

L'Anti-domestico

Ipotesi attorno alla relazione



Filippo Lorenzo Balma
Dicembre 2022

Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design

Laurea magistrale in Architettura Costruzione Città
AA 2022/2023

L'ANTI-DOMESTICO
Ipotesi attorno alla relazione

Relatore: Prof. Antonio Di Campi
Correlatrice: Camilla Rondot

CANDIDATO: Filippo Lorenzo Balma

00 SPECCHI	004
01 INTERNO	024
1.1 Stare dentro	028
1.2 Dai passage parigini all'atrio americano	044
1.3 Tra introversione e frammentazione	070
1.4 Città porose	092
02 DOMESTICO	096
2.1 The colony of the little white man	100
2.2 Crisi familiari	122
2.3 Domesticità liquida	130
2.4 Lo spazio escludente	136
03 OPACO	142
3.1 Heimlich/unheimlich	146
3.2 La città e la città	154
3.3 Per una città perturbante	228
3.4 Conclusioni: opacità	252
Bibliografia	266

00

SPECCHI



(01)

A partire da un'immagine

L'inquadratura, fissa, fotografa un soggiorno: due poltrone, un tavolino, una parete su cui è appeso un piccolo quadro, si aprono due finestre. Una veneziana in canne di bambù filtra la vista a un quartiere urbano. I colori, le luci, l'architettura rimandano subito a un'immagine mediorientale. Dopo tre minuti, l'inquadratura cambia. La tenda, la cornice e i montanti della finestra, poi, solo aldilà del vetro, i balconi di una casa e due persone che fanno colazione. Lo sguardo è sempre da un *dentro*, verso un *fuori*: da un interno a un esterno. Prima la casa fuori la finestra ci sembra vicina, quasi la tocchiamo, poi di nuovo lontana, oscurata dalla cortina in bambù. Altri balconi, altri tetti, altri angoli si svelano, ogniqualvolta l'inquadratura cambia.

I lontani rumori dalla città decorano la scena. Il soffio del vento si confonde con il passare delle auto e lo schiamazzo di bambini. Quindi, i suoni di una cucina: le stoviglie in un lavandino, il fuoco di un fornello si accende, una caffettiera che ribolle. Anche l'acustica, come l'immagine, fra dentro e fuori si mescola. L'inquadratura mostra la stanza ma i suoni arrivano dalla strada. Dunque, lo sguardo è fisso sui vicini che bagnano le piante nel palazzo di fronte, ma a sentirsi è un calpestio dentro casa. I confini tra interno ed esterno sono sempre più flebili.

Nel documentario *Là-bas*, la regista ebraico belga Chantal Akerman racconta la sua visita a Tel-Aviv. Nei poco più di quaranta shot, la telecamera rimane accesa, fissa, lasciando che le "cose facciano il loro corso".¹ Per quasi l'intera durata dei settantotto minuti del film, l'autrice ritrae

Specchi

l'interno dell'appartamento in cui soggiorna. L'alternarsi di viste interne con prospettive esterne disordina la percezione della scena, e così i suoni. La città irrompe fra le mura domestiche, le finestre di casa incorniciano il paesaggio urbano.

Dopo oltre otto minuti, lo squillo di un telefono interrompe l'armonia di suoni. Per la prima volta nel film si ascolta un dialogo. Un dialogo, che più che all'interlocutore, la regista rivolge a sé stessa, così come i successivi soliloqui. Le parole corrono per dare voce ai pensieri della protagonista: l'interiorità. Lei, la regista, solo si intravede in qualche scena: a volte in un angolo, a volte riflessa nei vetri. La casa, l'interno, diventa il luogo per mettere a nudo la propria intimità. Nonostante i suoi confini sfumati, l'interno rimane tale: introverso.

Il dentro rincorre il fuori. È una miscela di immagini e di suoni. O meglio, un gioco di specchi, di riflessioni. Si riflettono così le immagini, i suoni, i pensieri, i ruoli. Quindi, guardando il film, a volte si è all'interno, altre volte proiettati verso l'esterno, ma pur sempre dentro. In alcuni momenti, si è osservatori, spettatori della scena; dunque, si prende parte come protagonisti, ovvero partecipanti, oggetto rappresentato. Seguire il film significa anche farne parte, entrare nell'interno, immedesimarsi nei pensieri della stessa regista. Allora, la voce solitaria dell'autrice, da soliloquio, diventa dialogo e, infine, pensiero dello spettatore stesso.

"I don't feel like I belong. And that's without real go, or they let me go, and I drift. That is, most of mi-deaf, I float. Sometimes I sink, but not quite. S house with bread, coffee, milk, toilet paper, and v too. And this all has to do with that, with Israel o been damaged, my relationship with the real, wit Akerman, "Là-bas".

(1) Lajer-Burcharth & Söntgen, *Interiors and Interiority*.

Là-bas porta all'attenzione due temi. Il primo: una cornice. La ridefinizione dei limiti e dei confini tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, tra domestico e urbano. Concetti sfocati. La finestra del salotto a Tel-Aviv di Akerman e la sua veneziana in bambù non sono che quella soglia tanto interrogata nella teoria dell'architettura. Le inquadrature della regista colgono proprio le distanze tra casa e città, oggi sempre più brevi. Le differenze spaziali e di immagine tra le due dimensioni sembrano irriconoscibili, interpretarli è complesso. Ma, è anche la riorganizzazione di ruoli sia spaziali sia sociali. Quale rapporto ha lo spazio oggi con l'uomo. Come l'uomo risponde. E ancora, quali nuove strutture socio-relazionali vengono imposte. In questa cornice, Akerman apre quindi una discussione sui concetti di interno e domesticità, ovvero un ripensamento di questi alla luce di una nuova condizione spaziale.

Il secondo tema è la rappresentazione di un problema, la manifestazione di un disagio. Il film è, infatti, l'occasione per esplorare il concetto di interno non solo a livello spaziale. Il ritratto – o autoritratto – dell'appartamento è strumento utile a esplorare l'intimità dell'autrice. Viene reso evidente un legame tra l'interiorità della casa e quella psicologica della donna. Fra le quattro pareti di quel soggiorno, la mente dell'autrice si spoglia. Più che in altri episodi spaziali, è infatti proprio nell'interno che l'uomo può svelare sé stesso in modo sincero. La regista-protagonista si esprime lì, nell'interno, perché solo in quel luogo si sente di

(2) Lajer-Burcharth & Söntgen, *Interiors and Interiority*, 441.

poterlo fare. Tuttavia, l'interiorità dell'autrice è tutt'altro che serena. Al contrario, turbata, esprime una richiesta di aiuto. Proprio lo scorrere di immagini fra dentro e fuori svelano una difficoltà nell'identificarsi nello spazio. È la perdita di senso di appartenenza. L'interno, in cui si trova e vive, *non è lei, e lei non è l'interno*.² I nuovi rapporti, equilibri, e confini tra domestico e urbano – prima descritti – portano, inevitabilmente, a esporre anche la psicologia umana e sociale a cambiamenti, non sempre ben accolti. E allora, forse, l'interno non è più così interiore. E casa non è più tanto casa.

- 01 Akerman, "Là-Bas". Prima inquadratura.
 02 Akerman, "Là-Bas". 03:22, 04:22, 06:28, 15:34, 18:40, 19:51, 21:48, 29:07, 30:48, 31:25, 33:03, 47:16, 48:09, 50:03, 1:08:06.

pain, without pride. Pride happens. No, I am just disconnected. From practically everything. I have a few anchors, the time. Sometimes I hang on for a few days, minutes, seconds. Then I let go again. I can hardly look, I can hardly something, sometimes a detail, brings me back to the surface, and I start floating again. I feel so disconnected that when I buy some, I feel like it is a heroic act. Basically, I don't know how to live, or go anywhere. When I take the bus for not-Israel. Of course, not real Israel, with Israel where all of a sudden I would belong. But I know that's also a miracle in daily life. How do you make a life in a non-rarified air? [...]"



and sometimes I let them
 y hear. Semi-blind, se-
 t I cannot even have a
 us, it is a state of heroism,
 age. Something in me has

(02)

Vertigini

**Precipitare languido, sgomento,
nullo, senza più peso e senza senso:
sprofondar d'un millennio ogni momento!
Di là da ciò che vedo e ciò che penso,
non trovar fondo, non trovar mai posa,
da spazio immenso ad altro spazio immenso;
forse, giù giù, via via, sperar... che cosa? [...]**

Pascoli, *La Vertigine*.

Il film *Là-bas* esprime una condizione di disagio del corpo nello spazio, conseguente alla ridefinizione dei rapporti fra interno ed esterno. Nel momento in cui i limiti fra queste dimensioni si affievoliscono, il corpo si smarrisce in uno stato di vertigine.

È proprio il corpo a dover essere il fulcro di un ragionamento sullo spazio. Comprendere i nuovi fenomeni spaziali significa ascoltare le tensioni, le pulsioni, le interazioni, i turbamenti del corpo. Quell'ingombro nello spazio, intorno al quale le cose si dispongono e si orientano.³ Il corpo incontra uno stato di disagio nello spazio, quando il progetto di architettura come di città non lo ascolta.

Oggi più che mai, il corpo cerca nello spazio comfort, comodità e consolazione.⁴ Un comfort fisico: uno spazio cavo, silenzioso, piacevole ai sensi, e sicuro. Un comfort simbolico: uno spazio consolatorio, identitario, in cui riconoscersi. Dunque, un comfort scenico: uno spazio in cui offrirsi, fare spettacolo di sé, ovvero politico, per esprimersi liberamente. Per anni, l'interno domestico ha preteso di assolvere a questo ruolo. E, le successive interiorizzazioni e domesticazioni anche dello spazio urbano sono figlie di questa convinzione. Tuttavia, il disagio del corpo, più che diminuire, è incrementato.

Le recenti trasformazioni spaziali e cambia-

menti socio-culturali hanno svelato quanto profondamente ingiusto e iniquo fosse il modello dell'interno domestico. Un comfort dedicato solo ad alcuni individui e gruppi sociali, un controllo imposto ed escludente per altri. Oggi, in effetti, lo spazio sia privato sia pubblico non risponde a principi di distribuzione egualitaria di qualità. Il principio domestico ha, di fatto, pervaso la casa come la città imponendo uniformità e omologazione spaziale.

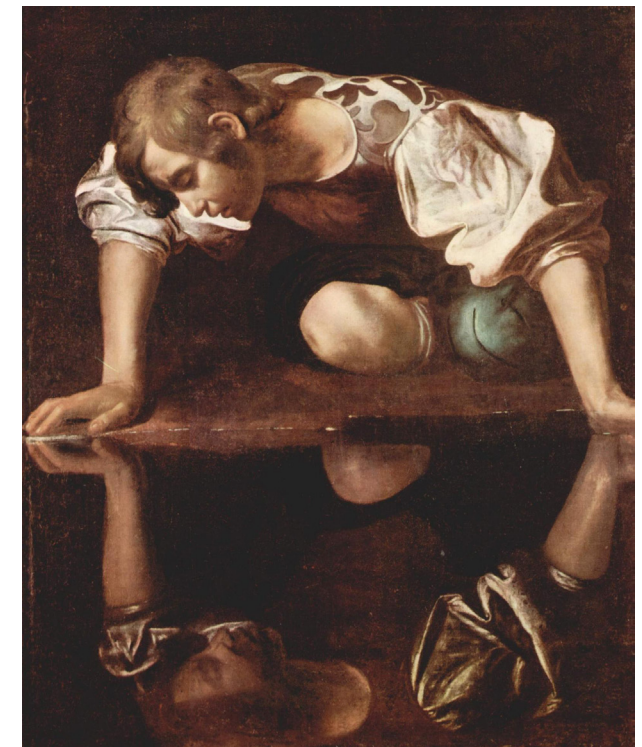
Di questa condizione il progetto è complice. Negli ultimi anni, i progettisti si sono limitati a intendere l'architettura nella sua dimensione fisico-tettonica ed estetica. Non considerare l'architettura come fatto spaziale significa dimenticare il suo potenziale sociale e culturale. La perdita di questa coscienza ha fatto sì che il progetto diventasse strumento subordinato a logiche economiche. È impotente.

Alla luce di questo disagio, questa tesi intende meglio comprenderne le cause e presentare una soluzione progettuale. Nel primo caso, si ritiene opportuno investigare i concetti di interno e domesticità, nelle loro relazioni psicologiche e sociali e nei loro risvolti spaziali. Come sono nati, come sono evoluti, infine, come sono diventati modelli privilegiati nella progettazione dello spazio. Ovvero, perché esiste e di che natura è questa vertigine del corpo.

Solo successivamente alla ricerca sui due concetti, attraverso l'analisi di un caso reale, il progetto mira a proporre un'alternativa al modello domestico. Una risposta, o meglio, una rottura. Lavorando con l'interno e l'interiorità, sia nella sfera spaziale sia in quella personale, mentale, umana del corpo. Nelle contraddizioni, nella conflittualità, nelle incrinature degli specchi, si vuole proporre un progetto in cui, forse, il comfort, come è oggi inteso, non è l'obiettivo ultimo.

(3) Bianchetti, *Spazi che contano*, 49-51.

(4) Bianchetti, *Spazi che contano*, 50.



(03)



(04)



(05)



(06)

- 03 Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599.
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.
- 04 Archstudio, *Mirror Garden*, Beijing, 2019.
Foto di Ning Wang (archdaily.com).
- 05 Arata Isozaki, *Palladium Nightclub*, New York, 1985.
Foto di Timothy Hursley (archdaily.com).
- 06 Foster + Partners, *Vieux Port Pavilion*, Marseille
Foto di Edmund Sumner (archdaily.com).

01

INTERNO

La narrazione di questa sezione è costruita a partire dalla comprensione del concetto di interno: la sua origine, le sue caratteristiche (*Stare dentro*). Gli sviluppi dell'interno verso la città vengono indagati tracciando un racconto storico e tematico. Dalle prime tensioni verso l'esterno, all'interiorizzazione dello spazio pubblico (*Dai passage parigini all'atrio americano*). A questo fine, corre in aiuto l'analisi di alcuni casi studio (*Tra introversione e frammentazione*). L'ultimo capitolo è dedicato alle conclusioni di questa parte e all'introduzione alla sezione successiva (*Città porose*).

1.1 STARE DENTRO

Una riflessione critica attorno alla nozione di interno è il punto di partenza di questa tesi. La demarcazione di una soglia, *threshold*, e un limite è l'azione all'origine dell'architettura. Non si tratta di sole separazioni fisiche, è una generazione di punti di vista e prospettive fra chi è "dentro" verso chi è "fuori", e viceversa. Muri, pilastri e la figura della capanna primitiva di Laugier sono successivi. Nel 1851, Gottfrid Semper sostiene infatti che è attorno al *focolare*, che i primi uomini si riunirono. Il senso di protezione e il desiderio di raccoglimento furono i motivi di una ricerca di una nuova condizione spaziale. Il focolare in sé demarcava una spazialità e la prima forma di interno. Per Semper, gli altri tre principali elementi dell'architettura sono dunque una conseguenza: il *tetto*, il *recinto*, il *terrapieno*.¹

Successivamente, è la figura del recinto a guidare il progetto dell'interno. Sempre secondo Semper, prima ancora di muri e steccati, sono tappeti e tele intrecciate a configurare visibilmente dei confini, per la prima volta. Confini che, ancora una volta, non riguardano semplicemente un riparo da agenti esterni – quali sole, freddo... – bensì la generazione di un senso di appartenenza a un luogo. Il lato tettonico passa in secondo piano: il tessile definisce l'interno, la struttura lo sostiene.²

L'intreccio di rami o tessuti comporta due effetti. In primo luogo, la trama tessile permette di concepire opacità differenti: marcare in modo più o meno netto una chiusura verso l'esterno. La massima opacità si avrà con la costruzione di pareti piene. Secondariamente, l'opera di orditura e la futura pittura di queste aprirono la strada a una

(3) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 2010

(4) Ottolini, *Places & Themes of Interiors*.

(5) Ripercorrendo la sua etimologia, il termine "interno" deriva dal latino *interior*, parola che da origine anche a *intimus* ovvero "intimo". Ciò nonostante, nella storia l'utilizzo di "interno" alludeva a "parti interne" o "viscere", "interiora". È, invece, solo a partire dall'Illuminismo, che il termine assunse un valore intellettuale o spirituale, oltre che semplicemente fisico carnale. Per la prima volta, parlando di interiorità si fa riferimento a concetti relativi al carattere individuale o, ad esempio, alla privacy e alla riservatezza. Con gli anni, i significati della parola interno si moltiplicano e compaiono in più campi: "politica interna", "angoli interni" in geometria... Nel 1807, l'espressione "decorazione di interni" vede il suo primo utilizzo, si accompagna un nuovo interesse al progetto della casa e dello spazio domestico (Fuss, *The Sense of an Interior*).

Interno

dimensione simbolica dell'interno. La personale decorazione dello spazio diventa mezzo per definire lo spazio stesso.

In definitiva, in questa chiave di lettura, l'architettura dell'interno è concepita come un fatto spaziale, piuttosto che una condizione definita da muri e pilastri. La sua dimensione di chiusura e la decorazione svelano l'interno sia come fenomeno spaziale che di immagine.³ La configurazione di limiti e soglie implica, inoltre, pensare l'interno non come una semplice scatola chiusa, ma come un dispositivo di relazioni, dentro i suoi confini, nonché attraverso di essi. Lo studio dell'architettura dell'interno non può quindi prescindere dall'indagare i modi in cui questa viene abitata e occupata.

Il progetto di interni ha dunque radici lontane. E, diversamente da come è comune pensare, non è solamente il campo dove spesso gli architetti cercano la loro prima esperienza.⁴ Come si è detto, la semplice perimetrazione dello spazio è di per sé progetto di interno. Alla scala architettonica, la storia fornisce numerosi esempi di ricerca di introversione. Si pensi ai tipi a *patio* o a *corte*, comuni già in epoca antica, oltre che l'idea stessa del rifugio, fin da epoca primitiva. Oppure, in ambito urbano, alle fortificazioni medioevali o le successive città coloniali americane. In tutti questi casi, la chiusura introversa dello spazio è l'elemento caratterizzante. Così gli ambienti della *domus* romana si rivolgono verso il *patio* centrale, recando le spalle alla città; così le mura di Siena stringono i propri cittadini, escludendo lo straniero. Si delimitano confini tra un dentro e un fuori, tra un nostro e un loro: si definisce un'interno. Tuttavia, questi esempi si limitano a un desiderio di protezione e controllo, che solo in seguito avrà massima espressione, e che poco avevano a che vedere con concetti più moderni quali privacy e comfort. Difatti, l'utilizzo della parola "interno" in architettura, così come è inteso oggi, ha origini recenti. L'uso del termine si è modificato nel tempo, fino a raggiungere il senso attuale.⁵

Nel XIX, fra un tappeto steso a terra e uno specchio appeso al muro, nei salotti borghesi fa debutto

(1) Quitzsch & Semper, *La Visione Estetica di Semper*.

(2) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*.

il significato architettonico di interno. Presto, così come è nata, infatti, l'idea di interno si incrocierà con il concetto di *domesticità* borghese, spesso confondendosi l'uno nell'altro. Inoltre, attraverso l'accumulo di decorazioni, arredi, quindi, tracce, la casa si carica di significati, nonché di memorie. Emergono nuove relazioni, nuovi rapporti fra corpi, nuovi rituali. Interiorità architettonica e personale convergono. L'esperienza spaziale è densificata.⁶

(6) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*.

(01)



01 Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952.
Columbus Museum of Art, Columbus.

Spazio e immagine

L'interno è un sistema complesso. Nel 2007, in *The Emergence of the Interior*, Charles Rice indaga la nascita e la costruzione del concetto di interno a partire dal XIX secolo. Periodo in cui, si ha massima esperienza con il radicarsi del modello domestico. Nel suo libro, l'autore prova a dimostrare una natura duplice dell'interno. Avrebbe dunque due dimensioni: una puramente spaziale e una di immagine. Si è, infatti, precedentemente dimostrato come sia necessario parlare di interno come un fatto spaziale, che oltrepassa le sole caratteristiche geometrico-formali e strutturali dell'architettura, caricandosi invece di significati e simboli. Non vi è una superiorità di una dimensione sull'altra; al fine di comprendere cos'è un interno è, in ogni caso, necessario esplorare entrambe le condizioni e le relazioni fra le due.⁷

Il volume delimitato da pareti, pavimento e soffitto non può essere in grado – da solo – di definire un interno. La definizione di un confine non è sufficiente, se non si considerano i significati che porta dentro sé. Di fatto, nella concezione architettonica, si potrebbe dire che le diverse accezioni del termine interno si incontrano. *Ciò che sta dentro* fisicamente accoglie l'interiorità umana, soggettiva, con le sue conseguenze psicologiche e sociali.

L'occupante – o gli occupanti – che abitano lo spazio quanto gli oggetti da lui collezionati costruiscono sia strutture relazionali, sia immagini. Queste a loro volta condizionano gli occupanti e lo spazio fisico. Si vedrà come proprio il modello domestico nasce in questo contesto, divenendo prodotto quanto produttore di relazioni e valori, radicandosi nel progetto di architettura nonché nella società.

Sullo spazio

Nel definire la sua dimensione spaziale, considerare l'interno come una semplice scatola chiusa non sarebbe sufficiente. È certamente uno spazio cavo e delimitato, tuttavia, sono proprio i limiti di quest'ambiente a determinarne la sua natura, più che le sue forme e dimensioni. Più precisamen-

(8) Teyssot, *Mapping the thresholds*, in Peressut & al. *Places and Themes of Interior*.

te, i confini e soglie fra dentro e fuori sono decisivi nel produrre sia il rapporto con l'esterno sia l'atmosfera interna. In questo senso, le soglie, *thresholds*, devono intendersi come membrane, non come sole superfici. Così le pareti, quanto le porte o le finestre dell'interno sono dispositivi generatori di spazialità, che vanno oltre le loro due dimensioni geometriche.⁸

I “recinti” di Semper dividono, frammentano e, per assurdo, moltiplicano lo spazio. Se, infatti, da un lato un muro circoscrive lo spazio in una porzione ridotta, dall'altro genera due nuovi ambienti, esterno e interno, divergenti nel loro diverso punto di vista: da fuori verso dentro, da dentro verso fuori. La percezione dello spazio è inoltre densificata. Si pensi a un labirinto, la sola presenza di un groviglio di pareti ridefinisce la cognizione dello spazio. Deviazioni, svolte, *cul-de-sac* allungano il tragitto da un punto A un punto B. Nel dedalo, le distanze, e la nostra esperienza, appaiono dilatate.

L'esempio del labirinto è solamente iperbole di ciò che avviene anche fra le quattro pareti di una stanza. In questo senso, le immagini tratte da *Albert's Way* di Francis Alvys risultano iconiche. Sei inquadrature mostrano un uomo camminare lungo le pareti di una camera. Il parquet scricchiola sotto i piedi dell'artista per sette giorni, dal mattino alla sera, per 118 km, pari alla lunghezza del *Camino Inglés*. L'infinita passeggiata di Francys Alvys mette in luce la capacità dell'interno di densificare la sensazione spaziale. Un rapporto di scala “esterno” viene concentrato in una piccola stanza chiusa. È, quindi, proprio la presenza di un confine a permettere la consapevolezza di un percorso, di una distanza, quindi di una dimensione altrimenti inesistente: un luogo. La cognizione di spazio si rivela variabile e condizionata dal contatto con limiti e, dunque, interni.

I recinti marcano una qualità pluridimensionale anche attraverso le loro funzioni. Sono oggetti porosi. Tralasciando le valenze simboliche che acquisiscono il tessile – prima – e le pareti – poi – come ricorda Semper, nella storia l'utilizzo pratico dei sistemi di partizione interni andava oltre



(9) Pernier, *Il Palazzo Minoico di Festòs*.

(02)

(10) Teyssot, *Mapping the thresholds*, in Peressut & al. *Places and Themes of Interior*.

Interno

la semplice separazione di ambienti o il sostegno strutturale. Già in antichità, la realizzazione di nicchie e incavi rendeva la parete un apparato funzionale, adibito a usi pratici. Ne è l'esempio più antico il palazzo minoico di Festòs, dove vani praticati nel muro erano, probabilmente, utilizzati per riporre vasi, utensili, vestiti e oggetti di vario genere.⁹ Allo stesso modo, nelle *domus* romane, la preghiera verso le divinità della famiglia veniva integrata nelle pareti, attraverso edicole note come *larari*. In entrambi i casi, il "recinto" non ha più il solo scopo di protezione dall'esterno, bensì costruisce un'atmosfera interna. Infatti, l'aumento di occasioni lungo perimetro definisce – si potrebbe dire – una personalizzazione dello spazio dell'interno, rendendolo unico rispetto all'esterno. È il primo passo verso un ambiente intimo, in cui l'occupante scopre e nutre la propria interiorità.

Fin ad ora, si è inteso l'interno come uno spazio monadico: uno spazio puro, chiuso in sé stesso.¹⁰ Tuttavia, il rapporto con l'esterno è egualmente determinante nella costruzione dell'atmosfera dell'interno. Come si è detto, le pareti non sono le sole nella palette di "dispositivi soglia". La figura della finestra, e dell'apertura più in generale, ha un ruolo fondamentale. La finestra è colei che permette quel duplice punto di vista indispensabile nel riconoscimento dell'interno. Da fuori, la cornice denuncia un ambiente introverso. Da dentro, l'occupante riconosce un esterno, in quanto dall'altro lato della finestra; il paesaggio viene incorniciato e interiorizzato.

Seppure possa risultare scontato, sono proprio le aperture a regolare il grado di permeabilità dell'interno verso l'esterno. Una permeabilità non solo visuale. Interventi sulla superficie trasparente sono capaci di condizionare l'intera esperienza spaziale, nonché avere implicazioni sull'ordine psicologico e sociale. Rice (2007) ricorda come, per esempio, l'avvento di grandi vetrate nel periodo Moderno abbia ridefinito lo stesso modello domestico borghese, attraverso nuovi standard di privacy.¹¹

In generale, sia Rice (2007) sia Benjamin (1999)

(11) Rice, *The Emergence of the Interior*.

02 Alÿs, "Albert's Way".

identificano, nel processo di interiorizzazione, un fenomeno di *riflessione, mirroring*. In particolare, la metafora dello specchio di Benjamin dipinge la tendenza dell'interno a contrarre dentro sé il mondo esterno. È emblematica la diffusione di specchi e specchiere nei salotti borghesi nel XIX Secolo. Così come per le finestre, le dorate cornici tentavano di interiorizzare l'illusione di un "paesaggio borghese".¹² Ancora una volta, la dimensione spaziale gioca con la concretezza di veri e propri elementi architettonici, se non decorativi.

L'esperienza spaziale dell'interno si dimostra, profondamente legata alla dimensione tangibile dell'architettura. Elementi quali pareti, finestre, specchi e, più in generale, soglie sono veri e propri generatori di spazialità, nonché promotori di condizioni psicologiche e sociali.

Si approfondirà in seguito, come con il tempo la stretta dipendenza fra fisicità dell'architettura e sensazione spaziale sia sempre più fiavole. I confini e le barriere sfumano, il concetto di soglia sbiadisce, di fronte all'imposizione di nuovi sistemi di relazione e di distanza.

Sull'immagine

L'interno è luogo di costruzione di immagini, di rappresentazione. L'interno è, infatti, sia mezzo sia soggetto stesso di rappresentazione. Nell'incontro con l'intimità umana, l'interiorità architettonica si carica di significati, che trascendono i soli valori spaziali ed estetici.

La demarcazione dell'interno è in sé rappresentazione. Il gesto con cui si traccia un limite è figurazione di un'identità. Oltre a definire un dentro e un fuori, attraverso l'interno, il corpo esprime se stesso. È una dichiarazione di potere, un'imposizione di controllo, attraverso la circoscrizione dello spazio. Così, dentro e fuori, interno ed esterno, significano anche "mio e tuo": un principio di *proprietà*. In questo senso, l'interno si manifesta come rappresentazione dell'occupante.

Il mito di Romolo e la fondazione di Roma sono archetipo di questo concetto. Il primo Re di Roma fonda la città tracciando nella terra il perimetro delle mura: un interno definito da un solco sul suolo. A partire da questo segno, il "segno primordiale" per Rykwert (2002), viene imposta la separazione fra dentro e fuori, ormai nota. Numerosi altri limiti e confini seguiranno, anche all'interno della cinta stessa. È, però, chiave l'episodio della morte del fratello Remo. In *Vita di Romolo*,¹³ Plutarco scrive:

(13) Rykwert, *L'idea di città*.

Visto il fratello intento a scavare in un fossato, in cui doveva correre il muro intorno alla città, [Remo] prese ora a ridere, ora a ostacolare il suo lavoro. Infine l'attraversò con un salto, ma nel medesimo punto stramazò, alcuni dicono abbattuto dallo stesso Romolo, altri da un suo seguace...

La violazione, nonché lo scherno, da parte di Remo del confine tracciato dal fratello provoca il suo omicidio. Il solco di Romolo non solo divide e definisce lo spazio, bensì riflette l'identità e l'autorità del suo artefice. Violare il confine significa aggredire colui che lo ha tracciato. Nel mito, questo comporta, addirittura, il fratricidio. Il fratello diventa straniero, potenziale nemico. Nella storia di Roma, si parlerà di sacralità delle mura, alla cui difesa i romani daranno la vita. Il disegno dello spazio si intreccia, quindi, alla cultura e alla ritualità.¹⁴

(14) Gaeta, Janin Rivolin, & Mazza, *Governo del territorio e pianificazione spaziale*.

Il mito di Romolo e Remo introduce alla capacità dell'interno di farsi immagine dell'uomo e della sua psicologia. Si è dimostrato come la definizione di un limite sia essa stessa rappresentazione di identità tramite l'imposizione di potere, quindi controllo. La ricerca di protezione e di riparo, da cui ha origine l'interno, si accompagna a un desiderio di rappresentare se stessi, intimamente, così come, in alcuni casi, violentemente. All'interno del spazio, l'uomo costruisce sé stesso, organizza relazioni sociali, dunque,

produce immagini.

L'interno è dunque strumento di rappresentazione. Così come all'interno del solco di Romolo, lo stesso avviene fra le mura di casa. Progettare il proprio spazio significa disegnare se stessi, sia nella propria interiorità sia nel suo rapporto con l'estraneo. Il modello domestico emerso tra il XIX e il XX secolo porta alla luce in modo chiaro questo aspetto. Come verrà meglio spiegato nei capitoli successivi, il progetto borghese di casa sarà mezzo per plasmare ruoli e relazioni all'interno di un nuovo sistema socioeconomico.

