Bible in Contemporary Language*, NavPress, Colorado Springs 2002.
- Pizza G., *Tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Carocci, Roma 2015.
- Platone, *Apologia, Simposio, Fedone*, Giunti, Firenze 2006.
- Poe E.A., *Racconti del terrore* (1839), Mondadori, Milano 2011.
- Portoghesi P., Ercadi M., Scatena D. (a cura di), *Geoarchitettura. Verso un'architettura della responsabilità*, Skira, Milano 2005.
- Portoghesi P., *Roma Barocca*, Laterza, Bari-Roma 2002.
- Preciado P., *Pornotopia. An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*, Zone Books, London 2019.
- Puppi L., *Erotismo e osceno nella produzione artistica del manierismo*, in "Psicon", 8/9 (*La città italiana nel Cinquecento*), 1974, pp. 142-146.
- Rizzi R., *Il daimon di Architettura*, Mimesis, Milano 2014.
- Rocca A., J. Leveratto, Thoreau e Kaczynski, *la capanna mediatica. Costruire un manifesto*, "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), 2020, pp. 36-48.
- Rodenbach G., *Bruges-la-Morte*, Librairie Léon Vanier, Paris 1892.
- Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Rousseau J., *Du contrat social: ou principes du droit politique*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1762.
- Ruali L., *Black Italy, Il paese nero*, bruno, Venezia 2019.
- Rudofsky B., *Il corpo incompiuto*, Mondadori, Milano 1975.
- Idem, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in "Domus", 11, 123, 1938, pp. 6-15.
- Idem, *La moda: Abito disumano*, in "Domus", 11, 124, 1938, pp. 10-13.
- Ruskin J., *Le pietre di Venezia*, Mondadori, Milano 2000.
- Sacconi L., *Il corpo e i suoi simboli*, Mazzotta, Milano 1979.
- Sambonet G., *Ettore Sottsass: mobili e arredamenti*, Mondadori, Milano 1985.
- Schiavone V. (a cura di), *Corpus Hermeticum*, Rizzoli, Milano 2001.
- Sebald W.G., *Die Ringe des Saturn, Eine englische Wallfahrt*, Carl Hanser Verlag, Monaco 1995.
- Settifi F., *La mercificazione del benessere nel postmoderno*, in D. Seconduffo (a cura di), *La religione laica della borghesia*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Siegele B., *Architecture and the Dialectic of Sex*, "Architecturaltheory.txt", disponibili al link http://medien.architecturaltheory.eu/TXT/Essays/BettinaSiegele_Architecture%20and%20the%20Dialectic%20of%20Sex.pdf 2020.
- Sottsass E., *Erotik design*, Nuovi equilibri, Viterbo 1996.
- Idem, *Sono vagabondi*, Adelphi, 2016.
- Stanghellini G., *Divina presenza. La porta mistica, erotica ed estetica all'esperienza dell'informe*, in *Clinica ed esistenza*, Quodlibet, Macerata 2022.
- Steele V., Barile N. (a cura di), *Fetish. Moda, sesso e potere*, Booklet, Milano 2005.
- Stoppani T., *Architecture and Trauma*, in Ataria Y., Gurevitz D., Pedaya H., Neria Y. (a cura di), *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture*, Springer, Berlin 2016.
- Tafuri M., *Progetto e utopia*, Laterza, Bari 1973.
- Thoreau H.D., *Walden; Or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.
- Tschumi B., *Architecture and disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1994.
- Urbach H., *Closets, Clothes, disClosure*, in "Assemblage", 30, 1996, pp. 62-73.
- Vasarely V., *L'utopia dell'allegria o l'allegoria del decoro*, Il Castello, Milano 2009.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge 1972.
- A. Vidler, *I perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- Williams R.J., *Sex and Buildings. Modern Architecture and the Sexual Revolution*, Reaktion Books, London 2013.
- Wilson E., Ruggerone L. (a cura di), *Vestirsi di sogni. Moda e modernità*, Franco Angeli, Milano 2008.
- Wittgenstein L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1995.
- Wittkover R., *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993.
- Wölfflin H., *Rinascimento e Barocco. Ricerca sull'essenza e sull'origine dello stile barocco in Italia* (1928), Abscondita, Milano 2019.
- Zevi B., *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti la prima città moderna d'Europa* (1960), Bompiani, Milano 2018.

Monica Bonvicini, *Architecture is the Ultimate Erotic Act Carry It to Excess*,
2002. Graffiti black spray-paint on wall, dimensions variable. Installation
view at Museion - Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Bolzen, 2007.
Courtesy the artist © Monica Bonvicini and VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
Ph. Augustin Ochsenreiter

ARCHITECTURE IS THE ULTIMATE EROTIC ACT
CARRY IT TO EXCESS

Nella stessa collana



Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, 2021.



Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, 2021.



Alberto Bertagna, Massimiliano Giberti (a cura di), *Selve in città*, 2022.



Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, 2022.



Jacopo Leveratto, Alessandro Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, 2022.



Fulvio Cortese, Giuseppe Piperata (a cura di), *Istituzioni selvagge?*, 2022.



Sara Marini (a cura di), *Sopra un bosco di chiodi*, 2023.



Egidio Cutillo (a cura di), *Bestiario. Nature e proprietà di progetti reali e immaginari*, 2023.



Andrea Pastorello (a cura di), *Selvario. Guida alle parole della selva*, 2023.



Marco Brocca, Micol Roversi Monaco (a cura di), *Diritto e città "verde"*, 2023.



Luigi Latini, Lorenza Gasparella (a cura di), *Coltivare la selva*, 2023.



Stamatina Kousidi (a cura di), *Forest Architecture. In Search of the (Post) Modern Wilderness*, 2024.



Elisa Monaci, *Toscanità. Le architetture di Vittorio Giorgini*, 2024.



Luca Zilio, *La montagna di Ermenegildo Zegna*, 2024.



Giacomo Spanio, *Spazio e società. La rivista di Giancarlo De Carlo tra progetto e prospettive*, 2024.



Silvia Mundula, Kevin Santus, Sara Anna Sapone, *Terrarium. Earth Design: Ecology, Architecture and Landscape*, 2024.



Luigi Ruggiero, *Guida alle chiese "chiuse" di Napoli*, 2024.



Michele Anelli-Monti, *Il progetto nel tempo di Pan. I villaggi della grande estinzione, prefigurazioni della sylva di domani*, 2024.



Malvina Borgherini, Luca Ruali (a cura di), *Prima linea. Avamposti nei conflitti tra sistemi territoriali complessi*, 2024.