Così nell'Ottocento, così prima, sono – ancora una volta – oggetti ed elementi fisici a trasformare l'interno in uno mezzo di espressione. La decorazione assume un ruolo chiave: pennello e tavolozza dell'interno. L'espressione e la produzione di immagini si attua propriamente attraverso la collezione e la “personalizzazione” del proprio spazio. In tal senso, la casa diventa il luogo particolarmente consono a questo fenomeno, in quanto spazio privato e personale per eccellenza. Specialmente a partire dal XIX secolo, il gesto della decorazione diviene vero e proprio rituale, nell'ambiente domestico borghese.¹⁵ Parallelamente l'interno si trasforma in luogo di accumulo e collezione di oggetti; quindi, sedimentazione di tracce di coloro che lo abitano.¹⁶

I grandi cambiamenti economici e sociali del XIX secolo rendono questo fenomeno esplicito. Divisioni e frammentazioni si stabiliscono nella città ottocentesca. La netta divisione fra residenza e lavoro muta sensibilmente il modo di vivere lo spazio, interno ed esterno. L'esperienza della città è infatti compromessa, l'interno è chiamato ad assorbire e ammortare il cambiamento. In particolare, secondo la tesi di Walter Benjamin,¹⁷ la città moderna allontana la *erfahrung* (“*long experience*”, “esperienza accumulata”), connessa al passato e alla tradizione, interpretata, che accumula valore nel tempo; a favore di molteplici *erlebnis* (“*short experience*”, “esperienza puntuale”). Quest'ultime, istantanee, contraddittorie, escluse da interpretazioni, sono

(03)



(04)



03 Mary Ellen Best, *The Artist at Work*, 1820s.
York Art Gallery, York.

04 Mary Ellen Best, *An Interior*, 1837-40.
Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York.



(05)

05 James McNeill Whistler, *Harmony in Green and Rose: The Music Room*, 1860-61. Freer Gallery of Art, Washington.

(18) Trasforini, *Erlebnis vs Erfahrung*.
Rice, *The Emergence of the Interior*.

(19) Rice, *The Emergence of the Interior*.

(20) Rice, *The Emergence of the Interior*.

Interno

frutto del dirompente dinamismo della modernità.¹⁸

Nel conflitto tra *erfahrung* ed *erlebnis*, l'interno trova il suo ruolo di protagonista, come rifugio di esperienze e produttore di immagini. Nell'accelerazione della modernità, l'accumulo di esperienza – immateriale – appare impossibile. L'interno fornisce la possibilità di un sostituto materiale.¹⁹

La rivoluzione industriale e i nuovi metodi di produzione sono determinanti in questo processo. I nuovi modi di produzione destabilizzano l'esperienza della città moderna: la ripetitività e la serialità sopprimono la possibilità di accumulo e sedimentazione; la specializzazione – all'interno della catena taylorista – frammenta e riduce l'esperienza. Il lavoratore non si riconosce nel proprio lavoro, perde la propria posizione all'interno della società. In questa condizione, l'oggetto – prodotto – acquisisce il valore sociale perduto del suo produttore. Le stesse relazioni sociali cambiano: non più fra individui, ma fra oggetti. L'oggetto prende forma fisica dell'esperienza. La casa diventa luogo in cui questa può essere addomesticata tramite la collezione di oggetti.²⁰

La raccolta di oggetti e, quindi, la decorazione dell'interno sono l'occasione per lasciare traccia. L'esperienza perduta in città viene interiorizzata. Gli oggetti accumulati registrano memorie, costruiscono la personalità degli individui, nonché della famiglia, che abitano l'interno. L'immagine dell'interno si dipinge, quindi, attraverso la ritualità della decorazione e della collezione. Nella decorazione il ruolo della donna sarà significativo come vera e propria artista dello spazio domestico.

L'interno è, quindi, uno spazio attivo e produttivo. Il processo di interiorizzazione permette di forgiare la propria soggettiva e identità sociale. Così come nella sua dimensione spaziale, le immagini prodotte lavorano sia in tensione verso l'esterno, per opposizione e separazione, sia verso l'interno stesso, per addomesticazione e sedimentazione.

Tuttavia, l'interno si evolve in oggetto stesso di

rappresentazione manifestazione. Mezzo rappresentante e oggetto rappresentato si mescolano. In entrambi i casi, lo scopo è la di un'immagine, lo sfoggio di uno *status symbol*, l'imposizione di un modello sociale.

Il progetto di interni, affermatosi con la modernità, porta esso stesso a nuovi metodi di rappresentazione, differenti dai tradizionali. È, però, nell'arte che la dimensione di immagine dell'interno assume valori del tutto nuovi. A partire dall'Ottocento, lo spazio domestico viene impresso su tela. Così come i quadri venivano appesi nei salotti, così i salotti borghesi venivano incorniciati in quadri. Poltrone, tappezzerie, vasi, prima in camera, sono ora immortalati in un'immagine bidimensionale. Accanto all'arredamento, donne e bambini sono soggetti privilegiati. La donna da "artista della casa" si fa oggetto d'arte.²¹ Il ruolo di questa, come si vedrà, è chiave nell'affermazione del progetto domestico borghese.

Ancora una volta, si riconosce un effetto di *mirroring*: una bi-direzionalità nel processo di interiorizzazione. È un gioco di produzione concatenata di immagini, l'una alimentata dall'altra. L'interno si fa teatro di fiction, in cui l'occupante mette in scena sé stesso, talvolta consapevolmente e come protagonista, talvolta inconsciamente, come vittima.

(21) Reed, *Not at Home*.

1.2 DAI PASSAGE PARIGINI ALL'ATRIO AMERICANO

Passages

La nascita dell'interno è frutto di un'azione attiva. Qualunque sia la motivazione – conscia o inconscia –, l'interiorizzazione non accade in modo fortuito e casuale. Il testo *The Arcades Project* di Walter Benjamin (1999) è un punto di partenza per una riflessione sui modi in cui l'uomo tende a interiorizzare lo spazio.¹

La raccolta di pensieri sparsi dell'autore racconta la Parigi del XIX secolo. L'osservazione della capitale francese guida Benjamin a una lettura psicologica e sociologica della borghesia parigina dell'epoca. Le riflessioni dell'autore, sottoforma di appunti, vengono raccolti in sezioni tematiche nella pubblicazione postuma. Tra questi, due figure vengono individuate dalla teoria dell'architettura – e in particolare da Charles Rice – come chiavi per la comprensione dell'affermazione dell'interno: il *collector* (“collezionista”) e il *flâneur*. Sebbene le due figure facciano specificamente riferimento alla borghesia ottocentesca, possono essere entrambe utilizzate al fine di rappresentare il fenomeno dell'interiorizzazione, in senso più generale.²

Come si è spiegato, il secolo lungo fu periodo di cambiamenti significativi sia nei sistemi economico-produttivi sia nella società. In particolare, le rivoluzioni

industriali e francese stravolgono l'esperienza nelle città. I rapporti fra individui, e oggetti, sono mutati, così come il comportamento dei primi. La città moderna non è capace di resistere alla violenta modernità. La ricerca di uno spazio introverso si presenta come unico riparo. Tuttavia, gli approcci in cui l'uomo tende all'interiorizzazione – alla ricerca di questo rifugio – sono differenti. Proprio il rapporto con gli oggetti, arricchiti di nuovo significato, e conseguenti ritualità diventano ingredienti per una nuova esperienza spaziale.

Il collezionista e il *flâneur* incarnano, quindi, due differenti modi di relazionarsi con lo spazio e interiorizzarlo. In effetti, questi individuano due azioni opposte: nel primo caso, una compressione da fuori verso dentro – *outside in* – che tende ad assorbire l'esterno, la città; nel secondo caso, l'interno si spinge verso fuori – *inside out* – estendendosi divorandolo.³

(3) Fuss, *The Sense of an Interior*.

(1) Benjamin, *The Arcades Project*.

(2) Basso Peressut, Forino, Postiglione, & Scullica, *Places & Themes of Interiors*.

Perhaps the most deeply hidden motive of the person who collects can be described this way: he takes up the struggle against dispersion. Right from the start, the greater collector is struck by the confusion, by the scatter in which the things of the world are found.

Collector

L'interno è un luogo di collezione. Attraverso sia la raccolta di oggetti sia la decorazione, l'interno è registratore di tracce. Lo spazio diventa testimone della nostra vita, fisicamente, proprio tramite la collezione di memorie, sottoforma di elementi fisici.

Difficilmente è possibile collocare temporalmente le origini dell'interno-collezionista. L'interno è di per sé luogo intimo e personale: una primordiale idea di proprietà ne è conseguente e implica una naturale tendenza a circoscrivere "ciò che è mio". Da qui la tendenza a interpretare l'interno come luogo di collezione, personale.

Tuttavia, la collezione non è semplice accumulazione di oggetti. Deriva invece da una ridefinizione dell'idea di oggetto e dal suo valore relazionale, che avviene, secondo Benjamin (1999) e Rice (2007),⁴ nel XIX secolo. La figura del *collector* nasce proprio in reazione alla dirompente modernità. Il collezionista si pone come ordinatore all'interno della confusione e frammentazione in cui la città moderna vive.⁵ In questo periodo, l'oggetto assume quel valore sociale e relazionale perduto dall'uomo, ormai alienato dal suo lavoro. Ed è attraverso la collezione, che questo valore viene riacquisito, *addomesticato*, fra le pareti di casa.⁶ L'interno diviene uno spazio consolatorio, dove l'uomo ritrova la sua identità nella contemplazione degli oggetti accumulati, non più nel suo lavoro.⁷ Nel bene prodotto, non nel processo di produzione.

La collezione è quindi ritorno all'ordine. L'interiorizzazione e l'addomesticazione degli oggetti propone una nuova "vita sociale" dentro casa. L'oggetto diventa una figura capace di relazionarsi. Ma, la nascita di interazioni fra cose, attraverso la collezione, è in sé l'opposto dell'utilità. Nell'acquisizione di un valore contemplativo, l'oggetto perde il ruolo funzionale per cui nasce. All'utilizzo pratico, subentra la contemplazione, appunto. Cornici, teche, mensole e piedistalli elevano l'oggetto a traccia di memoria.

Quella *erfahrung*⁸ persa in città è ricostruita nell'interno. La collezione, come si è detto, non è che ricer-

(4) Benjamin, *The Arcades Project*.
Rice, *The Emergence of the Interior*.

(5) Benjamin, *The Arcades Project*, 211.

(6) Rice, *The Emergence of the Interior*, 12-14.

(7) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 87.

(8) Rice, *The Emergence of the Interior*, 11.
Trasforini, *Erlebnis vs Erfahrung*.

ca di stabilità e sicurezza, che la città moderna non garantisce più. Per questo motivo, ha a che fare con la psicologia dell'uomo. Gli oggetti collezionati diventano registratori di *mémoire volontaire*, proustiane *madeleine*,⁹ che riaprono la possibilità di un'esperienza accumulata. In questo senso, l'interno si propone come luogo di sedimentazione di memorie, ed esperienza.¹⁰

Il collezionista di Benjamin è una figura utile nello spiegare il processo di interiorizzazione. Ma, il collezionismo non è da intendersi come sola metafora. Immagini e dipinti dimostrano come lo spazio interno diventi un vero e proprio luogo di accumulo di oggetti. Il fenomeno delle *wunderkammer* ("camere delle meraviglie") risale al XVI secolo: fra i nobili europei si diffonde la pratica di raccogliere in apposite stanze reperti, mobili e oggetti in genere di qualsiasi sorta.¹¹ Da una – si potrebbe dire – ricerca enciclopedica alla realizzazione di veri e propri musei, volti a meravigliare l'ospite. Con l'affermarsi del modello domestico borghese, dalla contemplazione della meraviglia, si passa alla contemplazione della memoria, privata, intima. Non vi è più ricerca del bizzarro, bensì del proprio.

Il processo di collezione rafforza, infatti, il legame personale fra l'interno e il suo occupante. Si tratta di un rapporto intimo, come intimo e privato diventa l'interno. Allo stesso tempo, impone un nuovo equilibrio fra dentro e fuori: il *collector* comprime l'esperienza spaziale della città verso l'interno domestico.

(9) Per Proust, con "memoria involontaria" si fa riferimento a una memoria non voluta e non ragionata, evocata, per esempio, da odore o da un sapore. Da qui il concetto di "*madeleine proustiana*", ovvero un dolcetto che offerto al filosofo, scaturì in lui, involontariamente, ricordi di infanzia (Proust, *Alla Ricerca del Tempo Perduto*).

(10) Rice, *The Emergence of the Interior*, 15-17.

(11) Beßler, Gabriele: *Chambers of Art and Wonders*.

01 François-Étienne Villeret, *The Boudoir of Princess Wittgensteirn*, 1842-43. In Mario Praz, *La Filosofia dell'Arredamento*.

02 Henry Treffry Dunn, *Dante Gabriel Rossetti; Theodore Watts-Dunton*, 1882. National Portrait Gallery, London.

03 François-Étienne Villeret, *Sala di Castel Madrid nel Bois de Boulogne*, 1842-43. In Mario Praz, *La Filosofia dell'Arredamento*.

04 Sotira, *The Saloon at Pavlino*, 1835.
In Mario Praz, *La Filosofia dell'Arredamento*.

01



(01)

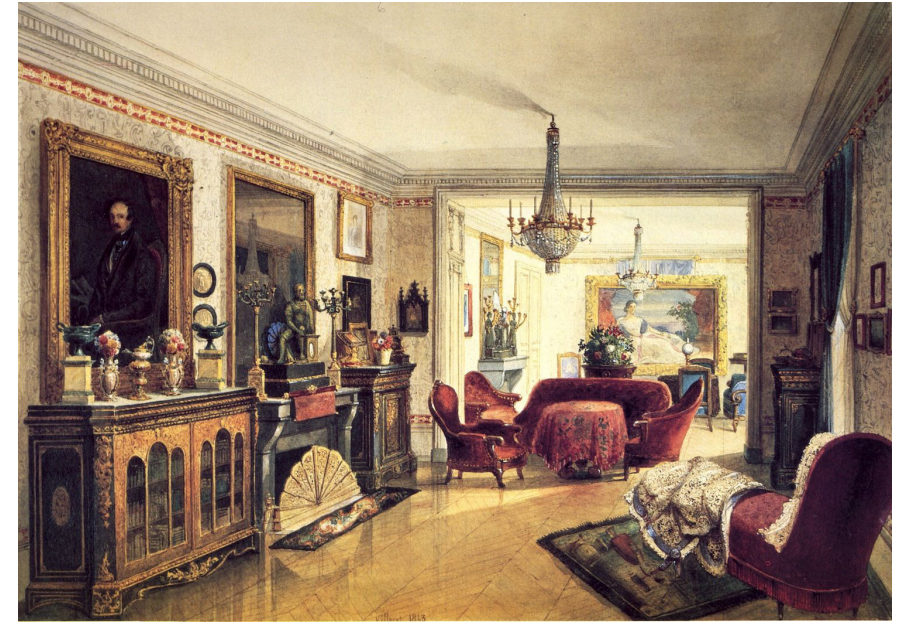


(02)

50

L'Anti-domestico

Interno



(03)



(04)

Ipotesi attorno alla relazione

51

An intoxication comes over the man who walks long and aimlessly through the street. With each step, the walk takes on greater momentum; ever weaker grow the temptations of shops of bistros, of smiling women, ever more irresistible the magnetism of the streetcorner, of a distant mass of foliage, of a street name. Then comes hunger. Our man wants nothing to do with myriad possibilities offered to sate his appetite. Like an ascetic animal, he fits through unknown districts – until, utterly exhausted, he stumbles into his room, with receives him coldly and wears a strange air.

Benjamin, *The Arcades Project*, 417.

Flâneur

Se la figura del collezionista esprime un desiderio di controllo e di ordine, il *flâneur* sembra dimostrare l'opposto: l'evasione, il sogno, l'inquieta ricerca di comfort.

Il *flâneur* è colui che potrebbe essere tradotto come un viandante ozioso, un corpo che vaga "a zonzo" nello spazio urbano. Nell'individuare questa figura, Benjamin fa specifico riferimento alla Parigi ottocentesca, dove i nuovi boulevard haussmanniani costellati da bistrot e negozi richiamavano il passeggio dei cittadini francesi. Parigi rallenta, nomadi ed erranti, i *flâneur* sfilano fra le vie senza preciso scopo, né mèta. Uno stile di vita – potremmo dire – che attira artisti e intellettuali da tutta Europa.

Anche in questo caso, si tratta di un fenomeno conseguente ai grandi cambiamenti del secolo lungo. È un secondo approccio, un'altra maniera di relazionarsi con lo spazio urbano. Diversamente dal collezionista, che intraprende una missione ordinatrice attraverso un'azione di compressione verso l'interno, il *flâneur* costruisce la propria vagando per la città. Si tratta, però, di un distacco dalla città moderna: un ozioso sogno – come lo definirebbe Benjamin – in cui l'uomo si aliena tramite una formula mantrica: la passeggiata. Così come vaga il *flâneur*, così vagano i suoi pensieri. Il corpo si libera, si espande.

La città si fa paesaggio. Uscito dalla sua stanza, il *flâneur* proietta la propria interiorità in città. Lo spazio urbano mette in scena il privato; come l'interno, anche la città si fa teatro dell'individuo. Qui, il lato onirico. La città si presenta come l'illusione che questa sia tanto intima e personale quanto l'interno; che il comfort possa essere trovato in caffè e giardini pubblici, nuovi salotti borghesi. Un gioco di immagini e pensieri viene proiettato come ombre sullo spazio urbano, proprio come in una moderna versione del mito della caverna di Platone.¹²

Più che gli oggetti, e le loro implicazioni, – come nel caso della collezione – o limiti fisici, in questo caso, sono i rituali ad attivare processi di interiorizzazione. Così la passeggiata lungo la Senna, così l'aperitivo al bistrot

(13) Benjamin, *The Arcades Project*, 417.

costruiscono memoria, riportano la città a una condizione intima e personale. La città-paesaggio viene racchiusa come stanza.¹³

I *passages couverts* di Parigi sono la manifestazione tangibile di questo stato, nonché oggetto di studio di Walter Benjamin in *The Arcades Project*. Già a partire dalla fine del XVII secolo, fra i boulevard parigini, si diffondono gallerie vetrate. Grandi coperture trasparenti inglobano vicoli e piazzette. Quei rituali proiettati verso la città, vengono interiorizzati nuovamente, attraverso una vera e propria chiusura in una stanza, un microclima.

L'immagine del *flâneur* svela le contraddizioni dell'interno, nell'Ottocento. Se da un lato, l'interno domestico si configura come riparo da una città ostile; dall'altro, quest'ultima risulta un luogo di evasione dalla casa stessa. La ricerca di una condizione di benessere nello spazio non è risolta dall'ambiente domestico, che risulta invece, per assurdo, inospitale. Qui il concetto di interno appare dunque opaco. I limiti fra dentro e fuori, ancora una volta, sfumano. La città stessa si fa interno, per opera del *flâneur*.

I *passages* Parigini sono il simbolo, l'annuncio di un nuovo rapporto fra l'uomo e la città. Un rapporto che si costruisce sempre attorno alla figura dell'interno.

(12) Fuss, *The Sense of an Interior*.



(05)

05 Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876.
Musée du Petit Palais, Geneva.

06 Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877.
School of the Art Institute of Chicago, Chicago.

56

L'Anti-domestico



(06)

Ipotesi attorno alla relazione

57

Interior urbanism

Storicamente l'interno ha sempre fatto riferimento all'architettura, intesa come manufatto, e allo spazio dell'abitare.¹⁴ Tuttavia, questa tesi vuole approfondire, anche, una dimensione urbana dell'interno. In effetti, il processo di interiorizzazione è strettamente dipendente dal rapporto con lo spazio urbano. L'interno vive grazie al suo contrario: l'esterno, la città. Non è, però, una dipendenza per sola opposizione. Come dimostrato nei precedenti capitoli, le analogie del collezionista e del *flâneur* evidenziano una relazione attiva fra lo spazio interno e quello urbano. Entrambi interagiscono con la città. Il primo costruisce l'interno tramite la raccolta e compressione dell'esterno; il secondo estende la dimensione interna verso la città inglobandola, fagocitandola.

Soprattutto la figura dal *flâneur* dimostra un'inadeguatezza dell'interno-stanza, spazio abitativo. Quel desiderio di ricerca della propria interiorità, di costruire se stessi attraverso lo spazio, non trova risposta nella sola casa. L'uomo errante nella Parigi di Benjamin è un corpo che cerca altro; cerca forse uno spazio meno rigido delle quattro pareti della propria camera, uno spazio leggero, dove portare in scena, pubblicamente, la propria intimità. Le gallerie in vetro che si diffondono a partire dal XVII secolo nelle città europee sono emblematiche in questo senso.

È Charles Rice (2016) il primo a proporre una ricerca sull'incontro tra l'interno e lo spazio urbano, introducendo il termine *urban interiors*.¹⁵ Rice individua un mutamento nel progetto dello spazio costruito nell'America degli anni '60 e '70. La comparsa dell'*atrio* nei grandi edifici pubblici statunitensi viene riconosciuta come un punto di svolta. Interno ed esterno si toccano, l'uno viene avvolto dall'altro, così come i *passages couverts* anticiparono. Emerge l'interno urbano.

L'*effetto atrio*, come viene definito da Rice, è presentato attraverso lo studio dell'esperienza dell'architetto John Portman (1924-2017). Gli hotel e i grandi edifici pubblici progettati da Portman sono testimonianza dell'America del boom

(14) Bianchetti, *Corpi tra Spazio e Progetto*.

(16) Per il caso dell'opposizione di Jane Jacobs al progetto della Lower Manhattan Expressway (1995) fare riferimento all'articolo su theguardian.com: Paletta, "Jane Jacobs v Robert Moses".

(17) Rice, *Interior Urbanism*.

economico. L'urbanistica degli anni '60 e '70 è, infatti, significativamente segnata dalle nuove condizioni economiche degli Stati Uniti. Le città americane cambiano radicalmente da enormi progetti fuori scala, i quali dirompono nello spazio e negli equilibri, anche, sociali. Il caso della Lower Manhattan Expressway del 1955 e lo scontro tra il promotore Robert Moses e Jane Jacobs sono un noto esempio a dimostrazione di ciò che stava accadendo in quegli anni.¹⁶ La piccola scala di strade e piazze, di tradizione europea, viene travolta dalla violenza delle grandi infrastrutture. Gli interessi economici – e politici – di promotori edili e fondi immobiliari sono i fautori di – citando Rem Koolhaas – un delirio urbano iper-capitalista.¹⁷

È con questi presupposti che emerge il modello dell'atrio. Questo, proprio come l'interno abitativo, si propone come un luogo di protezione, introverso, ma, allo stesso tempo, uno spazio controllato, microclimatizzato. L'atrio, effettivamente, si dimostra conseguenza di un processo di interiorizzazione dello spazio pubblico con duplice scopo: decongestionare e controllare la città. Da un lato, infatti, l'invadenza di infrastrutture pesanti induce l'urbanistica a proporre spazi piacevoli, sicuri, protetti dal traffico. Dall'altro, la suddivisione in interni permette un'addomesticazione dello spazio pubblico, una gestione di questo per discretizzazione e segregazione di usi e funzioni.

Ma l'atrio sarà solo l'apripista di una globale interiorizzazione dello spazio urbano. A partire dagli anni '60, prima negli Stati Uniti poi in Europa, il progetto della città vedrà l'apparizione di diversi dispositivi atti a ordinare e addomesticare lo spazio pubblico. Pedonalizzazioni, cordoli, pensiline e *canopy* sono tutti strumenti che producono atmosfere controllate. Si trattano di ambienti condizionati che, tuttavia, ancora una volta, non sempre si dimostrano realmente in grado di rispondere a quel desiderio di comfort dell'uomo.

L'atrio di Portman

È il febbraio del 1979, quando al MoMA di New York viene presentata la mostra *Transformation in Modern Architecture*. Il curatore dell'esposizione Arthur Drexler (1925-1987) racconta l'architettura dei due decenni precedenti attraverso la fotografia. Più che sui singoli architetti, l'esposizione di Drexler si concentra sugli edifici. Come spiega lui stesso nel catalogo della mostra, l'interesse è rivolto non tanto alle nuove pratiche nella progettazione, bensì al modo con cui “vediamo e parliamo” con gli edifici.¹⁸ In questo senso, viene da sé che la fotografia risulta il metodo di comunicazione più efficace.

Nell'indice dei contenuti del catalogo di *Transformation*, è curioso il modo in cui gli edifici vengano suddivisi e raggruppati. In particolare, nella sezione “Greenhouses and Other Public Spaces”, edifici-serra vengono associati ad *altri* edifici a uso pubblico. Il rimando ai *passages couverts* parigini è immediato. Nero su bianco, la serra, galleria vetrata, viene dichiarata uno spazio pubblico. Allo stesso tempo, questo accoppiamento mette in luce come, ormai, gli spazi pubblici in genere vengano trattati come serre.

Le opere di John Portman and Associates si trovano proprio in questa sezione del catalogo, e non solo. Il ruolo prominente di Portman nell'architettura di quegli anni è testimoniato dalla stessa copertina del volume della mostra, che riporta una fotografia del Renaissance Center di Detroit del 1979, una delle più note opere dell'architetto. La stessa immagine, fortemente allegorica, viene riportata proprio all'inizio di *Interior Urbanism* di Charles Rice. Rice torna proprio a visitare le architetture di Portman presentate alla mostra *Transformation in Modern Architecture*. Gli edifici documentati sono per lo più grandi hotel di lusso o complessi commerciali. Ma l'indagine dell'autore rivolge l'attenzione specificamente agli atri di queste mega-strutture, individuati come primi *interni urbani*.

Il racconto di Rice ha inizio con il Westin Bonaventure Hotel di Los Angeles (1977). L'ingresso nell'hotel

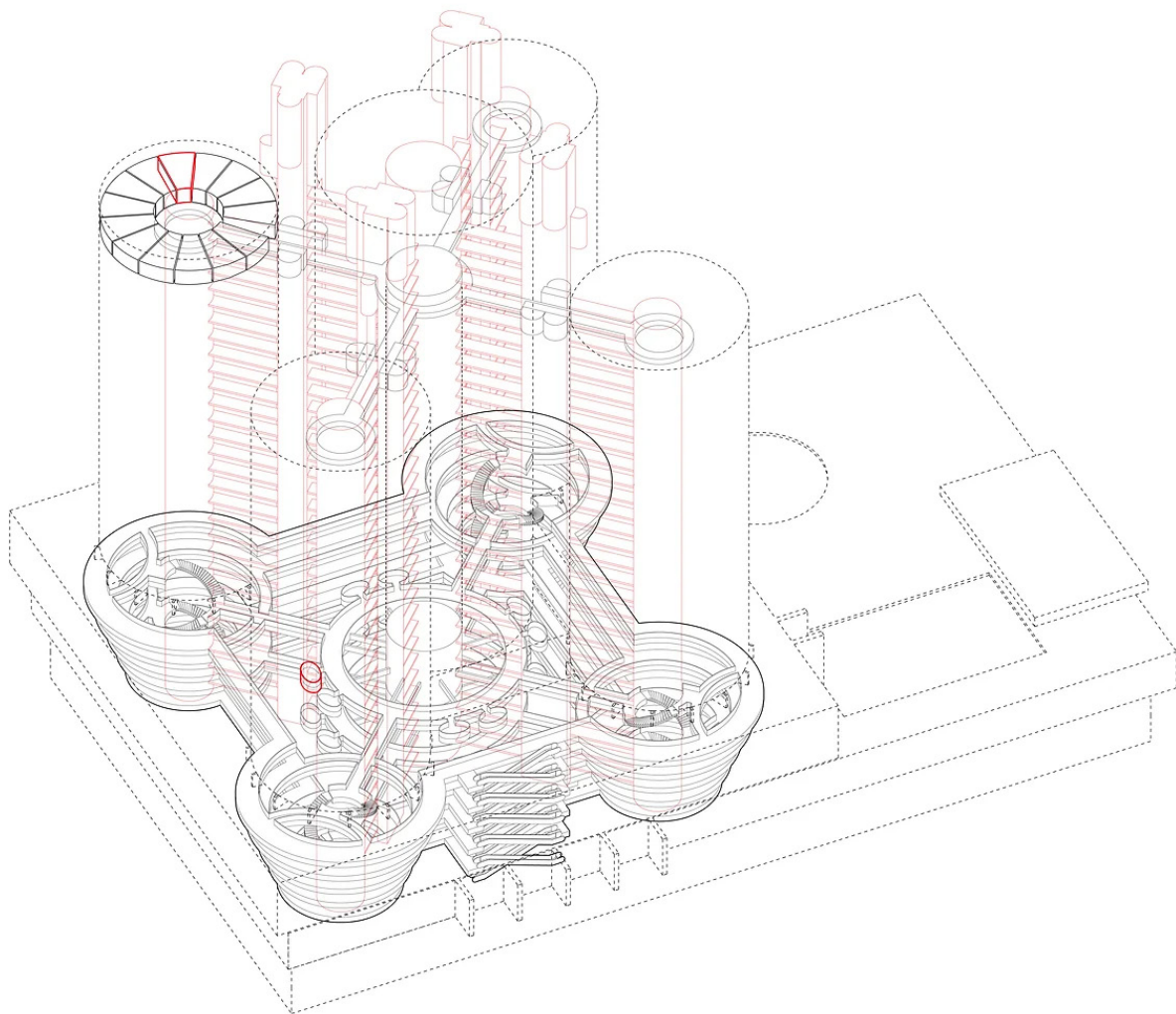


(07)

07 Frontespizio catalogo
Drexler, *Transformation in Modern Architecture*.

Ipotesi attorno alla relazione

(19) Rice, *Interior Urbanism*, 21.



(08)

08 Alina McConnochie, diagramma circolazione Bonaventure Hotel. In Rice, *Interior Urbanism*, 86.

62

Interno

ha un effetto disorientante.¹⁹ Abbandonata la città, solcata la porta d'accesso, davanti al visitatore si presenta di nuovo uno spazio di carattere urbano. Quell'effetto di compressione, che si percepisce entrando in un edificio, manca. Al contrario, a caratterizzare l'atrio sono ampiezza, complessità, urbanità. Eppure si è dentro, in un interno. Tuttavia, la luce filtrata e l'atmosfera condizionata dalla copertura vetrata riportano subito il soggetto a una nuova coscienza.

Il complesso del Bonaventure Hotel si struttura attorno a cinque torri circolari, e così l'atrio. Le torri, infatti, si proiettano all'interno al podio che le sostiene e che accoglie l'ingresso. L'effetto di complessità e di ampia scala è dato dall'organizzazione e dalla scomposizione gerarchica degli spazi. La circolazione dell'atrio è, infatti, distribuita in percorsi a ballatoio sospesi. Di questi, i principali sono disposti in modo circolare attorno ai cinque nuclei principali, gli altri connessi ai primi in modo rettilineo. Piccoli balconi ellittici si aggrappano al sistema di circolazione centrale, accogliendo sedute. A dare un'atmosfera urbana sono anche piccoli dettagli: la vegetazione in fioriere, come le aiuole dei giardini pubblici, la segnaletica di gusto stradale.

Le stratificazioni di situazioni, di episodi, di differente scala distribuiti all'interno di un immenso spazio a tutta altezza sono gli ingredienti che producono la condizione di urbana. Quest'ultima è accentuata da un secondo fenomeno, ancor più evidente nel caso del Hyatt Regency di Atlanta: il ripiegamento dello spazio urbano verso l'interno. L'edificio progettato nel 1967 da Portman e H. Griffith Edwards si colloca all'interno del più vasto complesso Peachtree Center. Poco più a nord della downtown di Atlanta, il Peachtree Center impone un nuovo ordine urbano nella città. Si tratta di un sistema di oltre diciassette isolati tra loro interconnessi da tubi, piattaforme e passerelle che, sovrapprendendosi, si scollegano dal tessuto urbano esistente.²⁰

Nello specifico, il Hyatt Regency è un edificio destinato a hotel, proprio come il Bonaventure. In questo caso, le camere dell'albergo sono organizzate in quattro piastre, stecche, disposte a girandola attorno all'atrio-patio

63

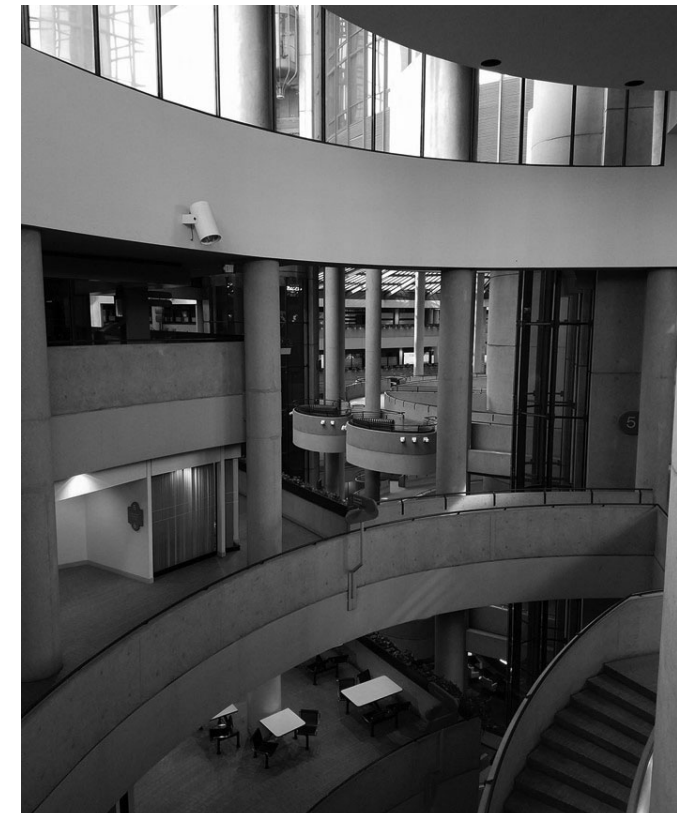
(20) Rice, *Interior Urbanism*, 31.



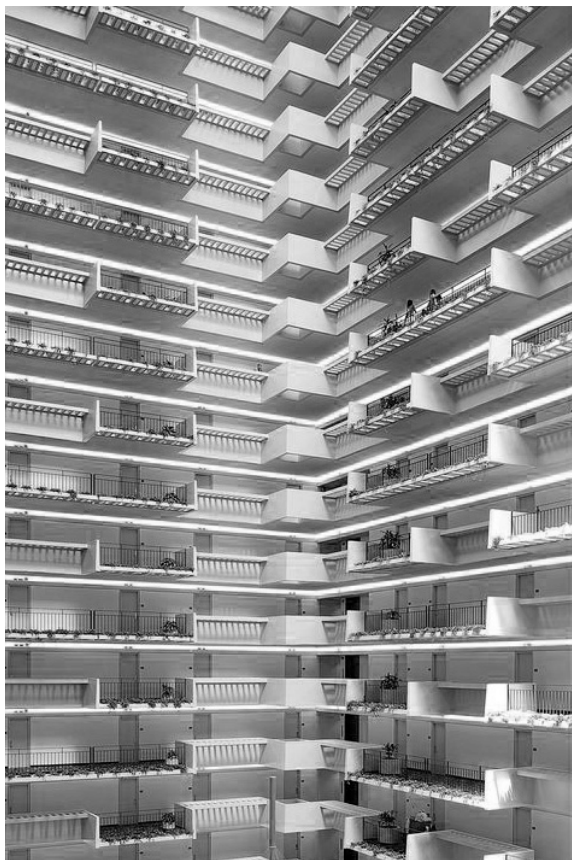
(09)

09 John Portman, Bonaventure Hotel, Los Angeles, 1977.
Vista interna. Foto di Phil Donohue.

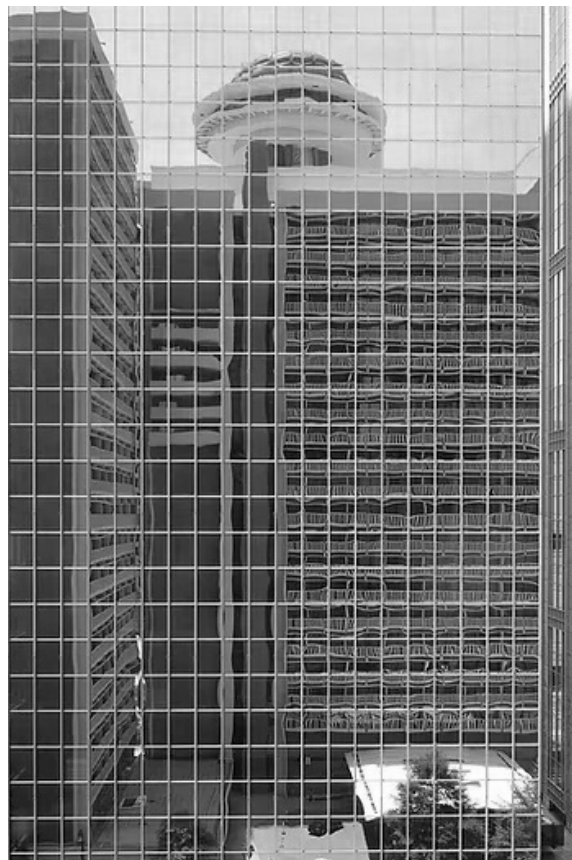
10 John Portman, Bonaventure Hotel, Los Angeles, 1977.
Vista interna. Foto di James J. Chun.



(10)



(11)



(12)

(21) Rice, *Interior Urbanism*, 73-74.

(22) Rice, *Interior Urbanism*, 21.

Interno

centrale. L'altezza di tutti e i ventidue piani da effettivamente l'idea di un vero e proprio patio o cortile interno, se non fosse per la copertura vetrata che, ancora una volta, lo sormonta. Tuttavia, la singolarità dell'Hyatt Regency è – se così può essere chiamata – la facciata. Infatti, l'edificio si denuncia verso il suo atrio interno attraverso finestre e balconi. Per l'intera estensione verticale, i ballatoi distributivi delle camere si manifestano come facciate esterne di un qualsiasi edificio. Cosa diversa avviene verso l'esterno, verso la città, dove l'aspetto monotono e stanco rende le quattro facciate mute e inespressive. L'impressione è di una facciata esterna che si è ripiegata, risvoltata, verso l'interno.

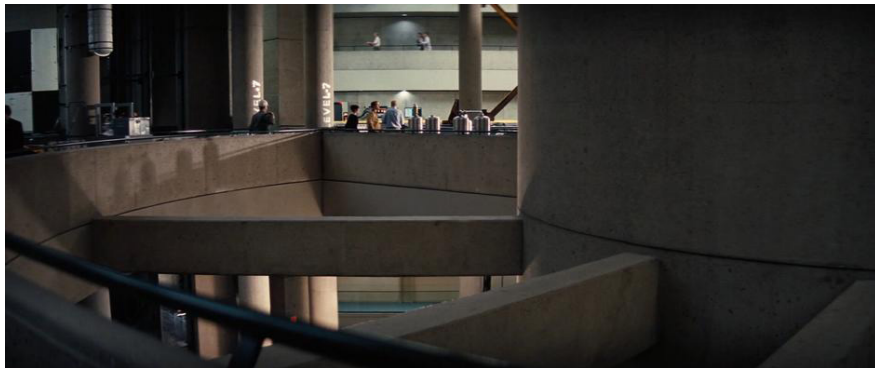
Seppur coperto e chiuso, l'atrio appare una piazza. Quel ripiegamento della facciata verso l'interno porta con sé un ripiegamento dell'urbano. L'edificio si denuncia alla città non più per il suo aspetto esteriore, ma per mezzo del suo interno: in questo caso, l'atrio.²¹ Non si tratta, tuttavia, di una questione semplicemente percettiva. Infatti, l'atrio di Portman si propone come il nuovo spazio pubblico per eccellenza: il nuovo luogo della socialità, nonché degli usi solitamente “della strada”. È qui che Rice riconosce l'atrio come un fatto con carattere di spazio urbano. Un fatto spaziale che non mira a integrarsi, come parte della città, bensì ha la presunzione di sostituirla o rimpiazzarla.²²

L'interno acquisisce un primato nel ruolo urbano, a scapito dell'esterno. Ma, mantiene uno stato – si potrebbe dire – ibrido, in cui non si ha la completa coscienza del proprio stato. Vi è la sensazione di trovarsi fuori quando si è invece dentro all'atrio del Bonaventure Hotel, e di essere dentro quando si è in una passerella esterna dell'Hyatt Regency. Allo stesso tempo, l'obiettivo di Portman di realizzare spazi decongestionati e piacevoli, sia per la socialità sia per il lavoro, non sembra del tutto conseguito. L'interno urbano di Portman non si dimostra ancora un luogo realmente capace di entrare in contatto con l'intimità del corpo. È piuttosto una stanza climatizzata e controllata, in cui relazioni fra corpi vengono imposte.

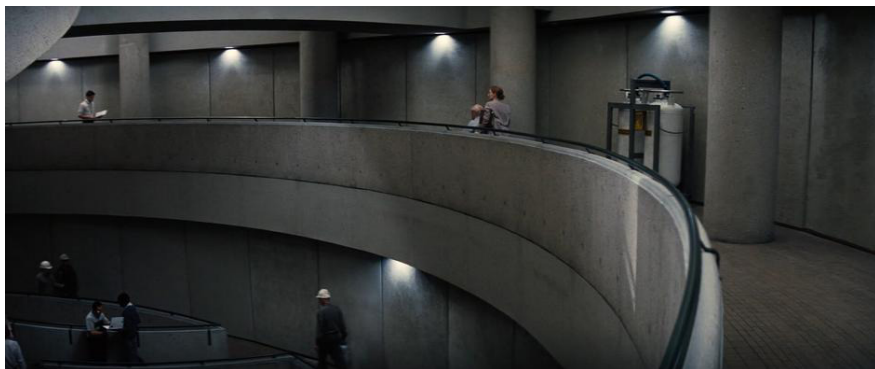
11 Edwards & Portman, Hyatt Regency, Atlanta, 1967.
Vista interna. Foto di Charles Rice. In Rice, *Interior Urbanism*.

12 Edwards & Portman, Hyatt Regency, Atlanta, 1967.
Vista della facciata esterna. Foto di Charles Rice. In Rice, *Interior Urbanism*.

(13)



(14)



(15)



(16)



(17)



13-15 Bonaventure Hotel in Nolan & Nolan, "Interstellar".
 16-17 Bonaventure Hotel in Zidi, Michaë e Kaminka, "True Lies".

1.3 TRA INTROVERSIONE E FRAMMENTAZIONE

Le riflessioni di Benjamin e le indagini di Rice sugli atri progettati da John Portman sono il punto di partenza per un discorso sull'*interior urbanism*. Sarebbe, tuttavia, impreciso identificare l'opera di Portman come un caso isolato o l'unico promotore di una svolta nel progetto della città. Infatti, a partire dalla seconda metà del Novecento, sono diverse le esperienze che concorrono nella costruzione del concetto di interno urbano, accanto al caso Portman.

In generale, si avvia una tendenza a progettare la città in modo scorporato, frammentato. Grandi visioni totalizzanti lasciano il posto a interventi puntuali, sparsi, scollegati e introversi. La città si progetta per interni. Così come gli atri americani, anche altri episodi conducono lo spazio urbano a condizioni di interiorità. Il *flâneur* non è ancora rientrato a casa.

Questi episodi riguarderanno sia i luoghi adibiti alla vita sociale e pubblica, come nel caso di Portman, sia la sfera dell'abitare o del lavoro. Questi accadono attraverso forme più o meno cristallizzate e rigide, ma continuano a testimoniare l'eredità dei *passages* parigini.

(1) Styhre, *The invention of the shopping mall*, 287.

(2) Gruen & Smith, *Shopping Towns USA*.

(3) Gruen, *Centri per l'Ambiente Urbano*, 25.

Interno

Fiction: l'acquario

Il mall americano è forse la conseguente evoluzione del modello dell'atrio. È il completamento di un progetto di interiorizzazione e controllo della vita pubblica e sociale, ovvero la vittoria di un sistema capitalista e consumista sullo spazio.

Nella tarda età moderna, il modello liberista ha portato la società a identificarsi nel consumo, e non più nella propria professione. Tendenza già iniziata, come si è visto, con l'industrializzazione ottocentesca e la graduale alienazione dal proprio lavoro. Necessariamente, gli spazi dedicati al consumo, quindi al commercio, si trasformano in luoghi di costruzione di identità.¹

L'architetto di origine austriaca Victor Gruen (1903-1980) è considerato il pioniere del modello del centro commerciale americano. Quello che egli stesso definisce "uno dei pochi edifici creati nel [suo] tempo",² un archetipo dell'architettura contemporanea. Effettivamente, il mall di Gruen ha profondamente mutato sia le città – occidentali come orientali – sia le nostre abitudini e comportamenti sociali. L'interiorizzazione e la ricollocazione di usi e servizi della città propone una nuova idea di centro di comunità, distaccato e autonomo. Il progetto sposa apertamente l'ideologia liberista e consumista – all'epoca maggioritaria – e che porterà con sé problematiche sociali e infrastrutturali, oggi comunemente riconosciute. Ancora una volta, interessi economici vengono mascherati da una ricerca di sicurezza e piacevolezza, ritenuta assente per le strade:³ una missione terapeutica.

Il primo importante progetto di "*machine for sailing*" di Gruen è il Northland Center presso Detroit. La storia di questo centro commerciale ha origine nel 1948, periodo in cui la città di Detroit sta vivendo un periodo di forte sviluppo, per via del comparto industriale. A crescere non è solamente il centro urbano, ma pure i dintorni. Qui, nei *suburb* di Detroit, Victor Gruen vede l'occasione di progettare per la prima volta il suo sogno: il mall. Lo sviluppo suburbano della città chiamava alla possibilità di un nuovo modello di commercio

Ipotesi attorno alla relazione

delocalizzato. I tentativi precedenti furono vari e senza successo; questa volta, però, il cliente, la J.L. Hudson Company, accetta la sfida di Gruen. Furono addirittura quattro i centri commerciali che la compagnia accettò di commissionare: Northland, Southland, Westland ed Eastland. Nonostante un iniziale resistenza da parte delle comunità locali, l'anno 1954 vede l'inaugurazione del primo mall: il Northland Center. Questa resistenza della cittadinanza verrà sempre più a scemare, tanto da trasformarsi in desiderio.⁴

Il Northland Center tenta di produrre una condizione di urbanità controllata. La composizione in pianta si articola per mezzo di un volume principale centrale, fulcro ordinatore dell'intero impianto, che ospita il grande magazzino J.L. Hudson. Al suo intorno, cinque piastre orizzontali di un piano accolgono negozi e locali più piccoli. Lo stesso Gruen definisce il blocco del magazzino come *magnete*, in quanto è l'elemento attrattore dell'intero centro e, posto al centro, garantisce il passaggio anche davanti agli altri negozi. Tutti e sei i fabbricati sono circondati da portici; fra loro sono collocati giardini e piccole aree pedonali: elementi che strizzano l'occhio a un immaginario urbano. Fuori, inevitabilmente, vaste distese di parcheggi sono predisposte per ricevere i visitatori del *suburb*.

Al di là delle intenzioni visionarie di Gruen, il progetto di Northland mostra un'evidente contraddizione. Infatti, da un lato, l'architetto denuncia la città in quanto luogo insicuro, sgradevole, inadeguato alla vita sociale dell'uomo. Dall'altro lato, il progetto del mall mette in scena una città-fiction: giardini, cortili, aree pedonali, la composizione spaziale stessa, organizzata per blocchi, sono elementi prettamente urbani. Questi ricreano, imitano la città stessa, in uno spazio isolato e controllato.

Il centro commerciale di Southdale è però l'esempio più iconico della visione di Gruen. È il frutto finale del progetto di interiorizzazione e controllo della vita pubblica: il coronamento di un ordine sociale.⁵

Situato a Edina, non lontano da Minneapolis, il



(01)



(02)

01 Victor Gruen Associates, Northland Shopping Center, Southfield, 1954. Vista patio interno. Foto gruenassociates.com.

02 Victor Gruen Associates, Northland Shopping Center, Southfield, 1954. Vista aerea. Foto gruenassociates.com.

(4) Gruen, *Centri per l'Ambiente Urbano*, 34-39.

(5) Styhre, *The invention of the shopping mall*, 289.

Southdale Center è il primo caso di un centro commerciale chiuso. Inevitabilmente, sia la differente committenza sia il particolare clima dell'*inland* americano hanno portato a una revisione del caso Northland. In primo luogo, infatti, l'accordo di due firme di grandi magazzini (la J.L. Hudson Company e la Allied Stores Incorporated) guidava a un progetto architettonico diverso, che equilibrasse il ruolo dei due attori. Ma non è questo il punto di svolta. Sono le condizioni climatiche del Minnesota, effettivamente, a imporre la costruzione di un mall chiuso. Le severe temperature invernali ed estive dell'area non aiutano ad attrarre compratori, tantomeno in un luogo lontano e dislocato dal centro urbano. Per queste ragioni, sorge la necessità di uno spazio chiuso, climatizzato, condizionato, proprio come gli atri di Portman.⁶

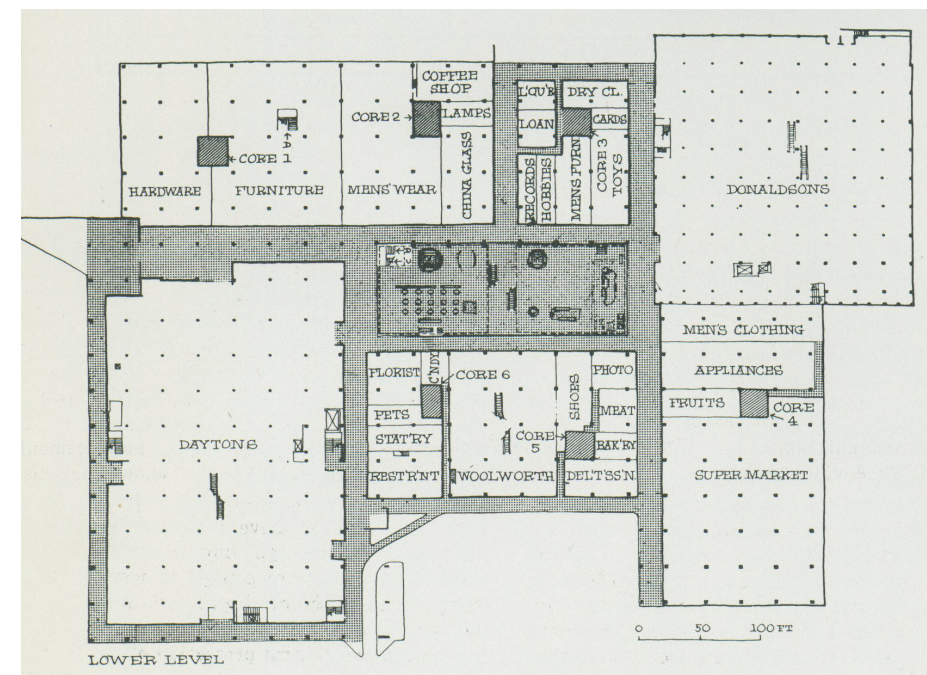
Nel Southdale Center, climatizzata non è solo l'aria. Lo sono anche i corpi all'interno di un nuovo spazio-serra. Il mall si presenta come un acquario. Ancora una volta, la città viene messa in scena in un interno, chiuso e saturo. Anche in questa occasione, negozi, ristoranti e spazi tipicamente urbani vengono riprodotti artificialmente. Questa volta, però, l'uomo è contenuto in una bolla controllata, climatizzata appunto, proprio come lo è l'aria. E così sono le interazioni fra corpi: condizionate, forzate, innaturali.

Il modello del mall di Gruen si diffonde in molti altri episodi, soprattutto nella contemporaneità post-industriale. Stazioni, aeroporti, musei in più occasioni si convertono in veri e propri centri commerciali. Sono interni, in effetti, urbani. Ci si domanda però: che fine ha fatto l'intimo? il personale? Quell'interiorità, non solo spaziale, che caratterizzava l'interno.

(6) Styhre, *The invention of the shopping mall*, 2019, p. 289.

- 03 Victor Gruen Associates, Southdale Center, Edina, 1956.
Planimetria. American Heritage Center, University of Wyoming, Laramie.
04 Victor Gruen Associates, Southdale Center, Edina, 1956.
Vista interna. Foto gruenassociates.com.

(03)



(04)

La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena... ¡Qué Dios nos coja confesados!

Cela, *La Colmena*.

Densità: l'alveare

Le conseguenze dell'effetto atrio non si limitano ai soli spazi pubblici. I progetti di *interior urbanism* della seconda metà del XX secolo riguardano anche la sfera residenziale. Forse sempre per motivazioni economico-speculative, o forse una spontanea spinta comunitaria, a partire dal secondo dopo guerra, ritornano sul dibattito architettonico discorsi e progetti a favore di modelli residenziali collettive. L'Unité d'habitation di Marsiglia progettata da Le Corbusier è, senza dubbio, il prototipo di un nuovo modo di pensare l'abitare. Un grande transatlantico terrestre, una moderna arca di Noè, che condensa moduli residenziali con servizi urbani, destinati ad una comunità. Sì, si tratta di un interno. Ma il carattere urbano è limitato a questi servizi aggregati. L'evoluzione a interno urbano è successiva.

Un esempio di *urban interior* può essere trovato nell'esperienza di Ricardo Bofill (1939-2022). Personaggio discusso e controverso, Bofill con un proprio linguaggio del tutto inedito ha sicuramente segnato la storia dell'architettura degli ultimi decenni. Il progettista catalano avvia un processo di defunzionalizzazione dell'architettura moderna. Quel principio per il quale la forma seguiva la funzione dell'edificio viene messo in discussione. Elementi architettonici perduti con il Modernismo vengono recuperati e inseriti in un ripensato vocabolario classicista.⁷ Ma, questa non si limita a un'originale figuratività, bensì propone una propria interpretazione dello spazio. I ritrovati canoni classici sono utilizzati da Bofill per proporre una visione di città e di architettura.

L'interesse di Ricardo Bofill nella questione residenziale risale al periodo post-guerra. Il tema della casa è sempre stato presente nel dibattito spagnolo, sia in architettura sia in politica, soprattutto nel periodo franchista. Dopo un primo periodo di inerzia del mercato immobiliare, a partire dalla fine degli anni '50, le città spagnole videro la comparsa di interi complessi residenziali di edilizia popolare e sovvenzionata.⁸ Si pensi proprio a Barcellona, città natale di Bofill, dove proprio in quegli anni sorgono interi quar-

(7) Cruells & Bofill, *Ricardo Bofill*, 10.

(8) Borja, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*.

tieri (Nou Barris, Sant Andreu e Sant Martí-Besòs). Figlio di un impresario edile, Ricardo Bofill ebbe la fortuna di fare esperienza in questo contesto, già in giovane età. Allo stesso tempo, seppur non inserito nell'ambiente accademico, Bofill si allinea a un pensiero critico rispetto al modo di fare residenza dell'epoca. Effettivamente, il linguaggio adottato dall'architetto si oppone a un progettare monotono e ripetitivo, al tempo diffuso.⁹

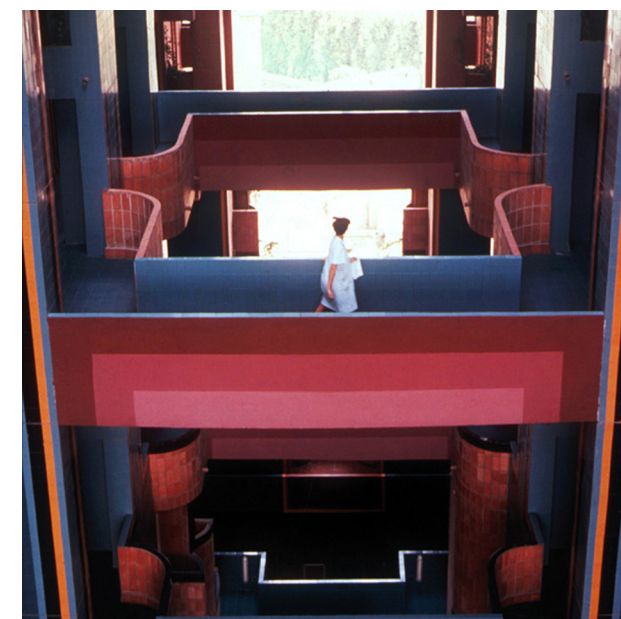
Successivo alla forse più conosciuta Muralla Roja del 1966, Ricardo Bofill manifesta la sua idea di architettura residenziale nel progetto del Walden 7 a San Just Desvern, non lontano da Barcelona. Forse incoscientemente, tra il 1970 e il 1975 – anno di costruzione – l'architetto catalano traduce in un edificio per abitazione l'effetto atrio di John Portman, forse per la prima volta. L'aspetto è totalmente in antitesi rispetto alla mediocrità dell'architettura dell'intorno.¹⁰ Una megastruttura si erge ieratica in un'antica area industriale: un singolare monumento nella periferia barcellonese.

Diciotto torri si organizzano per ospitare un alveare di 446 unità abitative. Queste, prima ravvicinate, poi distanti, aprono la composizione a patio interni e fori verticali. Ponti, ballatoi e scale distribuiscono questo labirinto verticale di celle. Proprio come nell'Hyatt Regency di Atlanta, la facciata esterna rivolta verso l'interno dell'architettura. I quattro patio-atrio principali si presentano come profonde piazze, sulle quali le abitazioni si affacciano. Passeggiando fra le passerelle comunitarie si scorciano paesaggi urbani. La luce filtrata mescola la città interna all'alveare con gli orizzonti esterni.

È un alveare, un interno che densifica corpi in un paesaggio urbano, chiuso, sebbene aperto. I corpi, come api, escono, rientrano, si incontrano, si radunano come sciami, di nuovo si liberano.

(9) Cruells & Bofill, *Ricardo Bofill*, 192-193.

(10) Bofill & James, *Ricardo Bofill*, 44.



(05)

05 Ricardo Bofill, Walden 7, Sant Just Desvern, 1975.

Vista patio interni. Foto ricardobofill.com.



(06)

- 06 Ricardo Bofill, Walden 7, Sant Just Desvern, 1975.
 Vista patio interno. Foto di Filippo Poli (divisare.com).
 07 Ricardo Bofill, Walden 7, Sant Just Desvern, 1975.
 Vista patio interno. Foto di Filippo Poli (divisare.com).



(07)

Separazione: i corridoi

L'affermarsi dell'interno urbano determina una mutazione dello spazio pubblico per eccellenza: la strada. Nell'America degli anni '60 e '70, il primato di attori economici privati nella politica e nella progettazione della città ha provocato una graduale sottrazione di spazio all'uso pubblico. Ad esempio, sia l'atrio di John Portman sia il mall di Victor Gruen sono casi in cui usi pubblici vengono interiorizzati in spazi a controllo privato. Qui, diversamente da quanto accade in strada o in una piazza, le interazioni fra corpi non sono trasparenti quanto le coperture in vetro che le avvolgono.

Jane Jacobs in *The Death of Life of Great American Cities* (2009) evidenzia, proprio, il rischio cui andava in contro il senso di comunità che la strada produce. Le grandi opere infrastrutturali, che vedevano la luce nelle città statunitensi, compromettevano quelle fondamentali interazioni sociali e politiche. Allo stesso tempo, i grandi atri se da un lato proteggevano quest'ultime dal delirio urbano esterno, dall'altro disgregavano l'eterogeneità culturale e sociale che la strada metteva in scena. La strada veniva svuotata di senso. A partire dalla seconda metà del Novecento, la pianificazione urbana moderna stava implementando un'omogeneità e segregazione spaziale, e dunque sociale:¹¹ un nuovo ordine *domestico*.

Come gli atri interiorizzavano la vita pubblica, *skybridge* e passerelle sottraevano la viabilità pedonale dalle strade. Ancora una volta, l'architettura viene chiamata per proteggere il corpo da una strada insicura. Secondo i progettisti del secondo dopoguerra, la strada così com'è è vista non più adeguata ad accogliere quel senso di comunità e network sociale promossi da Jacobs. La causa è ricondotta, nuovamente, al traffico veicolare: la strada è "invalidata dall'automobile".¹²

Il dibattito sulla strada si trasferisce anche in Europa, incrociandosi con le esperienze di architetti critici verso il Movimento Moderno. Nella ricerca di un nuovo funzionalismo, meno astratto, il Team X non volle dimenticarsi dell'im-

portanza della strada, pur riconoscendo la necessità di ripensarla. Anche per gli architetti europei, la mobilità degli uomini andava preservata da quella automobilistica. Così in architettura, così nella pianificazione urbana, la viabilità veniva smagliata in tracciati distinti.

In molti casi, il progetto di un'architettura cominciava proprio a partire dallo studio della strada, sia dal punto di vista funzionale – la mobilità – sia dal suo ruolo sociale. È, ad esempio, il caso del Golden Lane di Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003). Gli Smithson assieme al Team X, gruppo da loro co-fondato, proponevano ai congressi del CIAM un ritorno dell'architettura a una dimensione umana, rompendo con il funzionalismo dei padri fondatori del Movimento Moderno.¹³ Nel loro libro *Urban Structuring* (1967), i due architetti presentano la loro idea di architettura attraverso l'analisi di alcuni loro progetti. La ricerca comincia dallo studio di modelli di *associazione* e di *identità*, due termini già introdotti nel vocabolario architettonico dal nono CIAM, nel 1953. In questo studio, lo spazio aperto e, in particolare, la strada sono riconosciuti come unità spaziali fondamentali per la costruzione di comunità, nonché "arena per una espressione sociale".¹⁴

Il Golden Lane si fonda su questi presupposti. Il progetto fu presentato a un concorso per alloggi ad alta densità per la City di Londra. Si inserisce nel dibattito delle New Town e dei nuovi piani di gestione della crescita demografica, e urbana, dell'Inghilterra del secondo dopoguerra. In particolare, il Golden Lane propone un modello alternativo alle New Town progettate all'epoca, considerate troppo rigide dagli Smithson. Un sistema organico avrebbe permesso uno sviluppo graduale nel tempo, capace di estendersi – quasi – biologicamente; che si radica nello spazio, aggrappandosi alla città esistente.

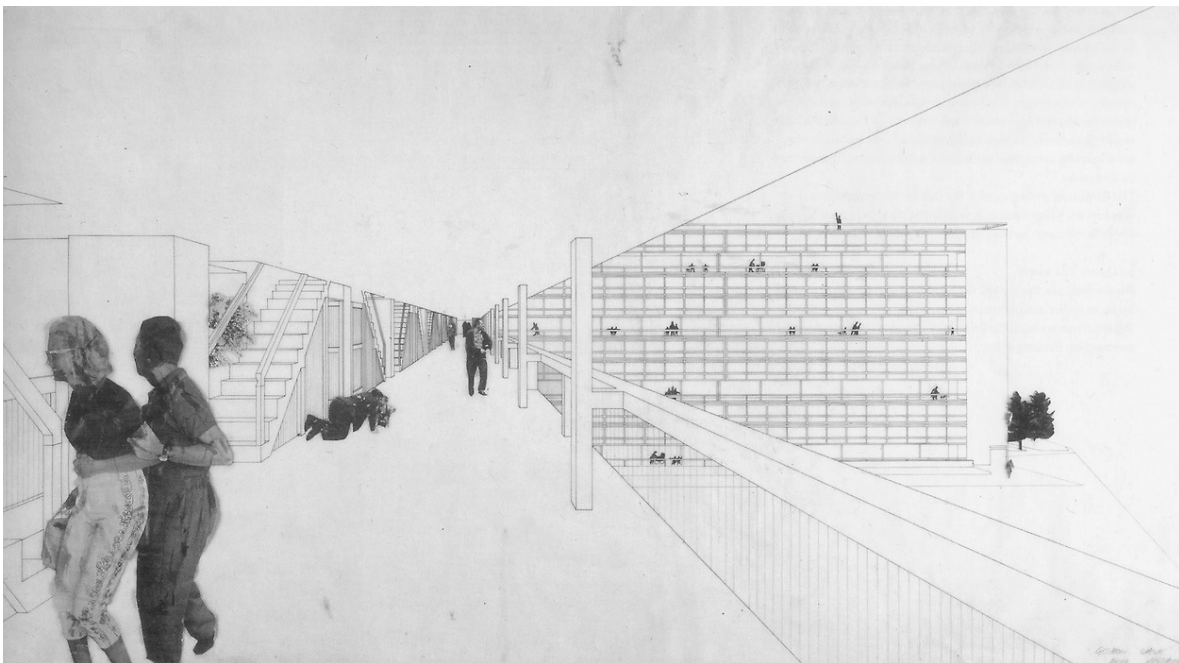
A connettere i blocchi residenziali, come una grande infrastruttura, sono percorsi pedonali sopraelevati. Lunghi corridoi che estendono la dimensione domestica e separano l'uomo dal traffico veicolare. Gli Smithson propongono di riprodurre quel modello di associazione, prima

(11) Rice, *Interior Urbanism*, 100-101.

(12) Smithson & Smithson, *Struttura Urbana*, 12.

(13) Smithson & Smithson, *Struttura Urbana*, 8.

(14) Smithson & Smithson, *Struttura Urbana*, 16-22.



(08)

08 Alison e Peter Smithson, progetto per il Golden Lane Estate, 1952. Collage. In Smithson & Smithson, *Struttura Urbana*.

84

L'Anti-domestico

(15) Smithson & Smithson, *Struttura Urbana*, 24.

Interno

in strada, nei nuovi ballatoi, ritenendo la realtà sociale degli spazi aperti tradizionali (strade, piazze, giardini pubblici) ormai persa.¹⁵ Nel Golden Lane, l'interazione di corpi in strada viene, quindi, interiorizzata.

Il progetto degli Smithson non fu mai realizzato. È, dunque, difficile immaginare se il modello di comunità che i due architetti proponevano potesse essere realmente implementabile. Una sorte non più fortunata riguardò l'episodio di Southgate Estate di James Stirling (1926-1992), complesso resistito per soli tredici anni.

Sono gli anni '60, quando a Runcorn, cittadina a metà strada tra Liverpool e Manchester, si propone il progetto di una New Town. Il piano urbanistico prevede una significativa segregazione spaziale degli usi e delle mobilità. La cittadina veniva zonizzata in grandi settori (residenziali, commerciali e industriali), mentre la viabilità veniva programmata per sovrapposizione di *layer* di percorsi: autostrada, strade carrabili a loro volta suddivise, tracciati per il trasporto pubblico e percorsi pedonali. L'idea originaria immaginava, anche questa volta, la possibilità di una crescita organica per mezzo di ramificazioni.¹⁶

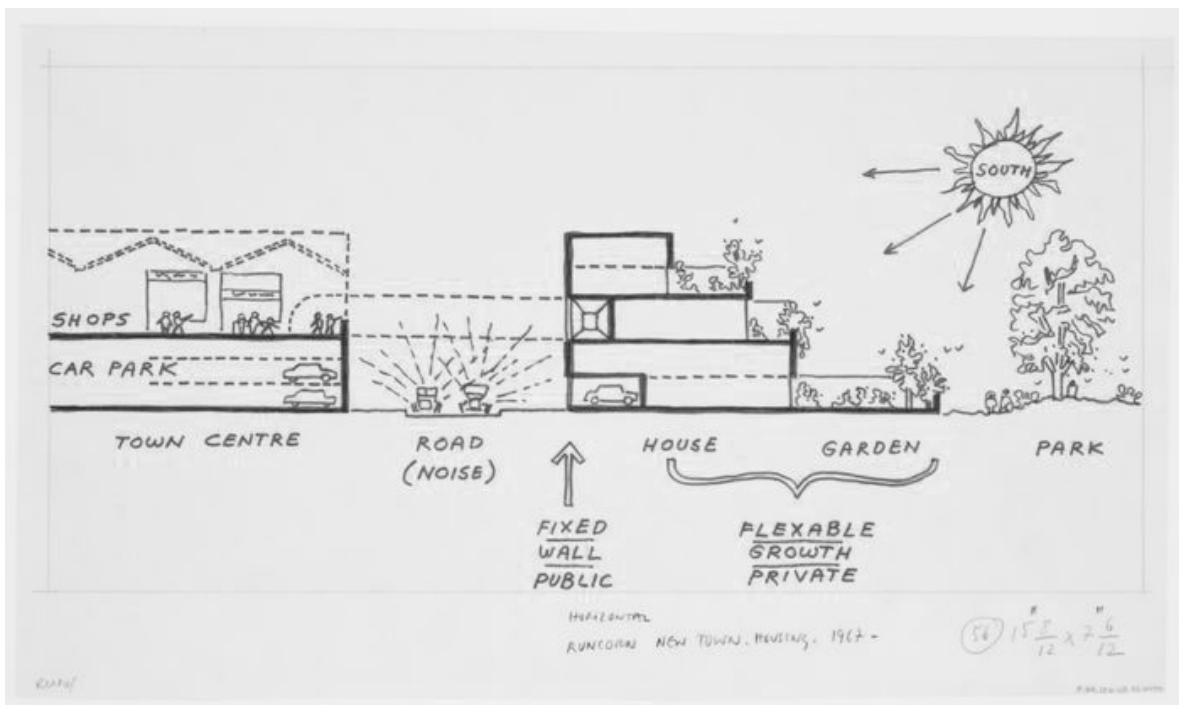
A partire dal 1977, proprio in una di queste ramificazioni, si aggrappava il complesso residenziale di Southgate. Il modello suggerito da Stirling era senz'altro figlio dell'esperienza di Alison e Peter Smithson. Tramite una griglia più regolare, anche qui, blocchi residenziali venivano distribuiti da una passerella rialzata, sollevata dalla strada e dai cortili verdi. Proprio come per l'intera Runcorn, Southgate veniva strutturata in livelli incrociati di architetture, infrastrutture e spazi aperti.

L'applicazione delle idee degli Smithson non ebbe grande successo. Forse perché troppo avanguardistico, forse per problemi tecnici, forse ancora perché troppo sconnesso dalle reali necessità degli occupanti, il complesso di James Stirling fu demolito nel 1990, dopo un generale abbandono dello stesso.¹⁷ Fu preferito il modello angloamericano delle

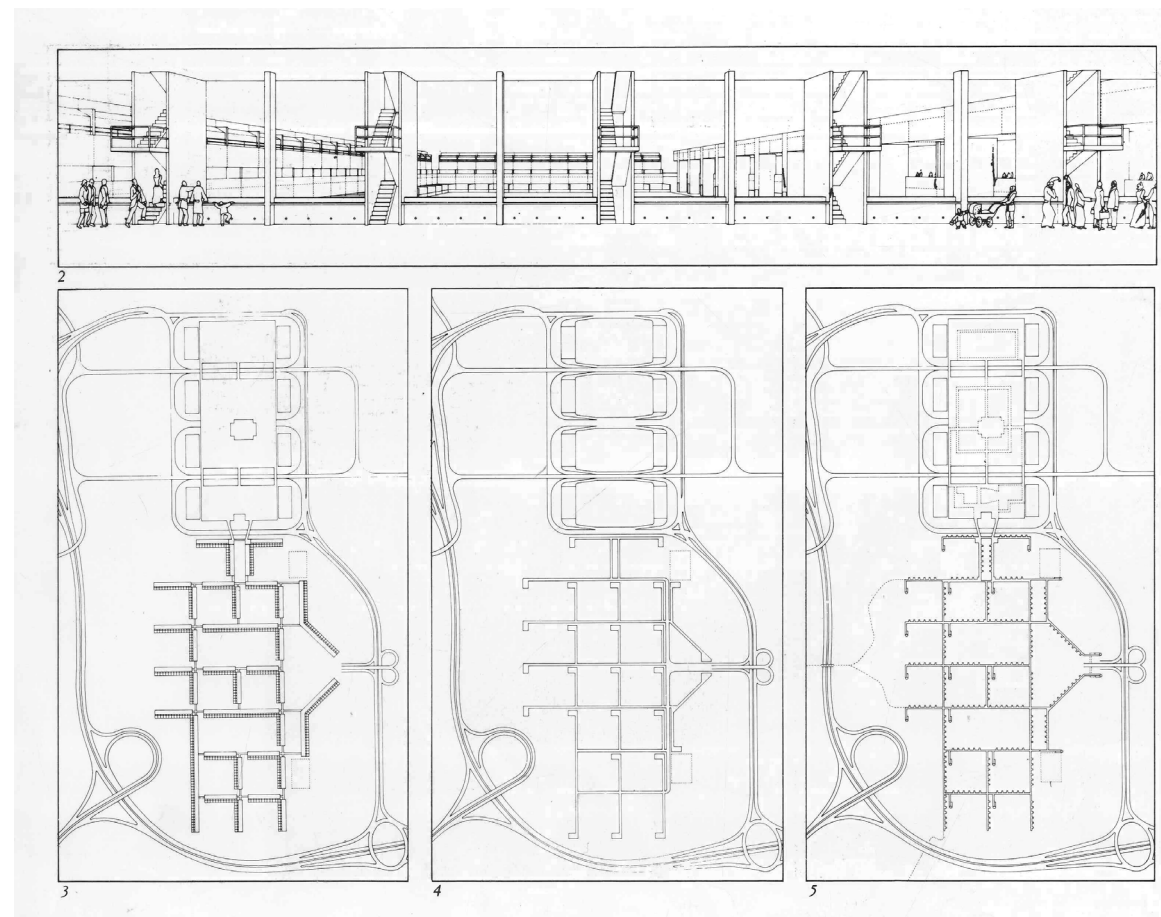
(17) Pearman, *Naked and Demolished In Runcorn*.

Ipotesi attorno alla relazione

85



(09)



(10)

09-10 James Stirling, Southgate Estate, Runcorn, 1977.
 Disegni di progetto. Canadian Centre for Architecture, Montreal (cca.qc.ca).

suburb.

Senza dubbio, Southgate è testimonianza di una consueta distanza fra l'architettura e i problemi reali della società. Ma dimostra, anche, un principio di separazione e segregazione dello spazio urbano. Nonostante i dichiarati buoni propositi, le passerelle sollevate di Southgate, come quelle del Golden Lane, si presentano come corridoi, domestici. Più che connettere e creare interazioni, questi dividono, separano, disgregano occasioni sociali. Sono progetti metabolici, biologici, in cui l'umano è veicolato e ordinato nei comportamenti. Non vi è facoltà di agire politicamente, non vi è possibilità di conflitto.¹⁸

Rugosità: le stanze

Nei casi fin ora discussi, l'architettura, il fatto costruito, è decisivo nella produzione di un *urban interior*. Dall'atrio del Bonaventure Hotel di Portman al complesso di Southgate Estate di Stirling, il processo di interiorizzazione passa per mezzo di un avvolgimento dello spazio aperto da parte di un oggetto architettonico. L'interno contiene, ingloba, l'esterno. Ma l'interno urbano non è solo il risultato della progettazione di un grande edificio contenitore.

Soprattutto in una concezione contemporanea, l'interno urbano si genera nei vuoti, nelle abrasioni, nelle rugosità della città. Quella atmosfera di intimità e di protezione, tipica dell'interno architettonico, si incontra nella città nei suoi spazi cavi, nascosti. Non è un interno imposto, come il mall di Gruen. È un interno autoproclamato. Non ha bisogno dell'intervento ordinatore, gli bastano i corpi. Sono i corpi che si incontrano, incontrano altri corpi, incontrano sé stessi, in spazi introversi: stanze.

Lo spazio pubblico si eleva a interno. Lo fa attraverso gli usi che accoglie, ma, anche, attraverso segni nello spazio. Cordoli, pensiline, pavimentazioni sono piccoli elementi che denunciano alla città un desiderio di essere più di uno spazio marginale, di un – cosiddetto – vuoto urbano.

Subito vengono alla mente gli interventi di Aldo van Eyck (1918-1999) e i suoi *playground* per la città di Amsterdam. È il secondo dopoguerra, quando l'architetto viene chiamato dalla municipalità a ripensare lo spazio pubblico della capitale olandese. Tra il 1945 e il 1970, van Eyck progettò più di 700 *playground* prevalentemente in spazi abbandonati o distrutti durante la guerra, o ancora in interstizi, isole di traffico in mezzo alla strada.¹⁹ Sono spazi frammentati, disconnessi, sparsi per la città di Amsterdam, briciole apparentemente indipendenti. Il progetto di van Eyck non poteva seguire logiche moderniste: non era il caso di un grande piano totalizzante. Era, invece, il caso di piccoli interventi puntuali, che promuovessero occasioni di socialità e, in quanto *playground*, gioco, in una dimensione di quartiere, piuttosto che di intera città. Lo stesso contesto economico del dopoguerra condizionava il tipo di progetto: capillare, minimo, distribuito nel tempo. Il progetto dell'olandese si limitò, infatti, a piccoli segni, quali il trattamento del suolo, l'utilizzo di elementi principalmente in metallo e in cemento. Il primo per costruire semplici attrezzature per il gioco, il secondo per cordoli, sedute, sabbiere. Il minimalismo di van Eyck costituì un carattere urbano, un'estetica propria,²⁰ ancora oggi riconosciuta, nonché emulata nel progetto contemporaneo dello spazio aperto.

I progetti di Aldo van Eyck sviluppano un'architettura dell'*in-between*,²¹ dello spazio soglia. Quello spazio ibrido che si pone tra l'individuale e il collettivo, il pubblico e il privato: un interno urbano.²² Diversamente dai grandi progetti di tradizione liberista, van Eyck lavora in spazi ruvidi, nelle rugosità urbane, che permettono l'addensamento di esperienza spaziale. Stanze per il gioco dei corpi. È un gioco in cui le regole non sono definite né dal progettista né dal committente. Non esistono coperture, edifici-serra che contengono, condizionano o controllano. Le regole cambiano, come cambiano i corpi che prendo parte al gioco.

La città riconosce la presenza di spazi pubblici differenti, più contenuti, più intimi, potenti.

(18) Bianchetti, *Spazi Che Contano*, 52.

(19) Solomon, *The Science of Play*.

(20) Withagen & Caljouw, *Aldo van Eyck's Playgrounds*.

(21) Withagen & Caljouw, *Aldo van Eyck's Playgrounds*.

(22) Bello, *Playgrounds*.



(11)

11-12 Aldo Van Eyck, playground in Amsterdam, 1945-70.
Foto da Amsterdam City Archives.



(12)

01 1.4 CITTÀ POROSE

La diffusione dell'*interior urbanism* mostra una città che cambia, a partire dal secondo dopoguerra. Hanno luogo azioni di decomposizione dello spazio urbano. L'isotropia griglia cartesiana, che governava i progetti del Movimento Moderno, viene meno.¹ A spazi lisci, sono preferite bolle, cavità, rughe. La frammentazione e l'introversione sono i due caratteri principali dei nuovi protagonisti dello spazio urbano: gli interni urbani.

La città contemporanea è, dunque, porosa, secondo la sua accezione benjaminiana.² Gli interni urbani percolano lo spazio, la città appare "pietrosa",³ come pomice, fessurata, scavata. Così cortili, angoli, interstizi, quanto i mall di Gruen e gli alveari di Bofill generano ripari protetti a quei *flâneur* ancora in cerca di intimità. Lo spazio urbano si differenzia, accoglie la differenza, le sovrapposizioni. È eterogeneo. Rifiuta la dicotomia pubblico-privato: la carta del Nolli del 1748 è negata,⁴ troppo approssimativa. Come le immagini nel passaggio dall'analogico al virtuale, lo spazio urbano da continuo si discretizza.⁵

Recentemente, nel dibattito, il processo di interiorizzazione è stato un fenomeno controverso attorno al quale, ancora oggi, si vedono contrapporsi due diverse posizioni. La prima, pessimista, interpreta l'interno come un rifugio, un riparo: un luogo sicuro e sorvegliato per un ceto medio spaventato. È la tendenza condizionata da un'economia capitalistica, che forza il progetto urbano secondo logiche di mercato. In una città dove le disuguaglianze sono amplificate, la classe media ricerca spazi trasparenti, cultural-

L'Anti-domestico

(6) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 58-60.

(7) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*.

(8) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 60-61.
Branzi, "La Rivoluzione Viscerale".

(9) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 66.

(10) Di Campi, *La ricostruzione del Crystal Palace*.

(11) Groys, *On the New*.

Interno

mente e climaticamente controllati.⁶ È il caso dei progetti di John Portman per gli atrii degli hotel americani o dei mall di Gruen: entrambi edifici-serra per ceti sociali definiti. È lo svuotamento del pubblico, la dissoluzione della strada, per mezzo di contenitori privatizzati. Ma, è anche la posizione assunta dalla progettazione urbana neoliberista degli anni '90. A partire dalla fine del XX secolo, architetti e urbanisti interpretano lo spazio pubblico come luoghi di produzione e produzione di immagini.⁷ La città è frammentata in stanze controllabili: interni *domestici*.

La seconda posizione può essere definita ottimista. È l'atteggiamento adottato da Andrea Branzi (1938). Branzi spiega l'interiorizzazione dello spazio urbano tramite due punti. In primo luogo, il primato dello spazio "interno" rispetto al suo guscio architettonico. Secondo Branzi, la qualità dello spazio non è più data dalla scenografia delle scatole architettoniche, ma da ciò che quest'ultime contengono: il disegno d'interno i corpi che lo occupano, i pensieri che questi sviluppano, le emozioni che provano. Una qualità data dall'esperienza immateriale, "la forma esterna è accessoria". Quindi, il secondo punto: l'architettura si avvia verso un superamento del suo limite figurativo, sfuma i propri confini fisici, e raggiunge uno stato di "astrazione". Branzi definisce questa condizione una fase di maturazione dell'architettura. L'architettura si trasforma, infatti, in un'esperienza psicologica e interiore, come interni sono gli spazi in cui si produce.⁸

Entrambi gli atteggiamenti dimostrano che l'interno urbano è uno spazio che conta,⁹ sono spazi necessari. È lo spazio in cui il corpo cerca il comfort, ma spesso non lo incontra. Le esperienze contemporanee hanno illustrato come, il più delle volte, vengano progettati interni pacificati e rassicuranti. Nei quali, più che comfort, si provano sentimenti di noia, stress, ansia.¹⁰ Le città occidentali sono sì porose, spazialmente, ma, in termini di atmosfera, sono ben diverse dalla Napoli di Benjamin. Gli interni urbani sono spesso saturi di *smog culturale*, come direbbe Boris Groys (2014),¹¹

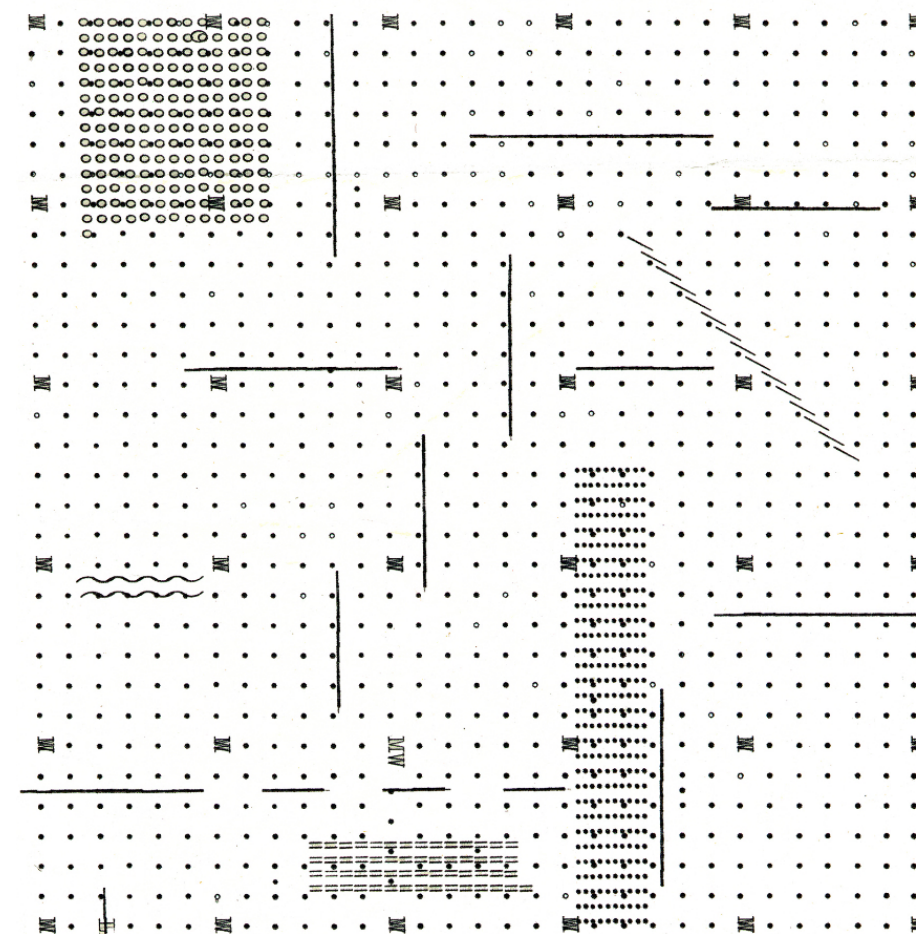
Ipotesi attorno alla relazione

una sopprimente atmosfera che alimenta queste sensazioni di disagio. In questa tesi, però, si vuole dimostrare come l'interno urbano possa essere altro, rifiutando le logiche domestiche e accogliendo, invece, il conflitto e gli attriti.

Accettando la necessità dell'interno, l'*interior urbanism* deve inevitabilmente dialogare con i concetti di *intimité* ed *extimité*, termini introdotti da Lacan.¹² Infatti, l'interno urbano è, da un lato, lo spazio dello stare da soli, dell'intimità che le quattro mura domestiche non garantiscono. Ma, è uno stare da soli tra gli altri, un'intimità pubblica. In quanto ricercato in città, lo spazio dell'*intimité* non è solamente individuale, non è solo privato e personale. È fra pubblico e privato, accetta la presenza dell'Altro. Allo stesso tempo, è lo spazio dell'*extimité*, quasi, suo opposto. L'*extimité* esprime la volontà del corpo di esporsi e di portare alla luce parte della propria vita privata, sia fisica sia psicologica. Come l'interno abitativo, anche – o ancor di più – l'interno urbano è il luogo in cui il corpo si offre come spettacolo. Nello spazio dell'*extimité*, il corpo ha la pretesa di essere riconosciuto, e per questo ha bisogno di stringere legami con altri corpi. L'interno urbano si posiziona, quindi, tra chiusura ed esposizione.¹³

All'interno domestico e liberista, questa tesi vuole quindi contrapporre un modello di interno urbano che si ponga nel mezzo dei flebili confini fra *intimité* ed *extimité*. Uno spazio che non è soggetto a controllo microclimatico, ma che metta in scena il conflitto e la contraddizione di corpi, di politica; inserendosi fra le due posizioni – pessimista e ottimista – della cultura del progetto urbano, sopracitate. Uno spazio interno teatro di storie.

Ai fini di tale proposta, si ritiene opportuno confrontarsi con il tanto citato concetto di *domesticità*, cui viene dedicato la seconda sezione di questa tesi.



(01)

(12) Lacan, *Seminaire XVI*.

(13) Bianchetti, *Spazi Che Contano*, 55-61.
Bianchetti, *Corpi tra Spazio e Progetto*, 73-74.

02

DOMESTICO

La seconda parte della tesi è dedicata al concetto di domesticità. Anche in questo caso, la narrazione segue un ordine storico tematico. Il primo capitolo sono dedicati alla definizione, all'origine del concetto e alle sue conseguenze spaziali, sociali e culturali con la nascita dell'interno borghese (*The colony of the little white man*). Ai due capitoli successivi, è affidata la trattazione della crisi (*Crisi familiari*) e delle trasformazioni (*Domesticità liquida*) della domesticità in epoca contemporanea. Infine, le conclusioni alla sezione (*Lo spazio escludente*).

2.1 THE COLONY OF THE LITTLE WHITE MAN¹

(1) Espressione formulata da Mies in *Patriarchy and Accumulation*.

(2) Mies, *Patriarchy and Accumulation*.

(3) Il termine deriva dal greco *domus*, la cui radice era origine, anche, di termini quali *domination* and *dominion*, ovvero dominanza, appunto (Aureli & Giudici, *Familiar Horror*, 111-113).

Il concetto di domesticità è in sé un paradosso. Nella modernità, in Occidente, la casa, intesa come rifugio, diviene dispositivo di individuazione di un'idea di famiglia molto più circoscritta rispetto a quella dei secoli precedenti. Ne diviene oggetto simbolico, luogo di rappresentanza, articolato secondo spazi e funzioni definite, di un'unità di corpi molto precisa: padre, madre, figli. Attraverso tappezzerie, cornici dorate e lampadari in cristallo, la nuova classe borghese ha perseguito un suo progetto politico e espresso una specifica forma di potere in cui le nozioni di domesticità e addomesticamento hanno implicitamente occultato forme di potere patriarcale.² L'invenzione della privacy ha in seguito sostenuto la ridefinizione dell'idea di spazio pubblico nel senso attuale.

Il modello domestico ha radici lontane, quasi antropologiche, nei rapporti fra gli uomini e nelle strutture relazionali da essi create. La parola stessa *domesticità* non ne fa mistero.³ Tuttavia, l'etimo aiuta a coglierne i significati, ma non le reali radici di questo concetto. Infatti, sebbene l'idea di domesticità in epoca antica alludesse a una serie di relazioni di gerarchia, queste perduravano già da tempo. Ma i romani con le loro *domus* non furono i primi, ma nemmeno gli ultimi ad avere a che fare con modelli domestici. È, soprattutto, a partire dall'Ottocento che il capitalismo avrebbe sfruttato la domesticità per l'accumulazione di capitale, la sua perpetuazione e l'imposizione di un vero e proprio ordi-

ne sociale, ancor'oggi diffuso.

Cambiano i desideri del corpo nello spazio. Attraverso l'emergere dell'idea domestica della casa, la ricerca di stabilità, protezione, calore e intimità sono sfumati in moderni valori quali la separazione del lavoro, la privacy, il comfort e l'attenzione verso la famiglia.⁴ Proprio la nozione di famiglia, di origine borghese, diventa il cardine attorno al quale si costruisce lo spazio domestico e, quindi, la casa, come oggi è conosciuta. La famiglia "moderna" non è, infatti, un'unità biologica naturale, bensì un prodotto della storia.⁵ A partire dalla classe borghese, e successivamente anche fra la classe operaia, il sistema capitalista impose un modello di relazioni sociali chiuso, gerarchico e addomesticato, ponendo il nucleo familiare come unità fondante: la colonna portante di un'intera sovrastruttura. Un modello di fatto patriarcale, che approfitta delle divisioni di categoria – borghesia e proletariato –, di sesso – uomo e donna – e di etnia. Prima fra tutti, la donna fu il primo oggetto di sfruttamento di questo sistema, visto l'inevitabile legame fra la casa e la riproduzione.

Ma, il domestico non si limita alla casa. Segue lo sviluppo dell'interno verso l'urbano. Accompagna il *flâneur* nella sua passeggiata in città. La domesticità si esalta, delira in casa. La contemporaneità estremizza le sue contraddizioni. Quasi sembra morire, ma poi si fa liquida. Il modello domestico è più leggero, trasparente, ma tutt'ora presente sia nelle nostre case sia nelle nostre città. Ha frantumato quelle barriere fra pubblico e privato, fra dentro e fuori, fra casa e urbano. È evoluto, come è evoluta anche la società. Ma, non è meno violenta e meno ingiusta di quanto non lo fosse nel XIX secolo.

Questa sezione affronterà, dunque, come e perché la casa sia diventata il suo opposto, attraverso la domesticità. *Dall'ospitalità all'esclusione*. Come questa abbia cambiato lo spazio dell'interno, sia abitativo sia urbano.

(4) Evans, *Translation from Drawing to Building*. Reed, *Not At Home*, 33.

(5) Fishman, *Bourgeois Utopias*, 33.

Dalla divisione alla dominazione

La nascita della domesticità è strettamente collegata all'origine del capitalismo e del sistema patriarcale. In effetti, la moderna casa domestica funzionò come uno strumento per imporre e riprodurre l'accumulazione del capitale; un dispositivo capace di tessere e ordinare relazioni asimmetriche e gerarchiche. Allo stesso tempo, la nozione di famiglia fu costruita al fine di giustificare questo processo.

La professoressa in sociologia Maria Mies prova a ricostruire le origini di questa condizione nel libro *Patriarchy and Accumulation* (1986). Secondo l'autrice, le radici di questo sistema risiedono nella relazione fra *umano* e *natura*, un rapporto di scissione e contrapposizione. Con lo scorrere dei secoli – se non dei millenni –, l'umano (maschio) stabilì una divisione tra ciò che concerneva gli uomini e ciò che riguardava la natura, producendo una sorta di dicotomia tra le due. Non è un fenomeno spontaneo, né casuale. Al contrario, era, ed è, un processo con un chiaro obiettivo: lo sfruttamento della cosa “naturale” e l'appropriazione dei suoi frutti, dei suoi prodotti. Si genera un rapporto di dipendenza, non equilibrato, dove vi è la prevaricazione di un soggetto verso un altro. È, di fatto, l'instaurazione del sistema patriarcale e dell'accumulazione originaria del capitale. L'uomo possiede un ruolo di predominanza, che perpetua tramite la *naturalizzazione* di ciò che vuole sfruttare.⁶ Da qui deriva un'opacità sul concetto di *natura* e *naturale*, storicamente contrapposto a *uomo* e *umano*, ovvero cultura e civiltà.

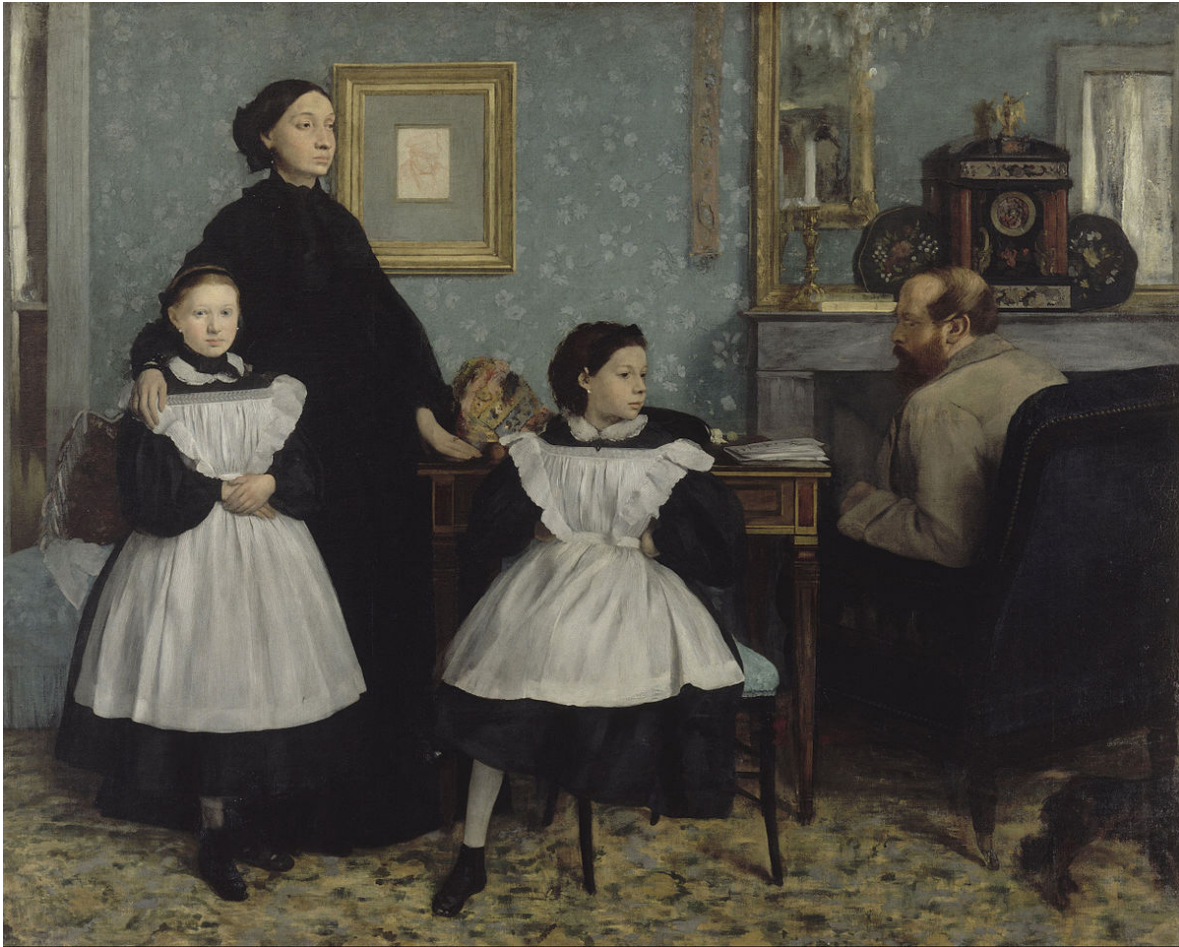
Nella storia, le vittime di questa naturalizzazione furono molteplici: le classi sociali più povere, gli stranieri e gli immigrati, le donne. La divisione sessuale fu probabilmente il primo capitolo di questo processo. Infatti, la separazione di ruoli tra uomini e donne ha radici profonde nel passato. Sempre secondo Mies, le sue origini sono dovute a un differente rapporto dei due sessi con il proprio corpo e, ancora una volta, la natura. Effettivamente, il corpo è il primo mezzo di produzione e consumo umano. Da un lato, è lo strumento principale per interagire con la natura; dall'altro

(7) Mies, *Patriarchy and Accumulation*, 52.

lato, è l'obiettivo della soddisfazione dei nostri bisogni.⁷ Ma, donne e uomini si appropriano del proprio corpo in maniera differente. Le prime hanno esperienza del proprio potenziale produttivo per via di ragioni biologiche: la gravidanza e l'allattamento. Al contrario, i secondi non hanno la possibilità di interagire direttamente con la natura per mezzo del solo corpo; necessitano, invece, della mediazione di un mezzo, uno strumento, esterno. Una mancanza che presto viene colmata. Sono infatti due le conseguenze. In primo luogo, questa differenza portò l'uomo a rendersi autonomo, staccato, dalla natura. In secondo luogo, impostò un atteggiamento di dominanza dell'uomo sulla natura stessa e sulla donna, la prima essenziale al soddisfacimento del fabbisogno umano, la seconda necessaria per la riproduzione. Di conseguenza, questa relazione – di dipendenza – asimmetrica produce un vincolo sociale fra donne e uomini: il primo passo verso la famiglia moderna.

Il concetto di famiglia evolve, dunque, a partire da una condizione di disegualianza: di fatto, un'unità economica in cui uomo e donna assumono ruoli differenti. L'attività della donna è considerata naturale ed è precondizione del lavoro umano (maschile) attraverso lo sfruttamento. La produttività umana è quindi dipendente da ciò che è considerato naturale e, perciò, anche dalla donna. La preservazione delle divisioni era necessaria per il mantenimento della predominanza maschile. In questo senso, la domesticazione e – come direbbe Mies – la *housewifization* fu il mezzo per perseguire questa condizione.

(6) Mies, *Patriarchy and Accumulation*, 44-111.



(01)

01 Edgar Degas, *La famille Bellelli*, 1858-1867.
Musée d'Orsay, Paris.

104

L'Anti-domestico

Domestico

Racconti di famiglia

La famiglia, dunque, non è un'unità biologica, bensì economica e, successivamente, giuridica. Fu la prima organizzazione sociale, il cui scopo era sia la riproduzione sia la costituzione di un ordine sociale. Fin dai tempi della Roma antica, la *familia* latina era intesa come una gerarchia di relazioni guidata da un *paterfamilias* (maschio).⁸ La divisione dei ruoli ha persistito nel corso delle epoche: se gli uomini erano in carichi della produzione, le donne erano responsabili della riproduzione. Tuttavia, le donne erano precondizione degli uomini: la produzione dipendeva dalla riproduzione. Qui, la necessità di stabilire una condizione di dominanza dell'uomo sulla donna; incarnata in epoca romana dal *paterfamilias*. Non solo, prima contratti sociali e, poi, leggi assicuravano e rafforzavano questo legame. In primo luogo, la separazione romana della *res publica* dalla *res privata* sancì il limite tra ciò che riguardava lo stato e ciò che concerneva la famiglia, istituzionalizzando il ruolo di quest'ultima all'interno della società. In secondo luogo, il matrimonio nacque come in contratto sociale – qualcuno potrebbe dire un “contratto di vendita” – tra due famiglie. Questo accordo fu solo in epoca moderna normato da legge da parte delle istituzioni statali, come ad esempio avvenne in Regno Unito con gli English Marriage Acts del 1753 e del 1836.

Nonostante le antiche origini, la nostra attuale concezione della famiglia è un prodotto della modernità. Questa intesa come combinazione di concetti quali coabitazione, relazione di sangue e affettività è recente, in effetti. Due elementi caratterizzavano la famiglia, in origine. Primo, la sua organizzazione gerarchica presupponeva una possessione di una proprietà, ovvero la casa.⁹ Godere di una casa significava possedere un perimetro in cui poter stabilire un controllo e un'organizzazione di ruoli. Questo implicava che la famiglia appartenesse solo ai ceti elevati: le persone prive di proprietà non potevano permettersela. In secondo luogo, la famiglia era temporanea: aveva vita breve. Prima del XIX secolo, questa era intesa come una congregazione di membri individuali, piuttosto che come una

Ipotesi attorno alla relazione

105

(8) Aureli & Giudici, *Familiar Horror*, 113.

(9) Mies, *Patriarchy and Accumulation*, 104.
Aureli & Giudici, *Familiar Horror*, 113.

(10) Stone, *The Family, Sex and Marriage in England*, 7, citato in Fishman, *Bourgeois Utopias*.

singola unità. Spesso, la famiglia durava fino alla morte del *paterfamilias* o fin quando i figli non si trasferissero.¹⁰ Queste due caratteristiche sono ormai perdute. Oggi, la famiglia riguarda tutti – dalle classi più alte a quelle più basse – ed è durevole, fino a quando si riproduce.

La famiglia moderna è un'invenzione borghese, nata in epoca vittoriana in Inghilterra. Partecipò, effettivamente, nel progetto di preservazione e riproduzione del sistema capitalista e patriarcale. Di fatto, la democratizzazione della famiglia mirava ad assicurare il controllo e il mantenimento delle divisioni. Anche questa volta, la donna era la principale preda di questo piano. L'Inghilterra puritana e la Chiesa evangelica guidarono una vera e propria riforma morale, attraverso la costruzione di nuove ideologie e valori. L'amore romantico, l'impegno emotivo verso i figli e la cura della casa furono il premio di consolazione per la sottrazione dell'autonomia sessuale ed economica della donna.¹¹ Ad esempio, la caccia alle streghe fu una chiara evidenza di come gli stati e la Chiesa perseguirono l'indipendenza della donna.

La casa si trasformò nel principale mezzo per conseguire la domesticazione della famiglia.

(11) Evans, *Translation from Drawing to Building*, 94-114.
Fishman, *Bourgeois Utopias*, 34-36.
Mies, *Patriarchy and Accumulation*, 104.

(02)



Domus horribilis

Il progetto domestico borghese comincia in Europa Nord-Occidentale, tra Olanda e Inghilterra, a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo. Circostanze sociali ed economiche furono il terreno fertile dove un nuovo modello per la casa poteva nascere: l'interno domestico. Questo fenomeno vedrà come suo coronamento la *suburban villa*, tipica del mondo anglosassone.

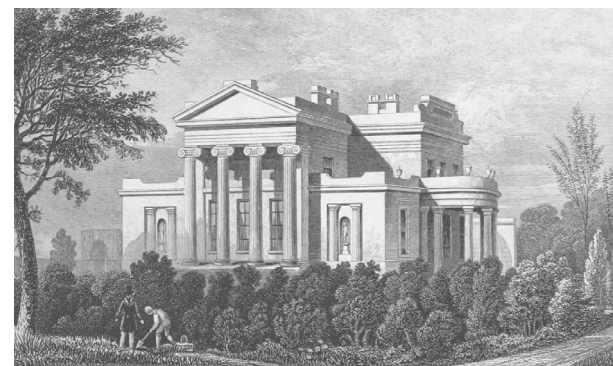
In Inghilterra, fino alla metà del XVIII secolo, non esistevano divisioni spaziali fra classi. Le distanze sociali erano talmente marcate da non necessitare una separazione fisica. Inoltre, il più delle volte, la casa e il luogo di lavoro coincidevano. Nelle città inglesi, non erano evidenti forme di segregazione spaziale. Tuttavia, con lo sviluppo dell'industria e la diffusione di fabbriche sul suolo urbano, l'emergente classe media manifestavano nuove esigenze. Differenti abitudini e, specialmente, nuovi standard di pulizia e igiene imponevano un cambio nella configurazione urbana. Inoltre, come detto in precedenza, la moderna disciplina puritana dalla Chiesa evangelica produsse nuovi valori per la famiglia. La famiglia borghese divenne un nucleo chiuso da preservare dalle classi più povere.¹²

Dunque, i bisogni delle nuove famiglie erano incompatibili con la forma attuale del tempo. La borghesia inglese incontrò il modo per auto segregarsi: la *suburbia*. La classe media si trasferì dalla città alla campagna con uno specifico obiettivo: allontanarsi dall'*antigienica* e *inquinata* classe operaia, nonché escludere il lavoro dalla sfera familiare. Questo processo ebbe inizio con la *weekend villa*, ovvero la villa del finesettimana. La seconda casa permise all'uomo borghese di poter salvaguardare, o forse separare, moglie e figli dall'insalubre città. Un'igienica dimora tra i prati della campagna inglese... Con il trascorrere del tempo, la villa divenne residenza stabile, costringendo la classe media al pendolarismo. Inoltre, le stesse abitudini della borghesia cambiarono, Attraverso un nuovo stile di vita "agreste", i nuovi residenti mirarono ad appropriarsi di privilegi e piaceri dei loro vicini di casa: l'aristocrazia, che già da

(03)



(04)



03 W. Radcliff & Thomas H. Shepherd, *Park Village East, Regent's Park*, 1828. Science Museum, London.

04 William Wallis & Thomas H. Shepherd, *Villa in the Regent's Park*, 1827. Lancaster House, London.

(12) Fishman, *Bourgeois Utopias*, 32.

tempo era insediata nella periferia. La proprietà di appezzamenti di terra era la rappresentazione di una superiorità politica ed economica all'interno della società.¹³ In questo senso, numerosi progetti di interi quartieri suburbani aiutarono alla consolidazione di una comunità chiusa e, quindi, a una emancipazione di classe.

La casa di periferia esprime una relazione di dominazione verso sia l'interno sia l'esterno. Il tipo residenziale della villa manifesta un ruolo geopolitico. Come già nei progetti rinascimentali di Antonio Palladio, infatti, la villa è capace di stabilire una superiorità e un ordine sociale tramite la proprietà della terra.¹⁴ Il modello suburbano inglese è *de facto* la ricreazione di un modello feudale – e patriarcale – come nel medioevo. Una contraddizione con gli ideali originari con cui è nata la borghesia. Allo stesso tempo, la segregazione spaziale tra borghesia e proletariato cercava di mantenere una divisione di classe e uno sfruttamento di questa. Secondariamente, la composizione interna della villa si rivelò un hardware di separazioni, incrementando le distanze piuttosto che favorire l'unità e l'inclusività fra i membri della famiglia.

Dall'interno

La villa borghese non è il primo esempio di divisione spaziale interna. Ma, è proprio con l'interno domestico del XIX secolo, che queste divisioni raggiungono l'asimmetria più pronunciata.

Già nell'*oikos* della Grecia antica, nella *domus* romana, o addirittura prima, veniva perseguita una forma di separazione di ruoli attraverso lo spazio.¹⁵ Nella storia, le famiglie delle classi più elevate hanno sempre costruito un'organizzazione gerarchica, e la casa la rifletteva nella sua dimensione spaziale. Il progetto di interni fu, infatti, uno strumento per ridefinire le relazioni sociali. La casa domestica borghese ne prese vantaggio, portando l'*interior design* al suo massimo potenziale di dominazione. Il risultato fu

(13) Fishman, *Bourgeois Utopias*, 39-50.

(14) Aureli, *The Geo-Politics of the Ideal Villa*.

(15) Aureli & Giudici, *Familiar Horror*.

(16) Mies, *Patriarchy and Accumulation*, 110-111.

(17) Fishman, *Bourgeois Utopias*, 96.

(18) Evans, *Translation from Drawing to Building*, 70-90.

una vera e propria "*colony of the little white man*".¹⁶

La chiusura delle stanze fu la prima azione della segregazione domestica. Ogni spazio della casa fu precisamente definito da confini: interni nell'interno. Inoltre, ad ogni camera fu assegnata una specifica funzione. Stanze specializzate in funzione implicavano ruoli distinti all'interno della casa. Ad esempio, il soggiorno era il luogo in cui la socialità aveva luogo. Era il teatro dei ritrovi familiari, nonché degli incontri con gli amici e la società stessa: uno spazio scenico, in effetti. Le attività della servitù erano anch'esse separate: stanze come la cucina e la lavanderia erano raggruppate e nascoste dagli spazi "pubblici". Una scelta che permetteva un maggior controllo dei domestici, appunto. Inoltre, l'architettura dell'interno prevedeva diverse stanze e, quindi, ruoli per gli uomini e le donne: al lavoro dell'uomo l'ufficio, al piacere e ai sentimenti della donna il *boudoir*, ad esempio.¹⁷

La composizione e la distribuzione interna erano fondamentali. Robins Evans (1997) analizza come il posizionamento, il raggruppamento e l'orientazione delle stanze e delle loro connessioni dettarono le relazioni fra i membri della famiglia. In particolare, i mezzi di distribuzione, come i corridoi, giocarono un ruolo da protagonista nella trasformazione della casa. Nella casa borghese, il corridoio non era più un passaggio per connettere, bensì un confine, un limite che separava le stanze, come le persone. Generalmente, assieme all'atrio principale posto all'ingresso, i corridoi conformavano simmetrie, di certo, non bilanciate. Da un lato, separavano le funzioni – silenziose e rumorose, maschili e femminili, pubbliche e private –, dall'altro, configuravano due diversi domini: piccoli e intimi santuari e vasti spazi inabitati. I corridoi disegnavano consolatorie prospettive con, però, il fine di dividere e contenere funzioni e ruoli.¹⁸ Come Robert Kerr in *The Gentleman's House* (1865), numerosi architetti misero su carta la prassi architettonica del periodo, consolidando queste pratiche per mezzo di norme e raccomandazioni.

La separazione e la specializzazione delle aree

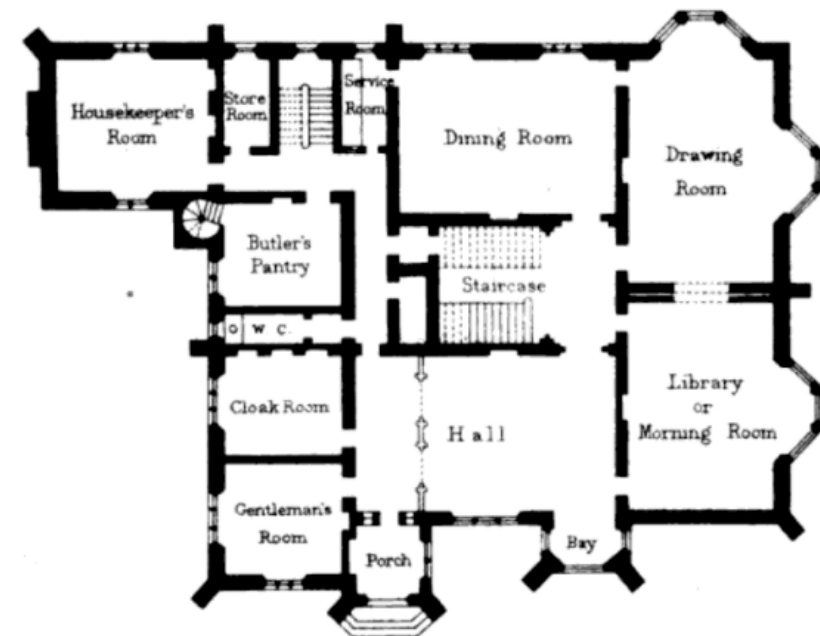
maschili e femminili erano il cuore della segregazione domestica dei sessi. Come scrive Evans, le quattro mura determinano e preservano un'identità personale all'interno, ma, allo stesso tempo, costruiscono una barriera verso l'esterno.¹⁹ L'interno si introverte sempre di più. Così come la gestione della casa, la creazione di santuari per le donne non erano che una distrazione alla loro sottomissione. Infatti, come si detto, Rice (2007) spiega come a caratterizzare l'interno non sia solo lo spazio, ma anche la sua dimensione di immagine.²⁰ Il modello domestico lavorava anche per immagini, appunto. Come lo spazio, rituali e oggetti all'interno della casa, funzionavano come catene alla libertà femminile. Si è già parlato di come sia esemplare il fenomeno della decorazione della casa, diventato prerogativa della donna. La "donna artista",²¹ la collezionista di Benjamin, che dipingendo l'interno come un quadro, finisce per essere lei stessa oggetto immortalato. Imprigionata dal suo stesso lavoro. Ma, a costruire un ordine sociale sono anche piccole consuetudini: i pasti con la famiglia, i momenti della preghiera, la pulizia della casa, gli eventi sociali... Sono piccoli rituali che entrano nell'abitudine, scansando in modo programmato le giornate e il calendario della casa. Lo stesso vale per gli oggetti. L'arredamento contribuisce al fissare queste ritualità: si pensi al focolare, al tavolo da gioco, la specchiera e i mobili da toeletta nel *boudoir*. Sono tutti elementi che, ancora oggi, ci richiamano a immagini molto nitide di vita domestica. Ma si potrebbero citare i ritratti di avi e parenti che, appesi ai muri, ricordano l'importanza della famiglia, quasi divinizzandola. Oppure, ancora, la collezione di oggetti privi di scopo funzionale, *madeleine* generatrici di immagini consolatorie.²² Sono tutte situazioni per cementare il modello patriarcale domestico. In aggiunta, i valori puritani rafforzavano la divisione di ruoli e la prevaricazione maschile sulla donna: il lavoro femminile non retribuito continuava ad essere prerequisito per il lavoro – retribuito invece – dell'uomo. Per l'accumulazione del capitale, lo sfruttamento della donna continuava ad essere imprescindibile.

La casa domestica borghese si svelava, quin-

OLD CONNAUGHT, WICKLOW.

By Mess^{rs} Lanyon & Lynn, 1859.

From the Builder.



GROUND FLOOR.

Scale, 1 Inch to 30 Feet.

(05)

05 Robert Kerr, piano terra di Old Connaught, 1864. In Kerr, *The Gentleman's House*.

06 Edmund C. Tarbell, *Interior with Four Etchings*, 1904. Private collection. In Reed, *Not At Home*, 60.

07 Vilhelm Hammershøi, *Interior with Four Etchings*, 1904. Art Gallery of Ontario, Toronto.

08 Edmund C. Tarbell, *New England Interior*, 1906. Museum of Fine Arts, Boston. In Reed, *Not At Home*, 61.

(19) Evans, *Translation from Drawing to Building*, 45.

(20) Rice, *The Emergence of the Interior*.

(21) Reed, *Not At Home*.

(22) Sulla dimensione dell'immagine fare anche riferimento anche al capitolo precedente *Spazio e immagine*, mentre sul tema del collezionismo e del concetto di *madeleine* si faccia riferimento al capitolo *Passages*.



(06)



(08)



(07)

(23) Fishman, *Bourgeois Utopias*, 97.

di, come un paradosso all'interno dell'ideologia vittoriana.²³ Da un lato, la cultura evangelica predicava l'unità della famiglia attorno alla casa; dall'altro lato, imponeva distanze fra i due sessi. In entrambi i casi le dimensioni spaziali e di immagine dell'interno erano strumenti decisivi.

Verso l'esterno

Il progetto domestico non si limitava solo ai ceti più elevati e alla classe media. La democratizzazione del concetto di famiglia trascinò con sé la domesticazione del proletariato. Al fine di controllare le classi più povere, la borghesia tradusse il modello domestico a tutti i livelli di abitazione, dentro e fuori città

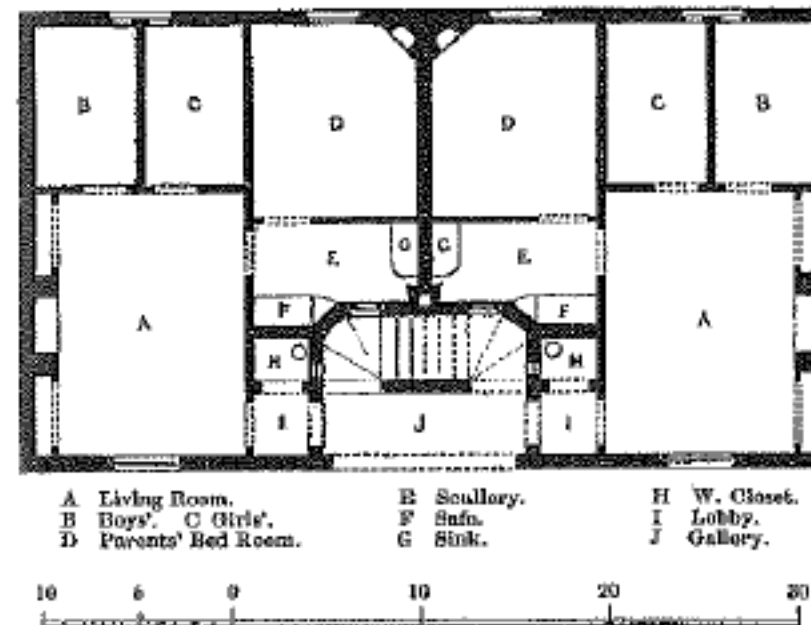
Nell'Inghilterra del XIX secolo, le abitudini e gli stili di vita delle classi sociali erano agli antipodi. In città, la vita di casa era messa in scena pubblicamente. Non esistevano divisioni familiari e, inoltre, non era definito alcun confine di proprietà. I confini tra interno ed esterno erano opachi, in effetti. Le stanze erano affollate e non specializzate in termini di funzioni: tutte le attività erano condivise e diffuse per l'intera casa. Cucinare, spogliarsi, dormire, lavorare, lavarsi... tutto era caoticamente mescolato. La privacy non era concepita.²⁴ In periferia, persisteva una sorta di condizione post-medievale: ancora sopravviveva una stretta relazione fra persone e animali.²⁵ In entrambi i casi, dentro e fuori città, l'interno non prevedeva forme di divisione spaziale dei sessi.

La borghesia considerava le condizioni delle classi più povere scandalose e immorali. Lo stile di vita di queste era troppo distante dai valori puritani. In questo senso, l'imposizione di un'architettura domestica per poveri giocò come riforma morale e sociale.²⁶ Numerosi architetti del XIX secolo furono coinvolti nel piano per un nuovo abitare domestico per le classi meno abbienti, spesso con intenzioni filantropiche. Fondamentalmente, i "buoni" principi della casa borghese vennero trasferiti ai condomini – in città

(24) Evans, *Translation from Drawing to Building*, 94-114.

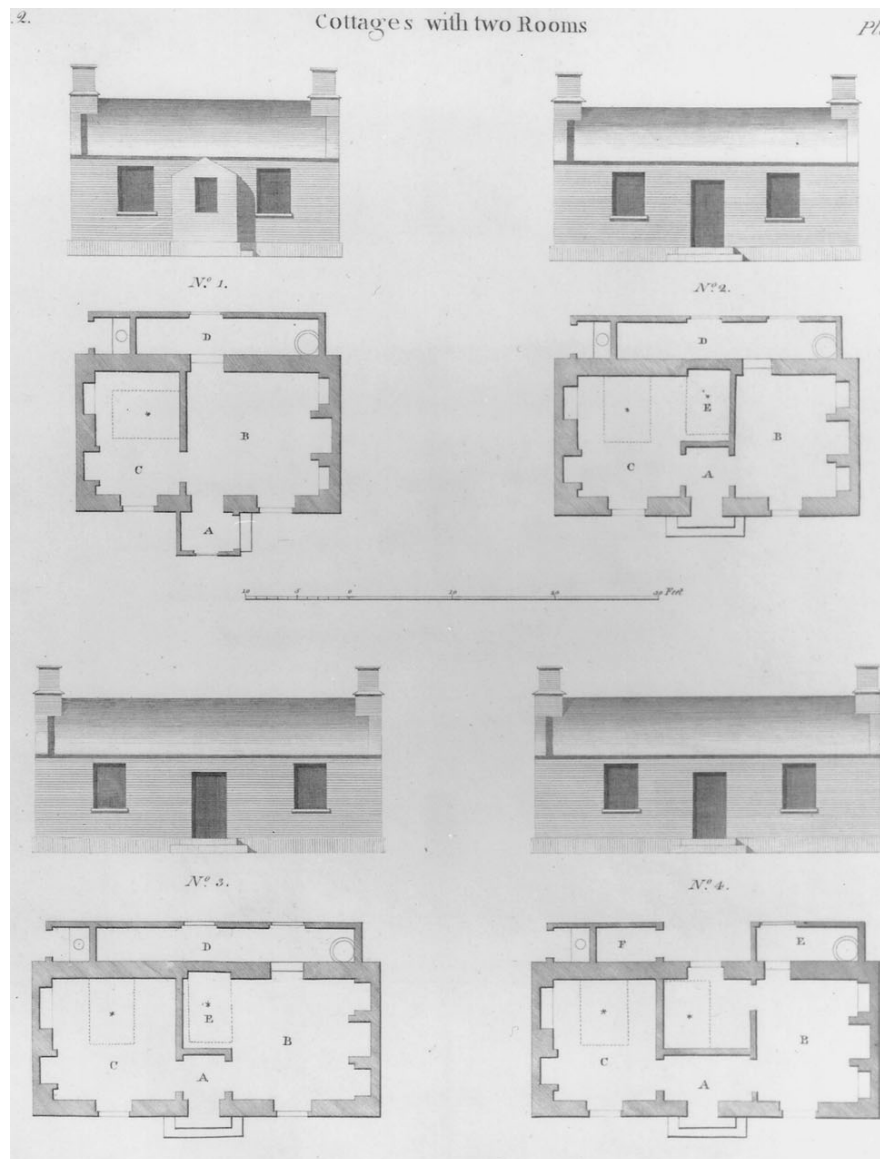
(25) Maudlin, *Habitations of the labourer*, 9-11.

(26) Evans, *Translation from Drawing to Building*, 94-114.



(09)

09 Henry Roberts, Plan of Model House for Four Families, 1851. In Evans, *Translation from Drawing to Building*.



(10)

10 John Wood the Younger, Cottages with Two Rooms, 1806.
Serie di piante per cottages e abitazioni per la classe operaia.
Winterthur Museum, Garden and Library, Winterthur.
In Maudlin, *Habitations of the labourer*.

Domestico

– e ai cottages – in campagna –. Stanze separate, compartimentate e specifiche nella funzione furono applicate agli umili appartamenti del proletariato. Alla fine, anche fra le famiglie della classe operaia, l'architettura domestica stabiliva divisione di ruoli e di attività

La pianta del progetto *Model Houses for Four Families* (1851) di Henry Roberts mostra due diversi tipi di divisione applicati alla composizione di una casa: in primo luogo, tra le famiglie, in secondo luogo, tra gli stessi componenti della famiglia.²⁷ Le pareti cancellarono la precedente realtà quotidiana pubblica e condivisa. Nel frattempo, l'architetto John Wood the younger pubblicò nel 1781 *Habitations of the Labourer*: una divulgazione di buone pratiche per cottages per i lavoratori, fuori città. Nonostante le intenzioni filantropiche, i principi di Wood portavano a una segregazione spaziale, anche in questo caso. Per esempio, a ogni stanza furono assegnati usi specifici; gli animali e il lavoro furono esclusi dallo spazio domestico. Inoltre, i progetti prosciugavano l'autonomia dei lavoratori. Ad esempio, la previsione di appezzamenti di terra per ogni unità era un generoso regalo, però troppo piccolo per garantire una reale autosufficienza. Questo, assieme all'esclusione del lavoro dalla casa, mirava a una riduzione di competenze e capacità, utile a mantenere bassi il costo della manodopera e i salari.²⁸

(27) Evans, *Translation from Drawing to Building*, 107.

(28) Maudlin, *Habitations of the labourer*, 9-11.

I progetti e le teorie di architettura non erano i soli mezzi con cui veniva applicata la riforma morale domestica ai ceti più bassi. Infatti, lo stato intervenne direttamente attraverso la legislazione. Per esempio, in Inghilterra, i già citati, due Family Acts del 1753 e del 1836 furono leggi fondamentali per formalizzare il sistema familiare anche nella classe lavoratrice. Tuttavia, ancor più decisiva furono le leggi sul vagabondaggio e l'accattonaggio. A partire dal 1824, il Vagrancy Act decreta fuori legge la possibilità di vivere in strada. Era evidentemente un atto a favore dell'igiene e del decoro pubblico, ma, allo stesso tempo, mette definitivamente al bando ogni stile di vita diverso dall'abitare domestico. Fino

a quel momento, la mendicizia era, effettivamente, una pratica accettata e promossa dalla stessa religione cristiana, come nel caso degli ordini francescani. Ma modi di abitare “alternative” non erano certamente accettabili dalla nuova cultura domestica.

In conclusione, la riforma morale fu un pretesto per riorganizzare relazioni e imporre la supremazia borghese. In questo periodo, i blocchi residenziali urbani e i cottage di periferia erano progettati come strumenti di coercizione. Come con gli uomini con le donne, il controllo della classe operaia attraverso l'architettura mirava al loro sfruttamento. Ancora una volta, il sistema patriarcale e capitalistico si autoperpetuava con l'architettura domestica.

2.2 CRISI FAMILIARI

La storia domestica non si consuma con il XIX secolo. Il modello dell'interno domestico si diffonde in tutto il mondo occidentale, radicandosi nella cultura architettonica, nonché nella società stessa. Sia il tipo di organizzazione spaziale della casa, sia l'idea di famiglia che ne è alla base hanno persistito fino ad oggi, tanto da riconoscerli come qualcosa di naturale e innato. In particolare, nei paesi anglosassoni, il progetto domestico raggiunge il suo apice con la casa unifamiliare suburbana: eredità ottocentesca che, a partire dal secolo successivo, conquista anche la classe lavoratrice. Già negli anni '30, la politica stessa, attraverso la presidenza Roosevelt, imponeva la casa unifamiliare come modello abitativo negli Stati Uniti. Alla domanda di nuove abitazioni si rispondeva con la casa suburbana, piuttosto che con condomini in città.¹ Le periferie degli Stati Uniti si dipingono di quelle iconiche villette a schiera con giardino che tutto il mondo conosce grazie al cinema. La influente cultura americana ha, in effetti, idealizzato l'abitare domestico e la famiglia, condizionando il vivere occidentale, e non solo. La televisione e la fiction sono stati cruciali in questo senso².

Nonostante le idilliache immagini che la cultura americana offre al mondo, le ombre del progetto capitalista e patriarcale ottocentesco non sono del tutto scomparse. Il sogno borghese viene portato a termine per mezzo di una omologazione culturale. Anche questa volta, la serialità delle case unifamiliari sono figlie di un pensiero capitalista che perdura grazie al mantenimento di un ordine sociale. Il nuovo interno continua a funzionare come strumento coercitivo e, allo stesso tempo, standardizza lo stile di vita, impedisce

L'Anti-domestico



(01)

01 Burton, "Edward Scissorhands".

Ipotesi attorno alla relazione

la generazione di diversità culturale.³

Ciò che il resto dell'Occidente ha ereditato dall'America è evidentemente un modello culturale e sociale. Evidentemente, non tutta l'Europa ha ripetuto il tipo della casa unifamiliare in modo così importante come negli Stati Uniti, sicuramente per motivi storici e geografici. Non si tratta, quindi, di un'eredità architettonica, in senso stretto. Piuttosto, l'influenza anglosassone riguarda soprattutto il ruolo che assume la casa e la famiglia nelle nostre vite. È un ruolo che chiaramente mostra delle criticità e alimenta delle ingiustizie sociali, come la divisione sessuale. Che uniforma la concezione dello spazio tramite immagini estetizzate, *immagini Pinterest*. Da un lato, è quel modello che spinse nell'Ottocento il *flâneur* a cercare sé stesso altrove, in città. È la casa nata per accogliere che, però, tende a escludere. Dall'altro lato, l'interno domestico è lo spazio che, ancora oggi, ci dà consolazione. Forse perché è un modello troppo radicato nella nostra realtà.

Le contraddizioni vengono però a galla. La società cambia, diventa maggiormente cosciente della propria condizione, dei propri diritti. Cambiano anche gli stili di vita, le strutture relazionali, i desideri del corpo nello spazio. Occorre quindi domandarsi come il modo di abitare sia cambiato nella realtà contemporanea e come questo influenzi il progetto dello spazio architettonico e urbano oggi.

La casa è morta?

Nella seconda metà del Novecento, anche attraverso i media, i valori e significati della domesticità sono portati all'estremo. L'imposizione di un preciso stile di vita borghese è ormai più che evidente. Il modello culturale proposto risulta quasi asfissiante. Non può che implodere, portando alla luce tutte le contraddizioni e la polvere che, per anni, l'interno domestico nascondeva sotto ai propri tappeti.

Evidentemente, quell'immaginario borghese rassicurante, pacificato, pulito e igienico non è in grado di soddisfare quel desiderio di comfort che il corpo cerca.

Benjamin in *The Arcades Project* (1999) evidenziava come già nel XIX secolo alcuni fenomeni sociali mostravano una tendenza a evadere dall'interno domestico, vedi il *flâneur*. Tuttavia, è a partire dagli anni Sessanta del Novecento che si accende una vera e propria contestazione verso il modello domestico e l'idea di casa da esso portata avanti. Tra gli anni '60 e '70 mentre negli Stati Uniti si realizzava il sogno borghese del *suburb*, tra Europa e America, insorgono i primi movimenti di protesta contro l'interno domestico. Forse per la prima volta, l'interno è riconosciuto come portatore di valori borghesi, contro i quali si vuole lottare. Viene, finalmente, svelata la natura aggressiva della casa domestica: strumento coercitivo, regolatore di comportamenti.⁴ Casa, *non troppo dolce casa*.

Qualche anno dopo, a picconare – non solo in senso figurato – lo spazio domestico sono anche i movimenti degli *squatter* degli anni Ottanta. Nuove sono le forme di protesta, ma uguale è l'obiettivo: l'opposizione alla cultura borghese. In questo caso, si lotta dall'interno. Si propone un diverso modo di abitare: comunitario, autogestito, inclusivo. Nei condomini operai della Berlino degli anni '80, pareti abbattute e porte rimosse generano grandi spazi condivisi; ma non mancano interni più intimi e riservati. Sembra un ritorno allo stile di vita del proletariato ottocentesco, prima della riforma morale borghese. Un ritorno alle origini, si potrebbe dire. Ma, è tutt'altro che un'operazione nostalgica. È, invece, un progetto politico che promuove una vita collettiva contrapposta all'individualismo capitalista.⁵ È, però, anche la denuncia e la resistenza al processo di *commodification*, ovvero mercificazione, della casa. La casa è ormai da tempo non più intesa – solo – come luogo in cui vivere, bensì anche come oggetto di scambio, da cui trarre profitto in una logica, ancora una volta, capitalista. Lo sono le ville unifamiliari americane, lo sono pure gli alloggi della classe operaia. Non progettati per il corpo, ma per il mantenimento dell'ordine domestico e per la creazione di profitto e accumulazione di capitale. Così la famiglia, così la casa, nell'Ottocento, come oggi.

(4) Bianchetti, *Spazi Che Contano*, 66.

(5) Bianchetti, *Spazi Che Contano*, 66-67.



(02)

02 Squatters in Kreuzberg, Berlin, 1981.
Foto di Tom Ordelman.

(6) Colomina, *Domesticity at War*.

(7) Martella, *Domestic Boundaries*.

(8) Sanz de Haro, *Liquid Homes. A crisis of belonging*, in Martella, *Domestic Boundaries*, 63-66.

(9) Sanz de Haro, *Liquid Homes. A crisis of belonging*, in Martella, *Domestic Boundaries*, 63.

L'interno si fa, quindi, campo di battaglia politica.⁶ La lotta contro un sistema sociale, quale è quello capitalista e patriarcale, passa attraverso la denuncia e la contestazione diretta dello spazio, domestico.

La casa domestica non entra in crisi solo per via aggressiva. A mettere in difficoltà questo modello sono anche i nuovi stili di vita che la società contemporanea ha generato. Gli effetti – positivi e negativi – del fenomeno della globalizzazione sono ormai noti. Corpi, oggetti e informazioni migrano nelle città, portano con sé bagagli culturali differenti, si scontrano con le differenze e aprono la possibilità a nuovi modi di vivere lo spazio.⁷ Allo stesso tempo, vengono scardinate le nostre convinzioni culturali: l'idea di identità con la propria terra, patria o nazione; l'idea di radici, di abitare sedentario, sempre nello stesso posto, nella stessa casa. Le stesse crisi economico-finanziarie, che si susseguono ormai in modo ciclico negli ultimi decenni, forzano allo spostamento, alla ricerca di lavoro altrove, lontano dalla propria casa natale, magari in un altro paese o, addirittura, in un altro continente.

È la nascita di una cittadinanza nomade, che vive in un ambiente volatile, fluido, governato dall'incertezza e dalla precarietà. I cambiamenti sociali ed economici sono talmente frequenti e imprevedibili che si perde l'idea stessa di stabilità. Il senso di appartenenza svanisce di fronte all'impossibilità di radicarsi e stanziarsi.⁸ Inevitabilmente, viene colpito il significato della casa, su cui, in buona parte, l'intera organizzazione sociale occidentale si basa, come si è dimostrato. Quale valore può avere il legame a un luogo che, molto probabilmente, verrà sostituito? La dimensione spaziale si incrocia con quella temporale. La casa non può essere più intesa come qualcosa di duraturo, non è una costante, bensì una variabile. Qualcosa che si muove fra spazio e tempo. Sostituita dalla parola domicilio.⁹

Se la casa domestica perde la sua solidità, ne soffre l'idea stessa di famiglia, in senso borghese e patriarcale. Il nuovo abitare precario e nomade non è in grado di

sostenere una struttura socioeconomica così rigida. Vivere da soli non è più un tabù. Al contrario, mai come negli ultimi anni, un gran numero di persone si separa dalla famiglia, per vivere da solo. Non è più considerata una condizione di solitudine, piuttosto è vista come una forma di indipendenza e autonomia.¹⁰ Vivere da soli significa autodeterminarsi, marcare la propria emancipazione. Ha sicuramente, ancora una volta, una valenza sociale ed economica, ma è anche psicologica e mentale. È la possibilità di allontanarsi dall'assfissante inquinamento culturale¹¹ della città occidentale, e non solo, ormai.

Anche l'emancipazione femminile, attraverso i movimenti femministi, ha contribuito a formulare nuove forme di abitare. La possibilità per le donne di lavorare, il diritto al divorzio e la monogenitorialità sono fattori che hanno permesso di allargare il concetto di famiglia *tradizionale*. A questi cambiamenti si uniscono alle istanze della comunità LGBTQ+ e alle idee portate avanti dalla teoria *queer*. Idee che tutt'ora non incontrano ancora il favore dell'opinione pubblica più conservatrice. Tuttavia, anch'esse hanno messo in crisi l'idea di famiglia. Sia con l'emancipazione femminile sia con quella LGBTQ+, la tradizionale divisione di ruoli fra i sessi è ridefinita, se non ancora del tutto cancellata. E l'interno domestico, fondato proprio su questa divisione, è inevitabilmente indebolito. La sua organizzazione spaziale perde di senso.

Quindi, la casa è morta? Lo è la domesticità? La natura violenta dell'interno domestico è, in effetti, riconosciuta. Allo stesso tempo, il modello sociale fondato sul binomio casa-famiglia si sta incrinando visibilmente. Tuttavia, la casa continua a essere uno spazio essenziale e non sostituibile, sebbene riorganizzato. Allo stesso modo, la vita domestica rimane un'immagine idealizzata, non del tutto rifiutata. Ma, è sicuramente mutata. La domesticità ha cambiato in forma, come in densità. Si è fatta liquida.

(10) Lopez Sanchez, *Living Solo. The future of city lives*, in Martella, *Domestic Boundaries*, 83-95.

(11) Groys, *On The New*.

2.3 DOMESTICITÀ LIQUIDA

Ai cambiamenti sociali e culturali, la domesticità risponde. Una domesticità isterica che, pur di non scomparire, muta, si trasforma, raggiunge pure ciò che in principio non le appartiene: la città. La casa, contestata, sfuma definitivamente quei famosi limiti fra dentro e fuori, fra pubblico e privato. Sia in termini spaziali, sia in termini di usi, funzioni e attività. È una domesticità fluida, liquida, che si comprime, si dilata. Ma, non è meno violenta di un tempo, così come rompe le barriere, riorganizza nuovi ordini sociali.

In tutto questo, la tecnologia gioca un ruolo di primo piano. A partire dal secolo scorso, lo spazio domestico vede l'irruzione di nuovi oggetti che trasformano profondamente le relazioni fra corpo e spazio all'interno della casa. Primi fra tutti, gli elettrodomestici incombono nella quotidianità di casa diventano parte integrante dell'ambiente domestico. Attraverso la tecnologia, l'occupante incontra un'interazione ancor più concreta con l'interno, non più solamente simbolica o mentale; fino addirittura a poter parlare con la casa stessa (vedi il sistema di Amazon Alexa). Se vi erano dubbi, l'interno non è più una sola bolla contenitiva della vita domestica.¹ Il rapporto dell'uomo con la materia della casa è potenzialmente più stretto e più diretto, ma sicuramente differente.

Le trasformazioni che avvengono per mezzo della tecnologia si manifestano in tre dimensioni: primo, nello spazio e nell'architettura dell'interno; secondo, nei rituali e nelle attività accolti; e terzo, nella struttura organizzativa fra gli occupanti, ovvero la domesticità. Per usare termini di natura

Domestico

informatica: *hardware*, *software* e *orgware*.

I primi elettrodomestici a cambiare radicalmente queste tre dimensioni sono sicuramente la radio, prima, e soprattutto il televisore, poi. La televisione entra nelle case a partire dagli anni Cinquanta. Una rivoluzione nel mondo della comunicazione che prolifera velocemente in tutto il mondo. L'oggetto TV è eletto a nuovo protagonista, re della casa. Posto su un podio (nascono effettivamente mobili) diventa uno *status symbol*, per i pochi primi a poterselo permetterselo, e poi elemento integrante e irrinunciabile della casa. L'*hardware* della casa si riorganizza, dedicando un'intera stanza al nuovo membro – preferito – della famiglia. Ma la televisione è, soprattutto, l'ingresso del mondo esterno all'interno dello spazio domestico. Il suo schermo è una nuova finestra, una soglia di casa a contatto con il pubblico.² Il salotto, luogo del televisore, si riconferma nella sua funzione pubblica. È il luogo di intrattenimento, quanto di informazione e di contatto con l'esterno. Si restringe e si allarga in funzione della dimensione dello schermo e dalla sua visibilità: dallo spazio dedicato a poche sedute e una piccola TV a tubo catodico, al grande openspace con enorme display LED. Ma oltre allo spazio, gli elettrodomestici modificano i ritmi della vita domestica. Se forni e frullatori accelerano le attività in cucina, la televisione dilata i tempi della casa. Il soggiorno si converte effettivamente in uno spazio di contemplazione. Sedersi di fronte alla TV si aggiunge ai rituali domestici.³

Ma la vera rivoluzione tecnologica nello spazio domestico è ad opera di internet e dei dispositivi mobili. In primo luogo, se la televisione permetteva al mondo esterno di entrare nell'ambiente domestico, internet garantisce la possibilità alla domesticità e al privato di invadere la sfera pubblica. È connessione reciproca, non più unidirezionale. L'interno, ancora una volta, svela la propria capacità di spettacolarizzazione, mettendo pubblicamente in scena la vita privata. In secondo luogo, la digitalizzazione permette una fluidificazione degli spazi, una despecializzazione degli ambienti domestici. L'*hardware* dell'interno può essere

(2) Bredella, *DeFORMATION: technology's gamble with domesticity*, in Peressut & al. *Places and Themes of Interior*, 214-216.

(3) Martella, *Domestic Boundaries*, 48-53.

(1) Bredella, *DeFORMATION: technology's gamble with domesticity*, in Peressut & al. *Places and Themes of Interior*, 219.

occupato da *software* differenti. Con un cellulare o un portatile connesso a internet è possibile trasferire attività, prima specifiche di alcuni ambienti, in tutta la casa. Leggere, scrivere, lavorare, studiare, telefonare e comunicare... Tutto può essere fatto nello stesso ambiente; persino il lavoro, prima separato dalla sfera domestica. Gli spazi della casa possono, in effetti, comprimersi a un'unica stanza. Allora, il letto stesso può diventare una casa. Un'interno nell'interno che concilia l'intimità con la possibilità di iperconnessione con l'esterno.⁴ Il luogo in cui stare soli con sé stessi, ma, allo stesso tempo, in cui mandare in onda questa stessa intimità, o seguire quella altrui, proprio come un palinsesto televisivo.

La smaterializzazione della domesticità passa anche attraverso nuovi servizi digitali. I social network più di tutti hanno ridefinito la nostra socialità, portando un po' di città in casa e un po' di privato nel pubblico. Tuttavia, non sono state le sole applicazioni a modificare le nostre abitudini. A dire il vero, sono app come Glovo e Just Eat, Netflix, Spotify o, addirittura, Tinder a ridefinire il *software* e l'*orgware* della casa. Da un lato, questi servizi permettono di accogliere in casa nuove attività o di rimuoverne delle altre. In particolare, si verifica una tendenza ad escludere dall'interno verso l'esterno usi e attività che richiedono maggior sforzo o fatica, oppure difficilmente controllabili.⁵ Allora, ad esempio, una cena fra amici se non viene direttamente organizzata in città, viene delegata a un'applicazione di *food delivery*. La "fatica" di andare al cinema, viene sostituita da un'app come Netflix, che permette di vedere gli stessi film comodamente a letto. Dall'altro lato, quindi, lo spazio domestico si trasforma in uno spazio di consumo e produzione. Consumo, poiché gli inquilini di una casa sono clienti di questi servizi. Produzione, in quanto gli utenti stessi delle app sono produttori di capitale, sfruttato dalle multinazionali del digitale.⁶

Di fatto, anche attraverso questi servizi, si verifica una redistribuzione di ruoli. Come si è detto, la famiglia

01 Hugh Hefner a letto alla Playboy Mansion, 1966.
Foto di Burt Glinn.



(01)

(4) Colomina, *Privacy and Publicity*, 122-127.

(5) Martella, *Domestic Boundaries*, 50.

(6) Ferraris & Paini, *Scienza Nuova*.

tradizionale se non scompare è certamente ridefinita. La classica divisione di ruoli fondata sui sessi in parte permane ma si amplia ad altre categorie. La rigida struttura sociale domestica si fluidifica, creando nuove forme di sfruttamento (vedi il fenomeno dei *rider*) fra spazio privato e pubblico, casa e città, ormai sempre più mescolate. Un nuovo *orgware*. Ma è liquido anche un nuovo senso di appartenenza. Non più legami di sangue o di parentela, né ceti socio-economiche. La famiglia del XIX secolo è quella che unisce comunità trasversali unite da rivendicazioni identitarie, più che di classi. Comunità che forse solo grazie a internet si sono incontrate.

La casa è un po' più urbana, la città un po' più casa. Parallelamente alla fluidificazione della casa, nella sezione precedente sugli interni, si è visto come anche lo spazio pubblico sia cambiato. Più interno, più controllato, più ordinato, sempre più domestico. Uno spazio che si confonde fra pubblico e privato. Usi che si nascono tra interno ed esterno. Un modello organizzativo sociale liquido che, ora, ordina anche in città. Un'iperdomesticità.



(02)

2.4 LO SPAZIO ESCLUDENTE

Trascorrono gli anni, ma la domesticità persiste. Ha mutato nelle sue forme, nella sua organizzazione. Tuttavia, la domesticità continua a riflettere la stessa concezione per cui nacque nel XIX secolo con l'interno borghese: uno spazio segregante e violento. Nonostante le classiche distinzioni di classe siano sfumate, altre sono sopravvissute e continuano ad essere sfruttate. In effetti, le divisioni etniche e di genere rimangono prede di un progetto sociale e spaziale di natura patriarcale e capitalista.

Sebbene si sia trasformata notevolmente, la casa odierna rimane il luogo di un'*apartheid domestica* che, più che risolvere problemi sociali e psicologici, li aggrava. Negli ultimi anni, pure la pandemia Covid-19 ha svelato questa condizione. I *lockdown* del 2020 hanno gettato luce sulle ombre della domesticità e le sue contraddizioni, in maniera definitiva. Invece di rafforzare il nucleo domestico, il più delle volte, la permanenza forzata in casa ha incrementato casi di solitudine, depressione, ansia e, addirittura, violenza domestica. Le principali vittime sono stati poveri, giovani e donne, naturalmente.¹ Allo stesso tempo, la ritrovata unione del lavoro con lo spazio domestico, attraverso lo *smart working*, ha mostrato l'attuale incompatibilità di queste due dimensioni. Oggi come ieri, molte case sono ancora basate sulla separazione tra l'attività professionale (maschile) – di produzione – e il lavoro domestico non retribuito (femminile) – di riproduzione –. Come la rivoluzione digitale, anche la pandemia ha rimescolato i ruoli, mettendo alla prova l'attuale modello patriarcale. Effettivamente, la presenza dei figli ha compromesso le attività di padri non abituati a ri-

(2) Geuterick, *An affirmative look at a domesticity in crisis*.

(3) Sanz de Haro, *Liquid Homes. A crisis of belonging*, in Martella, *Domestic Boundaries*, 74-75.

(4) Di Campli, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 16-17.

(5) Di Campli, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 23.

Domestico

manere in casa; mentre le madri soffrivano un aumento di fatica e impegno nel lavoro domestico.²

Le condizioni della città occidentale contemporanea non sono molto differenti. L'interiorizzazione dello spazio urbano e la dissoluzione dei confini tra pubblico e privato hanno accelerato il processo di domesticazione della città stessa. Sia i centri commerciali sia le più antiche piazze si convertono in luoghi pacificati e ordinati. Interni domestici, proprio come i salotti borghesi di duecento anni fa. La fluidificazione della domesticità induce a una colonizzazione di attività e usi dello spazio pubblico. Poche attività, pochi usi definiti, che dalla casa si trasferiscono in città.

Né casa né città. La domesticità pervade ormai lo spazio, tutto, senza distinzioni. Isterica lo appiattisce ad unico modello. L'identità dei luoghi viene sostituita dell'identico. In salotti, piazze, cucine, giardini le differenze sono eliminate. Non vi è più ricerca di unicità. Al contrario, si tende all'imitazione, alla riproduzione costante di un'estetica identica.³ Lo spazio stesso diventa produttore e *spammer* di immagini, nonché luogo di consumo di queste,⁴ proprio come fossero Instagram o Pinterest. In questo senso, il progetto di architettura diventa intervento di estetizzazione dello spazio o riqualificazione dell'immagine,⁵ coerente con la *moda* del periodo.

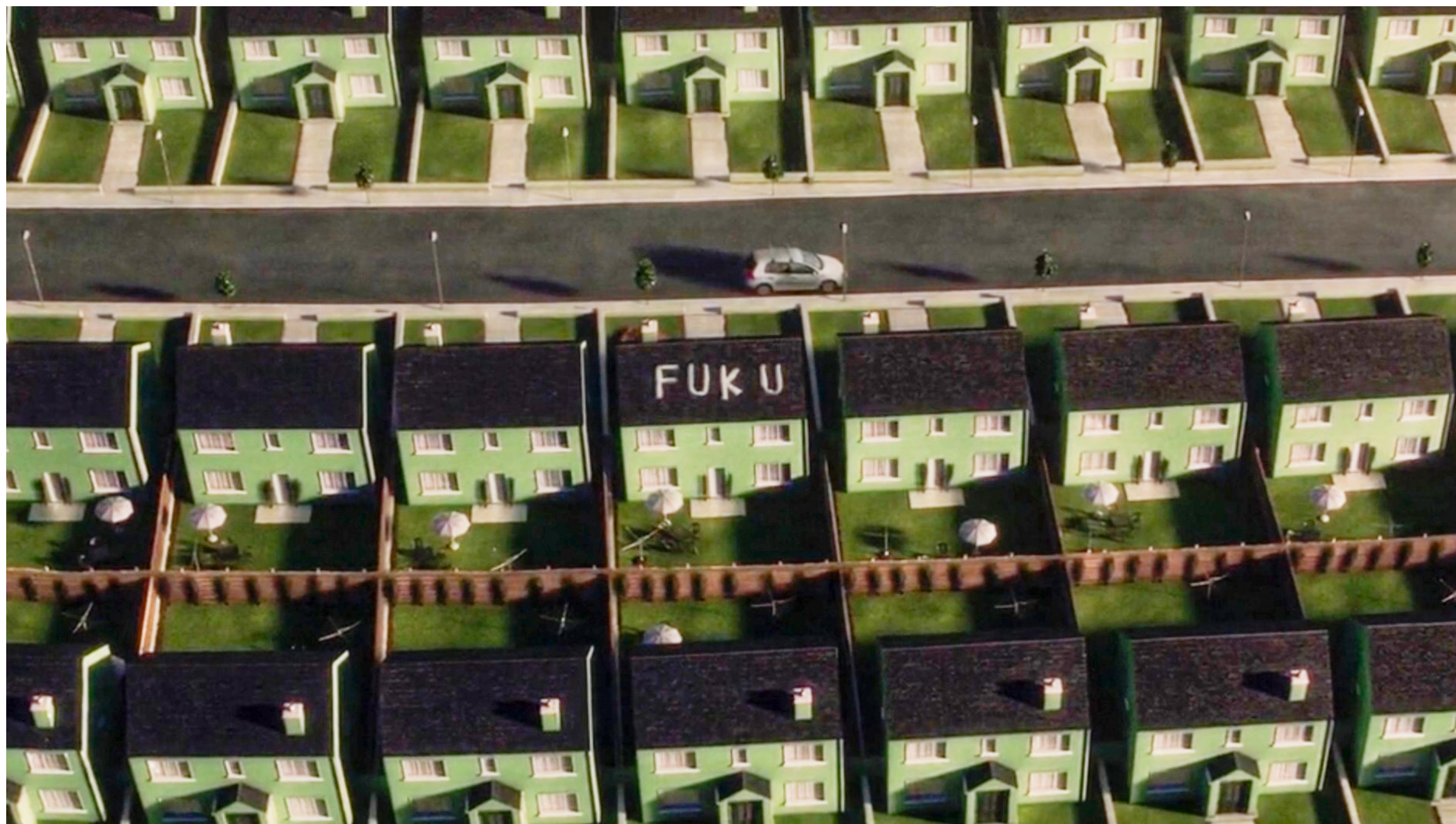
Ma la soppressione delle differenze passa anche attraverso l'omologazione degli usi, come si è detto. Sono usi e attività controllabili, gestibili, sorvegliabili che rientrano nell'estetica imposta. Allora la piazza non è più il luogo dell'interazione, dell'espressione politica, anche dello scontro, bensì è il luogo dell'aperitivo, della fotografia da pubblicare sui social. Sono effettivamente spazi gradevoli e tranquilli che, tuttavia, in assenza di alternativa, costringono i cittadini a comportamenti e a uno stile di vita definiti e identici.

Con da un lato l'omologazione socio-spaziale e dall'altro la segregazione spaziale, la domesticità produce uno spazio

(1) Boyce Kay, "Stay the fuck at home!".

esclusivo ed escludente. Esclusivo in quanto è per i soli che accettano uno stile di vita domestico imposto, spesso coloro appartenenti alle categorie sociali, etniche e di genere privilegiate da sistema patriarcale e capitalismo. Escludente perché priva di alternative. Alternative spaziali, di usi e attività, più in generale di comportamenti. Impregna di una cultura maggioritaria, che inevitabilmente esclude e opprime le minoranze. Un'esclusione che si verifica, per esempio, tra gli immigrati nelle città occidentali, in cui la impossibilità di integrarsi è generata anche dallo spazio stesso. Ma, è anche il caso di persone che non si riconoscono nelle routine imposte, che siano in casa o in città.

Eppure, nonostante le evidenti criticità più o meno riconosciute, il domestico continua a essere il modello socio-spaziale preferito per la casa come per la città. Forse perché, ormai, profondamente radicato nella nostra società. Forse, invece, perché favorisce delle categorie ora privilegiate. Rimane per molti un modello consolatorio, come era l'interno borghese per la donna nel XIX secolo. Questa tesi sostiene, tuttavia, che sia compito dell'architettura e dell'urbanistica formulare proposte progettuali alternative al modello domestico. In contrasto alla pacificazione domestica, si ritiene che il cambiamento spaziale passi per resistenza e conflitto. Attraverso un progetto *perturbante*.



(01)

03

T U R

OPACO

P E R

B A N T E

Mais la Vampire qui nous rend
gentils commande que nous nous
amusions avec ce qu'elle nous
laisse, ou qu'autrementrions soyons
plus dròles.

Rouler aux blessures, par l'air
lassant et la mer; aux supplices,
par le silence des eaux et de l'air
meurtriers; aux tottures qui rient,
dans leur silence atrocement
houleux.

3.1 HEIMLICH/ UNHEIMLICH

La precedente discussione sui concetti di interno e domestico ha provato a dimostrare o, per lo meno, dare un significato a quei due temi da cui la tesi ha inizio: da un lato, lo sbiadire dei confini fra interno e esterno; dall'altro, la sensazione di disagio del corpo in una continua ricerca di comfort.

La trasformazione della figura dell'interno, da architettonico a urbano, rappresenta, in maniera piuttosto plastica, una nuova condizione spaziale. Il processo bidirezionale di interiorizzazione causa un'effettiva incrinatura dei limiti fra dentro e fuori. Case sempre più urbane, città sempre più interno, più domestiche. Il corpo costruisce atmosfere interne alla ricerca di comfort e protezione. Tuttavia, allo stesso tempo, l'uomo finisce per rifugiarsi proprio da ciò da cui, inconsciamente, prova ad evadere: un opprimente sistema domestico, che ormai impregna l'architettura dell'interno. È, si potrebbe dire, un circolo vizioso, un labirinto di specchi che sospende il corpo in un vertiginoso limbo.

Qui, la necessità e la volontà di questa tesi di proporre un modello alternativo a quello domestico, attraverso lo strumento proprio dell'architetto: il progetto. Un compito per nulla semplice vista la dimostrata fluidità, nonché capacità di resilienza, della domesticità. Tuttavia, riconosciute le criticità e, soprattutto, le contraddizioni della concezione domestica dell'architettura, questa tesi prova a formulare una prospettiva differente. Non una soluzione, non un rimedio, ma, piuttosto, una scossa, una *perturbazione* del nostro modo di fare architettura.

Il termine *perturbante* è, in effetti, il concetto guida di quest'ultima sezione. Originario della disciplina della psicoanalisi freudiana, il perturbante viene introdotto nel dibattito di architettura da Anthony Vidler in *The Architectural Uncanny* (1992). Il concetto è, effettivamente, più noto alla critica architettonica con la sua versione inglese *uncanny*, ma incontra più traduzioni a partire dal tedesco *unheimlich* di Freud, passando per inospitale, inquietante, sinistro, disturbante e, infine, perturbante. Proprio Freud in *Das Unheimlich* (1919) definisce per primo il perturbante come

“quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”.

È una sensazione, né di paura né di ansia, piuttosto di angoscia per qualcosa che riconosciamo familiare quanto estraneo. È, in effetti, più semplice definirlo per cosa non è o per cosa assomiglia.¹ Come dice lo stesso Freud, fa riferimento a qualcosa che è rimosso, ma riaffiora.

Sia Vidler sia Freud tengono a precisare come vi sia una stretta relazione fra il concetto di domestico e quello di perturbante. I due sono intrinsecamente legati: uno l'opposto dell'altro, nonché una precondizione dell'altro. A partire dal loro stesso significato. Il domestico riferito a qualcosa di familiare, tranquillo, protetto; il perturbante a ciò che è invece opposto, inquietante, non rassicurante.² Ma, il loro legame non è semplicemente semantico. Il perturbante ha un'origine comune al domestico: proprio come il secondo, il primo deriva dalla modernità, dalla nascita delle grandi città, ovvero dall'emergere della classe borghese. Infatti, il progetto di un sistema, e di uno spazio, sicuro e piacevole portava con sé il pericolo che questo sistema potesse venir meno. Richiudersi, anche materialmente, in un'atmosfera protetta di comfort scaturiva, allo stesso tempo, una sensazione di angoscia nella borghesia.³ L'angoscia che questa atmosfera potesse venire perturbata, messa in

(1) Vidler, *The Architectural Uncanny*.

(2) In effetti, la scelta di Freud della parola *unheimlich* è significativa in questo senso. Attraverso il prefisso negativo “*un-*”, è il contrario del termine *heimlich* (confortevole, tranquillo) e *heimish* (patrio, nativo), entrambi derivati da *heim*, casa. È tuttavia curioso come nell'uso corrente la parola *heimlich* abbiano assunto un secondo significato, quasi in contraddizione con il primo: “nascosto, segreto”. Ne deriva che *unheimlich* quasi coincida con il suo contrario, nonché possa significare anche qualcosa di “rivelato, portato alla luce” (Freud, *Il Perturbante*).

(3) Vidler, *The Architectural Uncanny*.

crisi da qualcosa di estraneo o, magari, proprio da qualcosa di familiare.

Nel XIX secolo, il perturbante viene riconosciuto effettivamente come un moderno disturbo psichico. Un disagio che ancora a che vedere con l'interno, l'interno della mente. Psicologi e filosofi lo definirono come un distanziamento dalla realtà, forzato dalla realtà stessa. È proprio la sensazione che qualcosa che un tempo sembrava di casa, ora non lo sia più, dall'*heimlich* all'*unheimlich*. È uno stato di confusione, uno scontro, tra il familiare e l'estraneo, tra ciò che lo è, ciò che non lo è e ciò che lo era e forse non lo è più. Per Freud, è un senso di non-appartenenza, un rivoltarsi del familiare, da parte di esso stesso: una, forse inconsapevole, repressione, defamiliarizzazione e derealizzazione di ciò che sentivamo nostro e vicino, di casa.⁴

La borghesia è, quindi, l'autrice della condizione di disagio del perturbante, proprio come del progetto domestico. Una condizione che, ancora oggi, viene occultata da immagini fittizie rassicuranti, prima in tele appese ai muri, ora sulla nostra bacheca di Pinterest. Dunque, questa tesi, nel presentare un caso studio, prova a offrire un'alternativa al modello domestico in una nuova logica. Riconosciuta la responsabilità di questo modello nello stato di disagio che oggi il corpo si incontra nello spazio; si comprende come l'attuale modo di fare architettura continui a seguire lo stesso schema domestico. Allora, si propone di progettare proprio assecondando le contraddizioni della domesticità, non nascondendole. Qui, si decide di esaltare proprio quello che apparentemente sembra il lato *oscuro* del domestico: il perturbante.

(4) Vidler, *The Architectural Uncanny*, 6-7.



Progettare perturbante

Definire come progettare in modo perturbante o quale sia un'architettura perturbante non è compito semplice. Come spiega Vidler, il perturbante non è determinato da conformazioni spaziale. È, piuttosto, una dimensione estetica, la proiezione di uno stato mentale.⁵ È, quindi, difficile esprimere il concetto in termini spaziali; è ancor più evidente l'impossibilità di formulare una tavolozza metodologica per un'architettura perturbante. Lo stesso Vidler non si pone questo obiettivo. In alternativa, si intende circoscrivere questo concetto attraverso sue sfumature e analogie, forse, più affini alla dimensione spaziale e alle discipline dell'architettura e dell'urbanistica.

Estraniante Il perturbante riguarda il familiare quanto l'estraneo, lo straniero. A generare l'atmosfera perturbante, angosciosa, è, come si è detto, il ritorno di qualcosa che appare esterno, che quindi compromette il senso di sicurezza e protezione dello spazio domestico. In termini spaziali, dunque, un'architettura costituisce uno spazio estraniante, disorientante, non accomodante. Per usare le parole di Lyotard, un senso di *dépaysement* in cui le due dimensioni di Rice, di spazio e immagine, non sono certe, né motivo di rassicurazione. In effetti, un'architettura perturbante non si distanzia dall'idea di *landscape* (o *Scapeland*) di Lyotard, dove il senso di paesaggio è reso dalla perdita di senso del luogo.⁶

Inclusivo Poiché accetta l'estraneo, il perturbante è inclusivo. In antitesi alla concezione domestica, l'architettura perturbante accoglie la diversità, il conflitto: la coesistenza di ecologie spaziali e sociali. Tuttavia, è un'architettura che non pretende di imporre gerarchie o strutture organizzatrici. Ammette interdipendenze e relazioni, ma non le forza. Favorisce le vicinanze, ma non ostacola la separatezza.⁷ Inoltre, l'idea di inclusività rifiuta i concetti di identità, di superiorità culturale. Permette, invece, la dialettica fra memoria del luogo e l'innesto di situazioni esterne.⁸ In questo senso, è

L'Anti-domestico



(02)



(03)

02-03 Kazuo Shinohara, Tanikawa House, Nagawa, 1972-74.
Viste interne. Foto di Koji Taki. In 2G n. 58/59.

Ipotesi attorno alla relazione

(5) Vidler, *The Architectural Uncanny*, 11.

(6) Di Campli, *La ricostruzione del Crystal Palace*, 92-93.
Lyotard, *The Inhuman*, 182-183.

(7) Di Campli & Gabbianelli, *Delinking*.

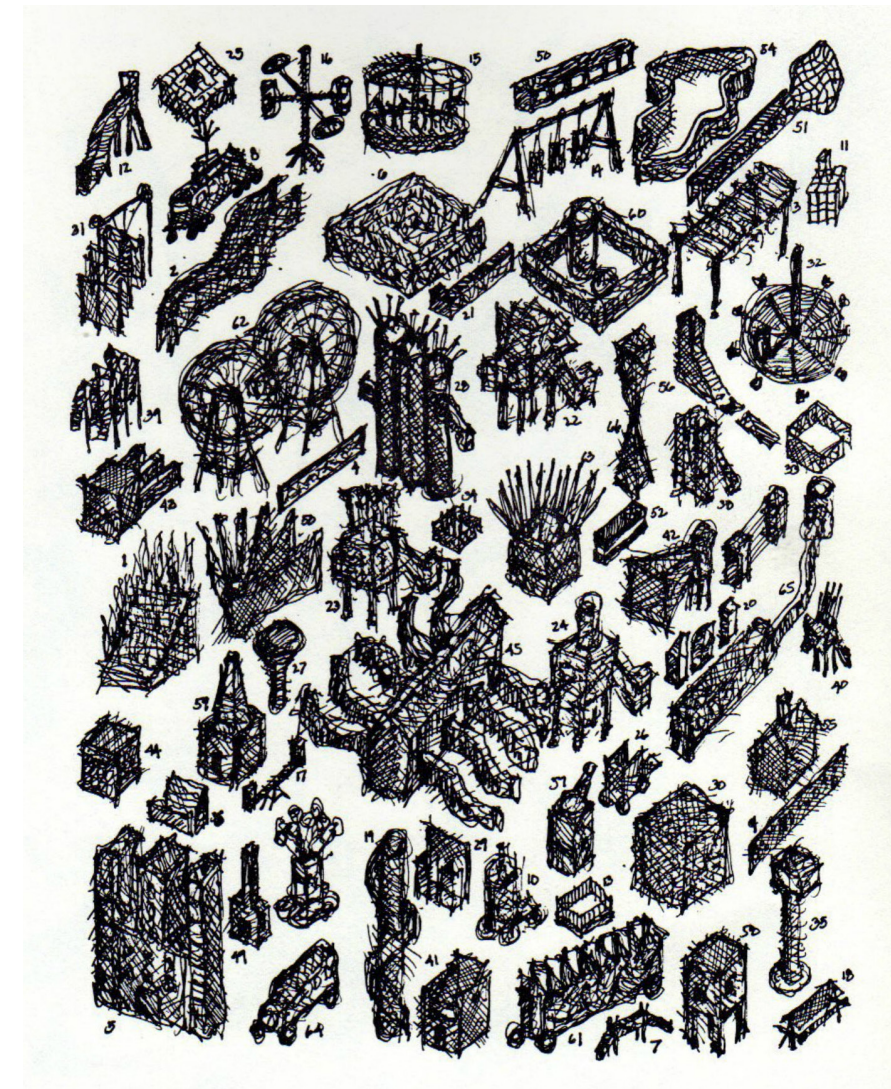
(8) Vidler, *The Architectural Uncanny*, 199-204.

un'architettura che accetta l'anomalo anche in termini progettuali.

Nomade Ovvero mutevole, migrante sia nel tempo e sia nello spazio. Un susseguirsi di soglie, temporali e spaziali, di stati d'animo, è una continua transizione.⁹ Ripudia la stasi. Un'architettura che è più vicina alla natura dell'uomo nomade, come le *Victims* di John Hejduk.¹⁰ Instabile. Si trasforma e muta. Si adatta ai cambiamenti della città e della società. Ma, non necessariamente li asseconda; al contrario, può respingerli, rifiutarli. È viva. Respira: si dilata, si contrae. Se è inevitabile, muore. Non pretende di essere eterna.

Selvaggia Selvatica, animata, animista. L'architettura perturbante ristabilisce dei legami con ciò che veniva contrapposto come "naturale", in qualche modo dimenticato e rimosso. Come si è spiegato,¹¹ il pensiero occidentale si è costruito sull'opposizione: uomo-natura, società-natura, urbano-rurale, maschio-femmina. Questa contrapposizione è l'origine, nonché la struttura fondante, del sistema capitalistico patriarcale che governa la nostra società.¹² La contemporaneità, soprattutto attraverso i recenti sviluppi tecnologici, ha già, in parte, interrotto queste dicotomie. Il corpo, come l'architettura, è invaso dalla tecnologia; questa diventa estensione del corpo umano. Organico e inorganico si ricombinano in corpi cyborg. Ma, quando l'evoluzione tecnologica corre più rapida di quella biologica, il corpo del cyborg diventa imprevedibile: selvaggio. Lo stesso succede per l'architettura. L'architettura del perturbante si prefigura, infatti, come una casa per cyborg, nel confine ambiguo tra cultura e natura.¹³ È anch'essa incrollata, non addomesticabile, né addomesticabile. Tanto "artificiale", quanto "naturale". È un'architettura selvatica.

Il caso preso in analisi dal prossimo capitolo ha proprio l'obiettivo di provare a mettere in pratica i principi finora esposti.



04 John Hejduk, A Growing, Incremental Place, 1986. In Hejduk, *Victims*.

(9) Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, 184-185.

(10) Vidler, *The Architectural Uncanny*, 207-214.

(11) Vedi capitolo *Racconti di famiglia*.

(12) Di Campli & Gabbianelli, *Delinking*, 19-20.

(13) Oosterhuis, *Architecture Goes Wild*, 2002. Vidler, *The Architectural Uncanny*, 207-214.

3.2 LA CITTÀ E LA CITTÀ

(1) Sulla storia di Torino: Cardoza & Symcox, *Storia di Torino*.

Sulla storia dell'architettura moderna e contemporanea di Torino: Comoli, *Le Città nella Storia d'Italia. Torino*. Sull'architettura di Torino dei secoli XIX e XX: Gabetti, *L'architettura torinese tra l'Ottocento e il Novecento*.

Sulla Torino industriale: Comba & D'Attore, *FIAT e la costruzione di Torino attraverso l'industria (1900-1965). Tre guerre per una company town*, 2015).

Si sceglie di proporre come oggetto di indagine la città di Torino, in particolare la zona Nord, ovvero l'area che comprende i quartieri di Aurora, Barriera di Milano e Regio Parco. Una approfondita ricerca storica di Torino e di quest'area non sono obiettivi di questa tesi. Si affida, invece, questo tipo di ricerca a una specifica bibliografia proposta in nota.¹

Nell'immaginario comune, Torino è nota per la sua duplice dimensione: la coesistenza di due realtà apparentemente in contraddizione. Da un lato, l'immagine della Torino nobile ed elegante, l'antica capitale sabauda. Dall'altro lato, la realtà operaia e industriale, la città della Fiat, l'antica locomotiva dell'economia italiana; nonché la città della migrazione, prima interna, poi internazionale. Sono due realtà con, evidentemente, storie ed origini differenti, che si riflettono nello spazio e negli usi, come si vedrà. Con il passare degli anni e gli evidenti mutamenti socioculturali, le due dimensioni di Torino non incontrano un'augurata – almeno per alcuni – riconciliazione. Soprattutto per quanto riguarda la Torino industriale, la città sembra congelata, impantanata nel suo stesso passato. Effettivamente, se, dopo lo spostamento della capitale d'Italia, Torino è riuscita a riorganizzarsi, come città produttiva, ciò non è accaduto nel periodo post-industriale. Dopo la crisi energetica degli anni Settanta e i fenomeni di delocalizzazione, imponenti piani di riqualificazione (vedi il PRGC di Gregotti del 1995 e successive varianti) e grandi eventi (vedi i Giochi Olimpici Invernali del 2006) hanno provato ad avviare un processo di transizione da *company town* verso un modello di città che scommette sull'*appeal* culturale, turistico e universitario, sull'esempio

Opaco

di altre città europee. Tuttavia, le crisi economico-finanziarie, che si susseguono a partire dal 2008, hanno interrotto questa transizione. Ed è soprattutto la Torino ex-industriale a soffrire il mancato mantenimento di promesse di trasformazione e, cosiddetta, rigenerazione. Le periferie, i quartieri oltre le antiche cinte daziarie si incontrano oggi in questo limbo tra la passata realtà operaia e uno sfumato immaginario post-industriale. Qui, l'occasione di svariati esercizi progettuali, fra cui quello proposto da questa tesi.

L'area Nord di Torino racconta perfettamente questa condizione. Le evidenze sono plastiche e tangibili. Assieme a Mirafiori, a Sud, la porzione di territorio della città a Nord del fiume Dora è sicuramente fra le aree maggiormente investite dall'industrializzazione dei secoli XIX e XX. I grandi complessi industriali e le infrastrutture su ferro ad essi allacciati sono stati i baricentri dello sviluppo urbano dei quartieri Aurora, Barriera di Milano e, in minor parte, Regio Parco. Lo spazio e le realtà sociali sono stati, inevitabilmente, condizionati. Ma, inevitabili sono state pure le conseguenze delle dismissioni di fabbriche e ferrovie nell'area.

Torino Nord è un territorio lacerato. Le promesse inattese hanno solamente aggravato un quadro di forte incertezza e indeterminazione. I segni e le fratture lasciate dalle dismissioni nella morfologia spaziale si riflettono in difficoltà e conflitti sociali. Negli ultimi anni, cittadini insoddisfatti hanno lasciato spazio a classi sociali ancor più povere e, in buona parte, di migranti stranieri.² Torino Nord diventa il luogo per accogliere ecologie respinte dalla Torino dell'altro lato della Dora, la Torino domestica.

(2) AuroraLab & Politecnico di Torino - DIST, *Sguardi su Aurora tra centro e periferia*.

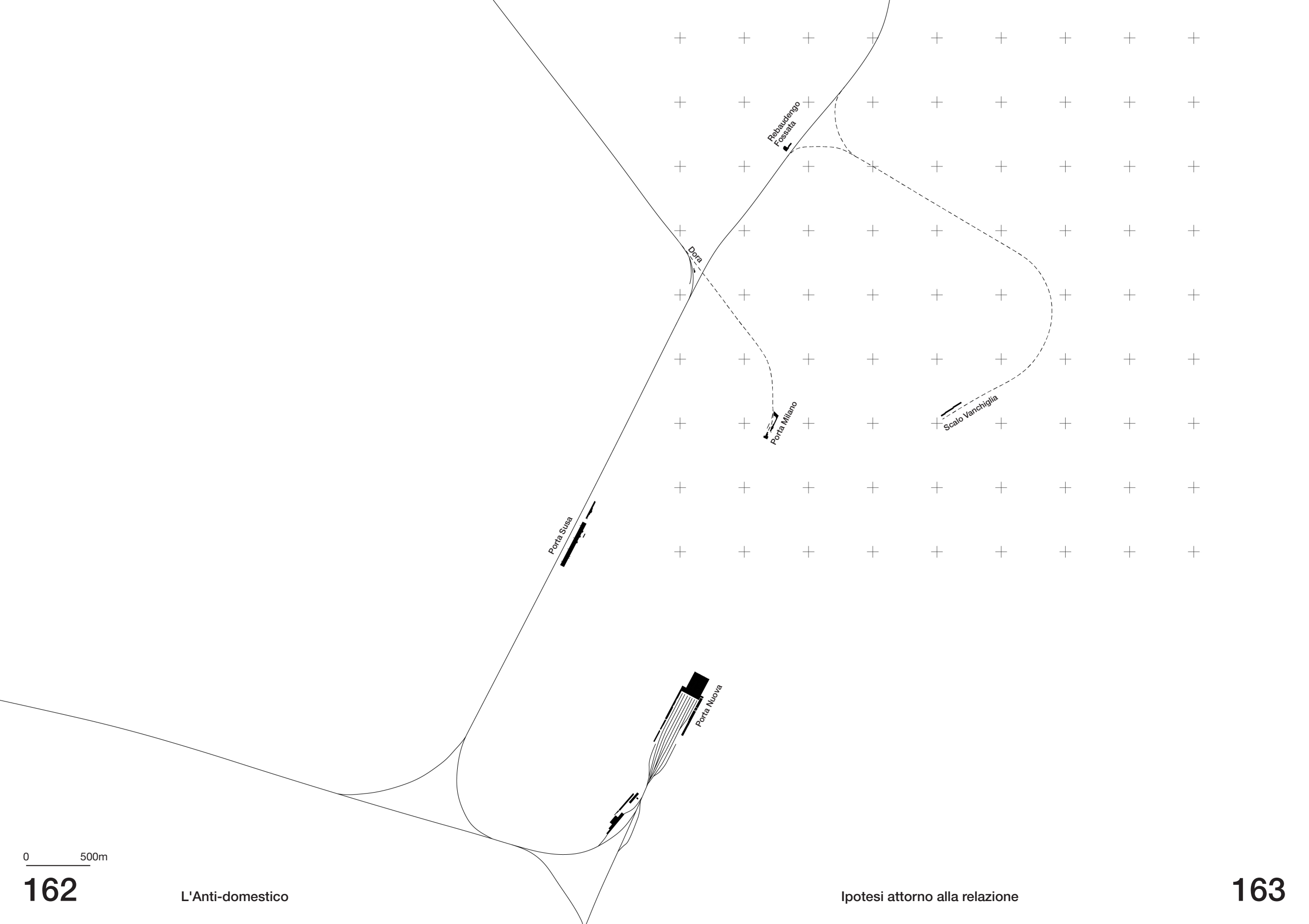




0 500m



0 500m



0 500m



0 500m

Domesticato e selvatico: fra corpi e spazio

Una differenza tra Torino Nord e il resto della città è facilmente riconoscibile. E, in effetti, l'assetto morfologico sembra l'evidenza più chiara dell'eredità della storia di Torino. Rispetto alla città del centro densa, regolare, ordinata sulla famosa griglia ortogonale, la porzione Nord di Torino è indiscutibilmente differente. Frammenti di città, a volte, ravvicinati, altre volte, sparsi si dispongono secondo un imprevedibile disordine. In quest'ultimo a fatica si riconoscono le tracce dei distretti industriali dismessi e delle storiche infrastrutture ferroviarie. Tuttavia, né la morfologia urbana né altri tipi di indagini zenitali sono sufficienti a provare la coesistenza delle (almeno) due realtà di Torino.

Lo spazio non basta. I corpi quanto lo spazio sono condizioni fondamentali per comprendere la condizione di un luogo. I corpi occupano lo spazio e interagiscono in esso: dipendono dallo spazio. Inoltre, è nella contrapposizione, nell'attrito tra spazio e corpo che quest'ultimo da significato al primo,³ svelandone la sua dimensione di immagine.⁴ La comprensione di un luogo non può, quindi, prescindere dalla messa a sistema di queste due variabili.

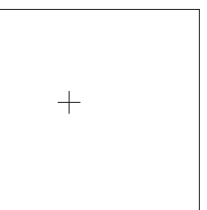
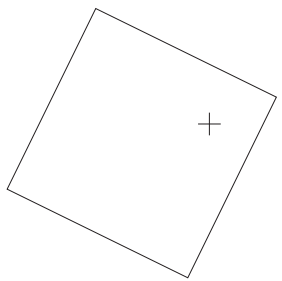
Dunque, ne deriva la scelta di un'analisi per immagini, a partire da un rilievo fotografico, ritenuto il migliore strumento per immortalare, autenticamente, il dialogo fra corpi e spazio. Le aree più centrali della città e Torino Nord vengono poste dialetticamente a confronto al fine di mettere in risalto le divergenze fra le due. Da un lato la città domestica, dall'altra quella non domesticata: selvatica.

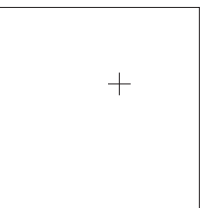
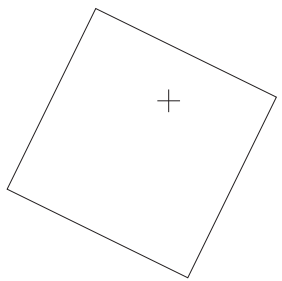
A partire dalle prossime pagine, le immagini scattate *in loco* vengono analizzate a coppie: una per la città domestica, una per la città selvatica.

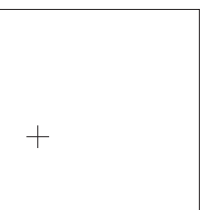
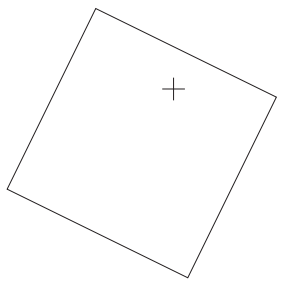


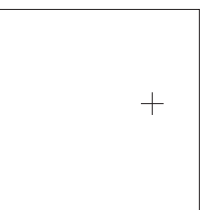
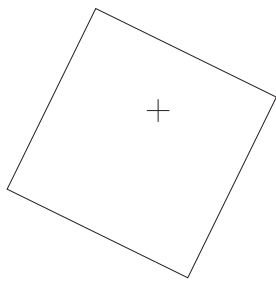
(3) Sartre in *L'Essere e il Nulla* (2014) sostiene come sia nella negazione del mondo circostante che l'essere della coscienza (essere-per-sé), ovvero l'uomo, dia significato a ciò che ha attorno (essere-in-sé), i fenomeni statici. Lo spazio prende quindi significato dalla resistenza opposta al corpo cosciente.

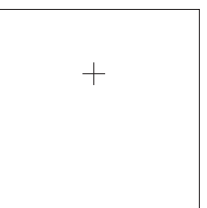
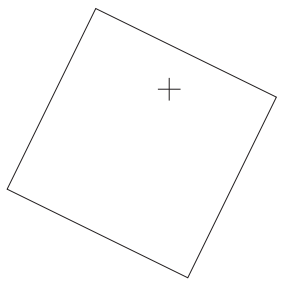
(4) Nell'accezione di Rice, in Rice, *The Emergence of the Interior*.

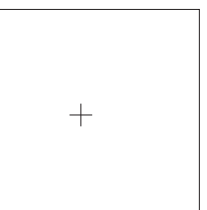
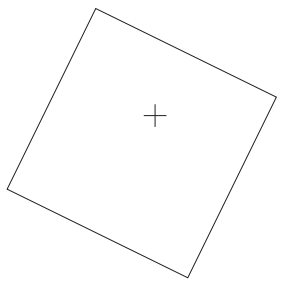


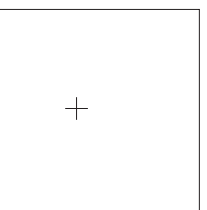
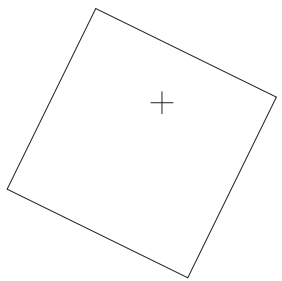


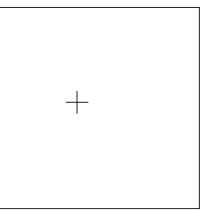
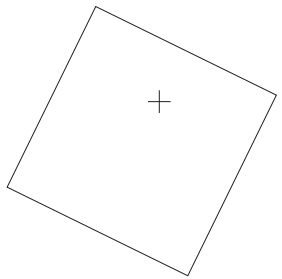


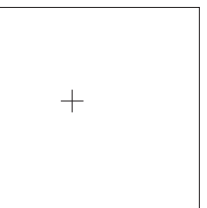
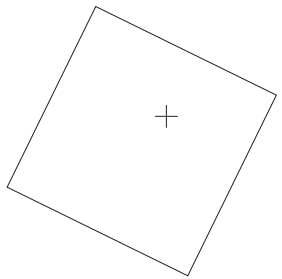


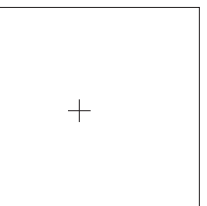
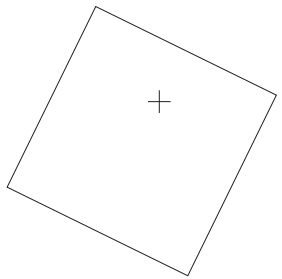


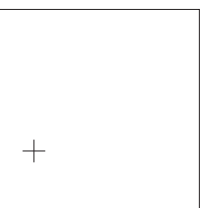
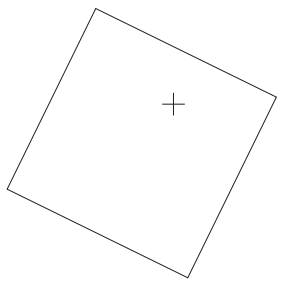


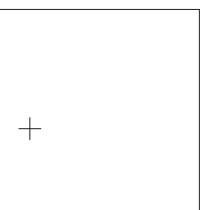
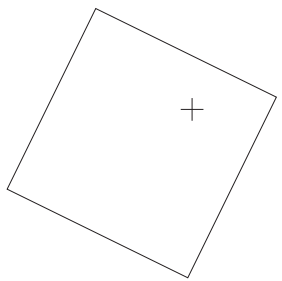












Appunti sulla città domesticata

Sugli spazi:

Spazi protetti: portici, muretti, cordoli, barriere anti-terrorismo, gallerie.

Spazi di immagine, spazi simbolo, spazi identitari, spazi solo per qualcuno.

Spazi omologati, spazi per il consumo, spazi riadattati per il consumo.

Spazi teatro, spazi che mettono in scena fiction, tutte uguali.

Spazi che cambiano, si trasformano (cantieri ovunque), per rimanere uguali.

Spazi riflettenti.

Sui corpi:

Corpi che non sanno cosa fare, corpi che vagano.

Corpi veicolati.

Corpi che fanno quello che fanno gli altri.

Corpi che consumano, corpi che occupano lo spazio solo per conusmare.

Corpi attratti da immagini: consumo turistico.

Corpi esclusi o abbandonati, perchè non si incontrano senz'altro in periferia?

Corpi indifferenti.

Corpi tutti uguali.

Corpi che non si relazionano se non con loro stessi (amici, famiglia).

Corpi soli.

Corpi che recitano. Per chi recitano? Per sé stessi?

Corpi nervosi, corpi che non sanno fermarsi. Si fermano solo per consumare.

Corpi che non occupano lo spazio, ma che ci stanno, sono contenuti nello spazio ma non ne fanno parte.

Appunti sulla città selvatica

Sugli spazi:

Spazi manifesti e spazi nascosti.

Spazi da ritrovare, spazi persi.

Spazi divisi, frammentanti.

Spazi che sembrano statici, restii al cambiamento.

Spazi che non appartengono.

Spazi senza identità, spazi senza simboli, spazi di tutti?

Spazi identificati dai corpi.

Spazi opachi.

Sui corpi:

Corpi fra loro diversi, corpi che divergono.

Corpi che interagiscono. Corpi che si incontrano.

Corpi che coesistono.

Corpi che litigano, corpi aggressivi.

Corpi in conflitto.

Corpi che variano, cambiano.

Corpi spontanei.

Corpi che si fermano. Corpi che non per forza svolgono attività.

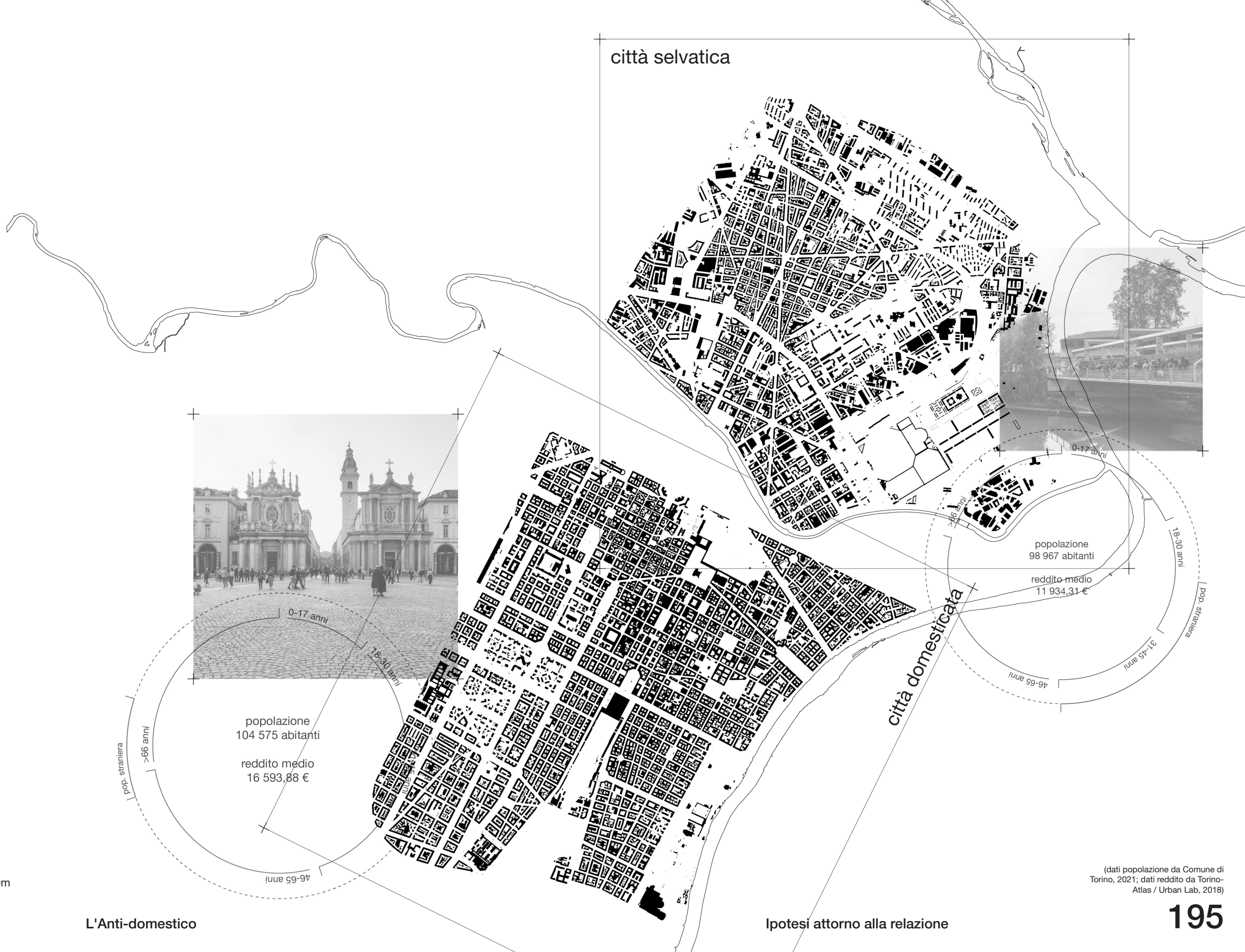
Corpi che si annoiano.

Corpi che recitano, corpi più timidi.

Corpi che faticano.

Corpi che agiscono, corpi che prendono parte.

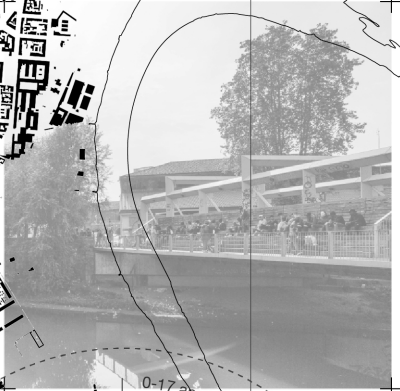
Corpi che occupano, che si dimenano nello spazio.



città selvatica

città domestica

pop. straniera



popolazione
104 575 abitanti
reddito medio
16 593,88 €

popolazione
98 967 abitanti
reddito medio
11 934,31 €

0 500m

(dati popolazione da Comune di Torino, 2021; dati reddito da Torino-Atlas / Urban Lab, 2018)

Verso il progetto

L'indagine di spazio, corpi e immagini assieme a una ricerca storica e demografica di Torino dimostrano la coesistenza di due città: una domesticata, pervasa dal modello socio-spaziale della domesticità; la seconda non domesticata, in qualche modo selvatica. Questa seconda città, proprio perché non ancora impregnata dalla domesticità, è ritenuta di interesse per un possibile progetto perturbante. L'occasione per esaltare quei caratteri che la domesticità prova a domare e sopprimere.

Quindi, le indagini che seguiranno hanno il preciso obiettivo di ricercare questi caratteri perturbanti già presenti in Torino Nord.

Morfologia

Si riparta dalla morfologia. Come si è detto, la conformazione spaziale di Torino Nord appare disordinata, irregolare, a volte dilatata, a volte compressa. A prima vista, non si individuano gerarchie, né principi generatori.



Transetto lungo il fiume

Se si ripercorre il tratto del fiume Dora che bagna Torino, è possibile riconoscere il cambiamento della morfologia urbana di quest'area. In particolare, quattro condizioni spaziali, quattro tasselli di città, si susseguono lungo la Dora.

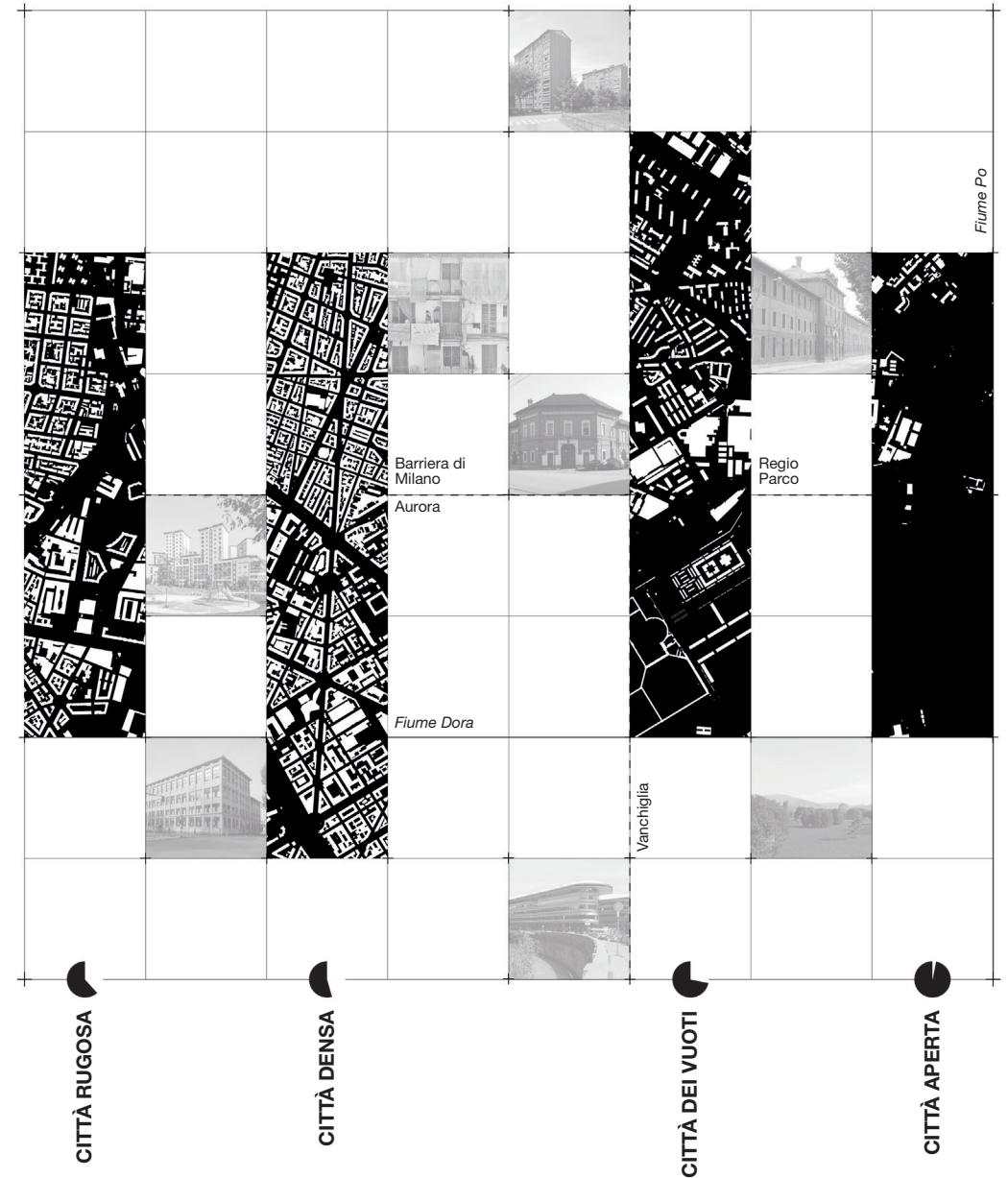


0 500m

Collage di città

In effetti, Torino Nord è a sua volta una composizione di città: un collage. I quattro tasselli di città si presentano non solo con propria morfologia, bensì con propria storia, propria memoria, propria immagine.

La compresenza di diversi tessuti, quindi di diverse realtà, è forse una delle ragioni di una già presente coesistenza di differenti gruppi sociali, nonché l'occasione per incentivarla.



Transetto lungo il fiume / interruzioni

La diversità dei quattro tasselli di città è tutt'altro che casuale. Si riconoscono quattro segni che, assieme ai due fiumi, condizionano i quattro tasselli, quindi l'intera porzione di Torino Nord.



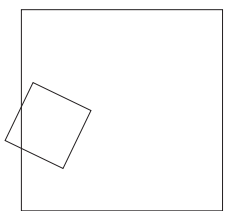
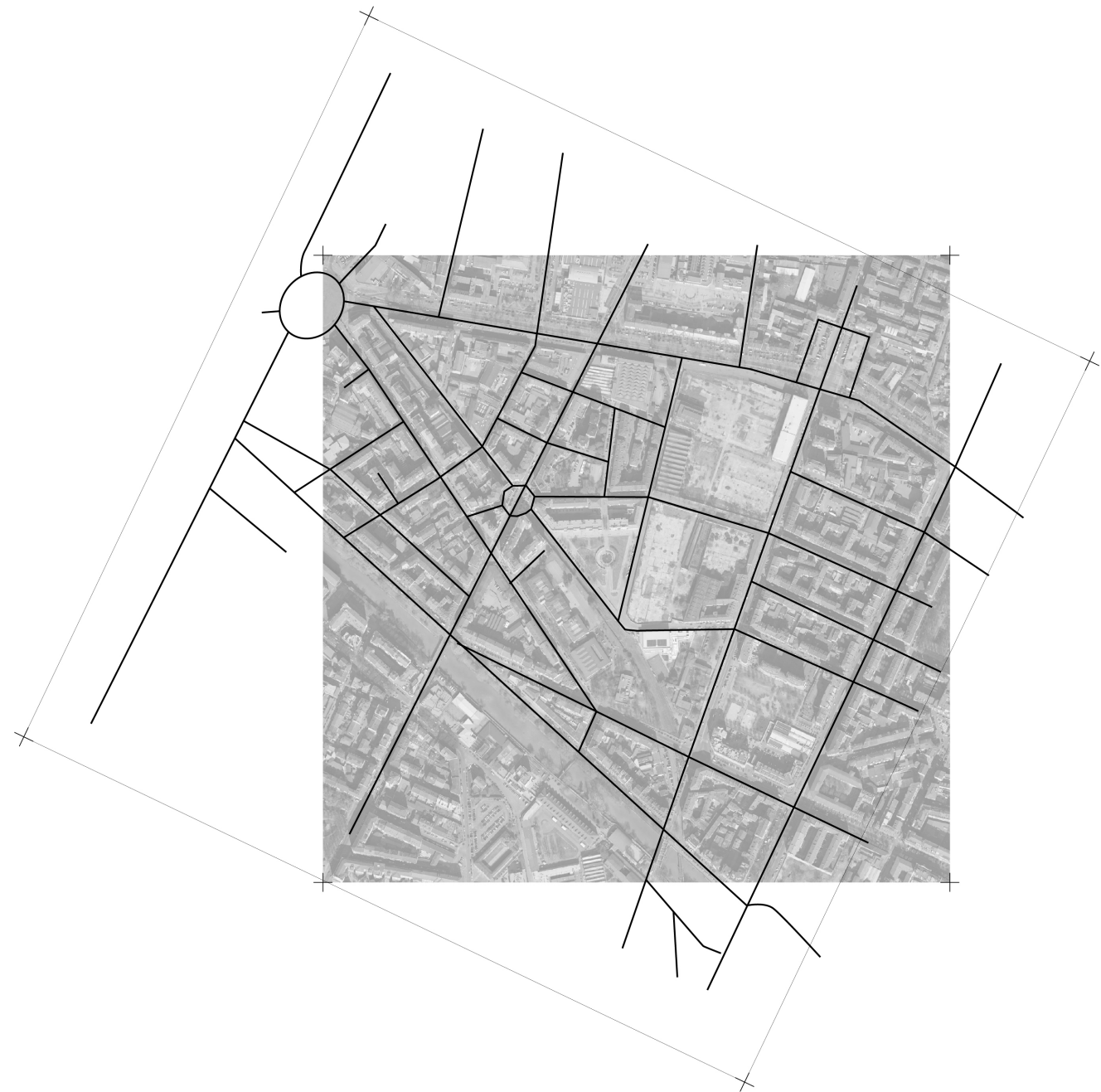
0 500m

Interruzione I / trincerino - OGM

Se intendiamo le vie e le strade come dei dispositivi relazionali, possiamo riconoscere i quattro segni come delle interruzioni.

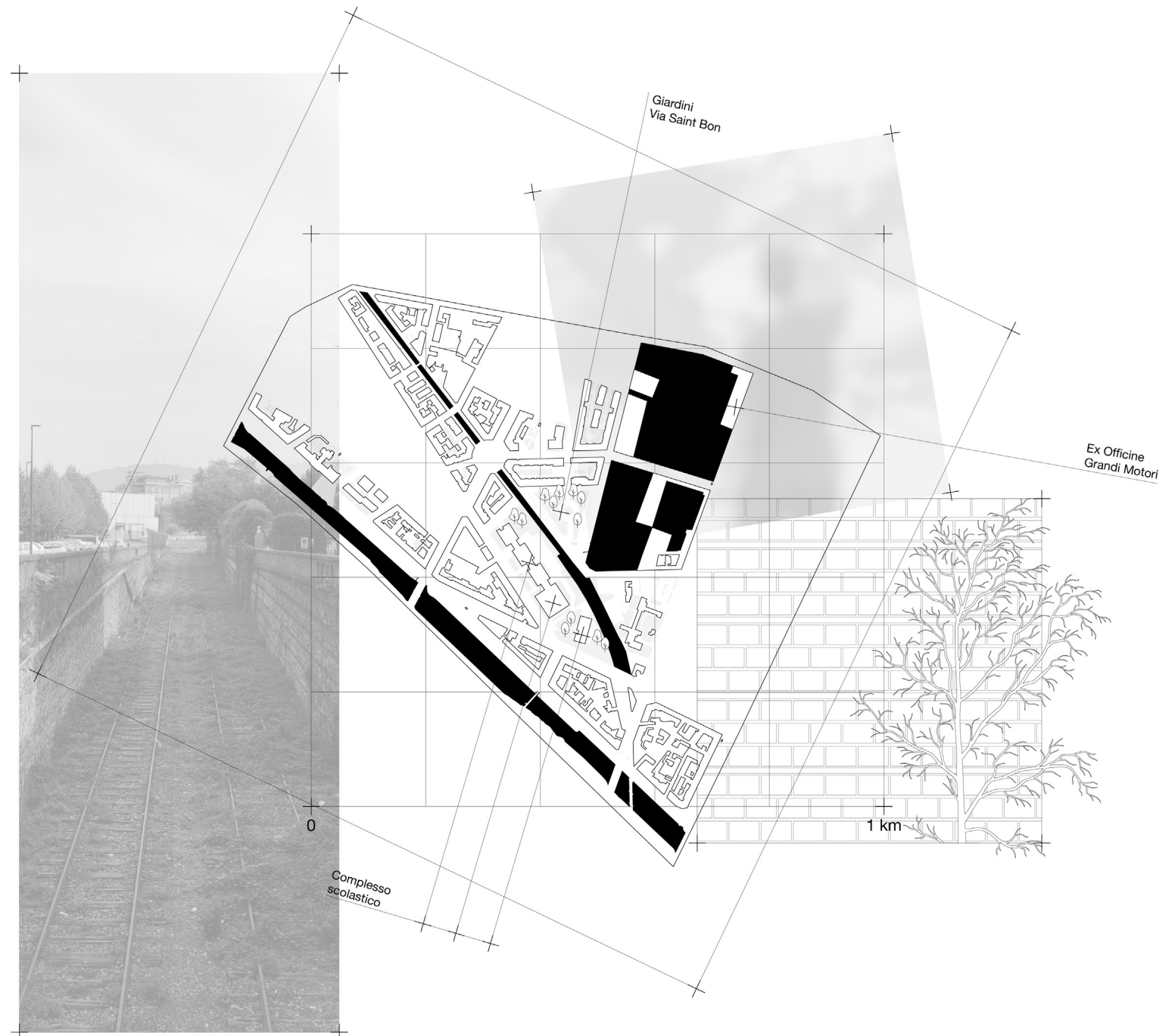
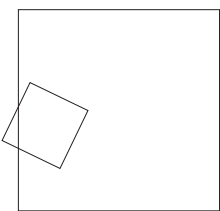
In borgata Aurora, in prossimità della Dora, si incontra il sistema industriale dismesso delle ex Officine Grandi Motori. Due ampi isolati e un'antico tracciato ferroviario, noto come trincerino, si incastrano nel tessuto oggi residenziale del quartiere.

Vari progetti hanno promesso un nuovo futuro per queste aree. Mai nessuno di questi è stato realizzato.



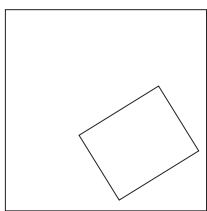
Interruzione I / l'enfilade

I due isolati chiusi fra recinti in muratura e il trincerone incassato nel suolo si organizzano come un'*enfilade* di stanze, di interni. Inserita in un contesto socialmente complicato, questa *enfilade* funziona più come barriera, incentivando il conflitto e la coesistenza fra corpi, piuttosto che un'omologazione tipicamente domestica. A sua volta, gli stessi giardini pubblici limitrofi si comportano allo stesso modo.



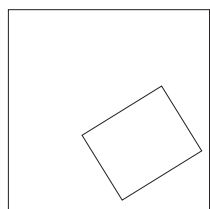
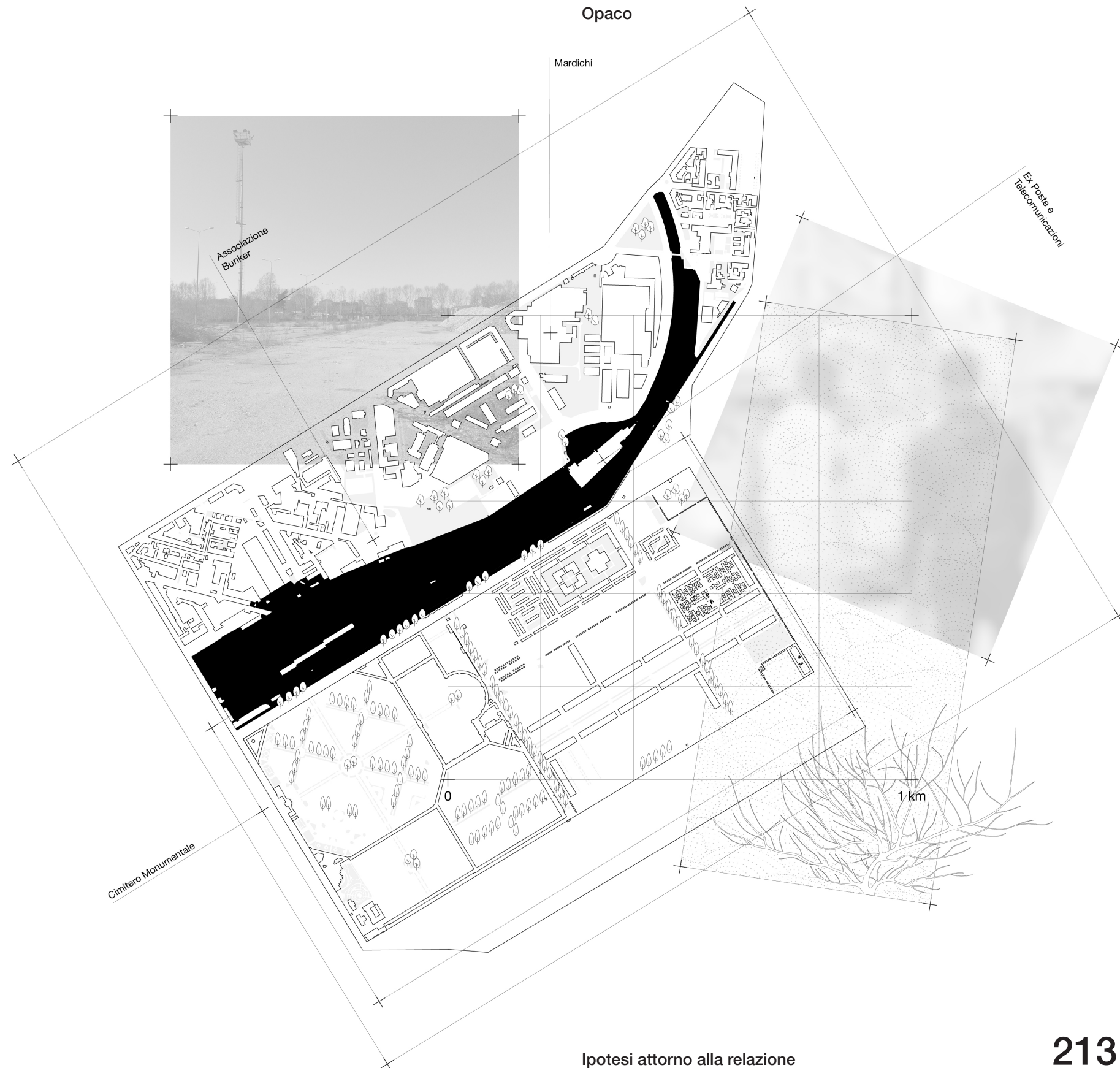
Interruzione II / scalo Vanchiglia

Più a Est, si incontra un'altra interruzione: l'ex scalo Vanchiglia. L'antico scalo merci è anch'esso totalmente dismesso e attende da anni la propria riconversione. Si infila fra il cimitero monumentale di Torino, una serie di capannoni industriali e il vasto parco Colletta.



Interruzione II / il campo

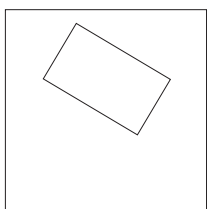
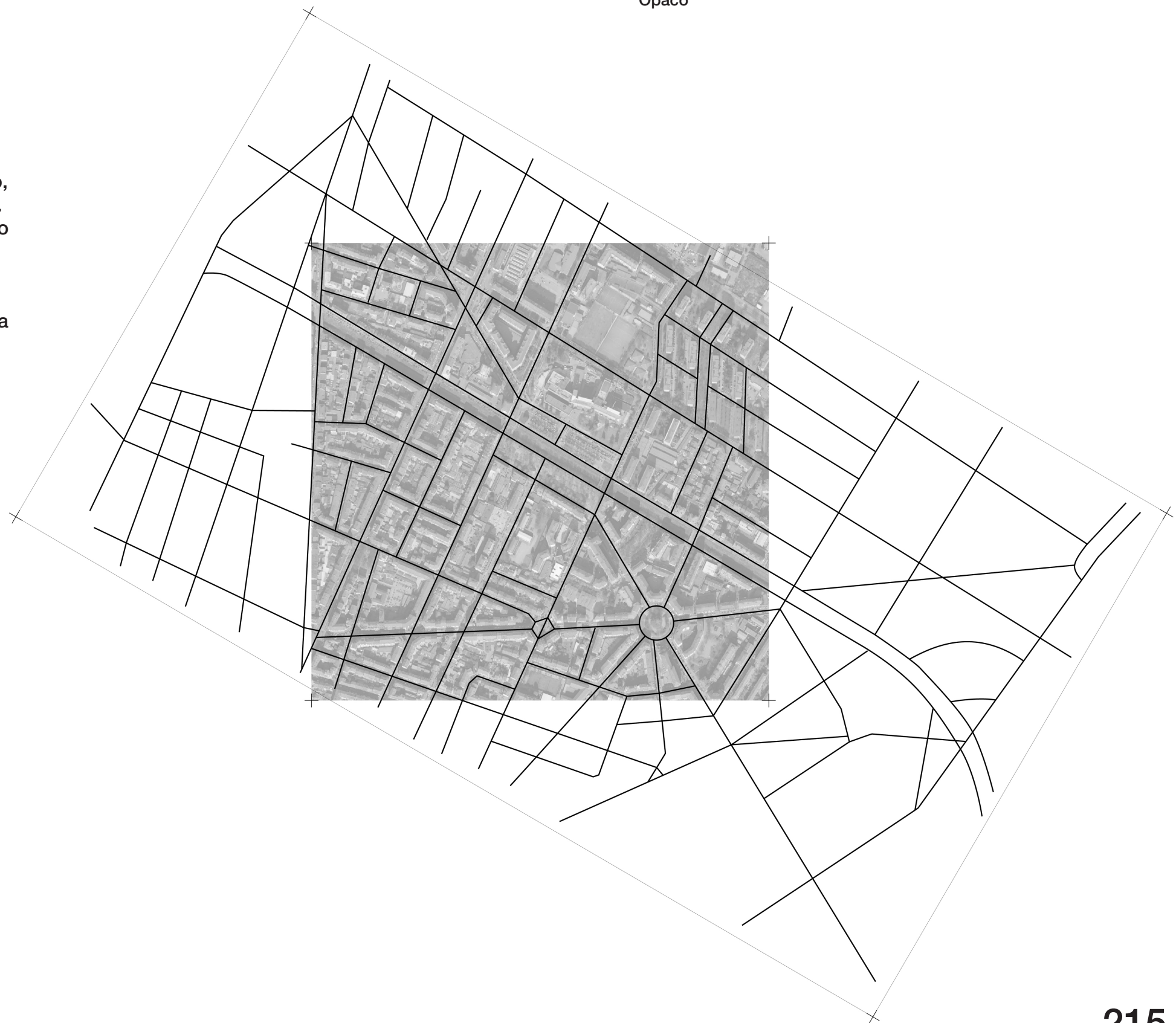
La superficie dell'ex scalo Vanchiglia si presenta come una vasta distesa, per lo più, vuota. Assomiglia a un deserto. Ma, è in realtà un campo di battaglia. A poco a poco, diverse ecologie avanzano al suo interno, guadagnando terreno. In primo luogo, la vegetazione riconquista il proprio spazio in un terreno prima totalmente antropizzato. In secondo luogo, entrano in conflitto imprenditori e associazioni locali interessate all'area, l'amministrazione pubblica, a guida dei lavori di riqualificazione, e, di tanto in tanto, popolazioni nomadi attraverso insediamenti informali.



Interruzione III / trincerone

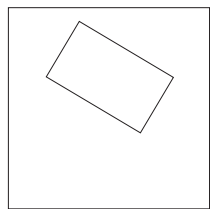
A partire dallo scalo Vanchiglia, si protrae una terza interruzione: il trincerone. Un lungo tratto di ferrovia dismesso che, come una trincea appunto, solca il quartiere di Barriera di Milano, separando il tessuto denso, storico, da quello più aperto, recente. Prosegue come un fiume, attraversato ogni tanto da qualche via che unisce le due borgate separate.

A questo corridoio è promessa la realizzazione della seconda linea della metropolitana.

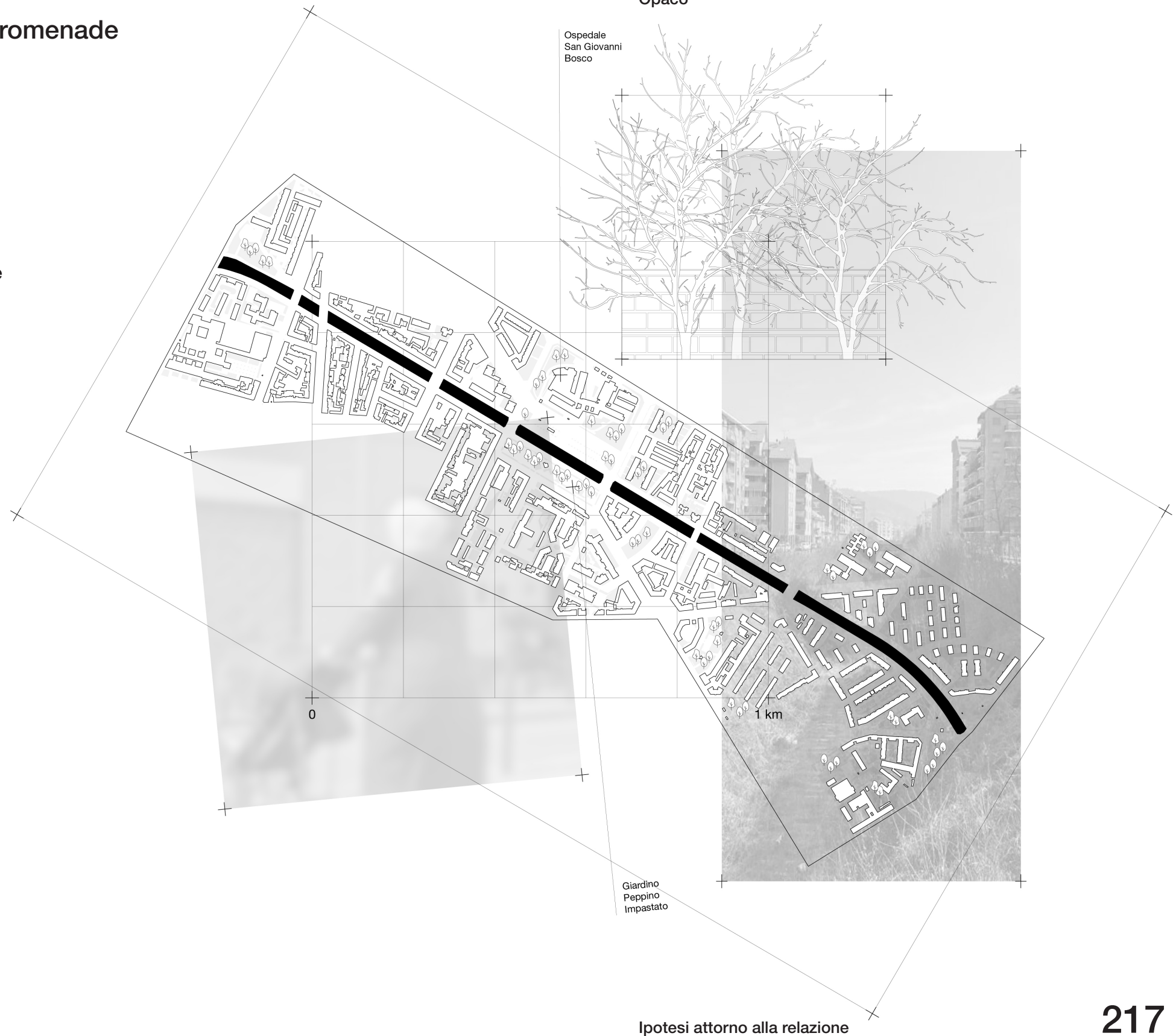


Interruzione III / la cortina-promenade

Da un lato cortina, dall'altro promenade ecologica. Un lungo polmone verde divide la città e la fa respirare. Tuttavia, il suo potenziale non è ancora sfruttato a pieno. Incassato nel terreno, come il trincerino, il trincerone permette la proposizione di una nuova idea di interno: lungo, quasi infinito, fortemente introverso, ma disponibile alla coesistenza.



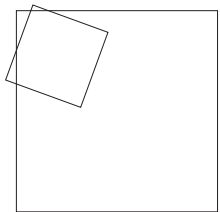
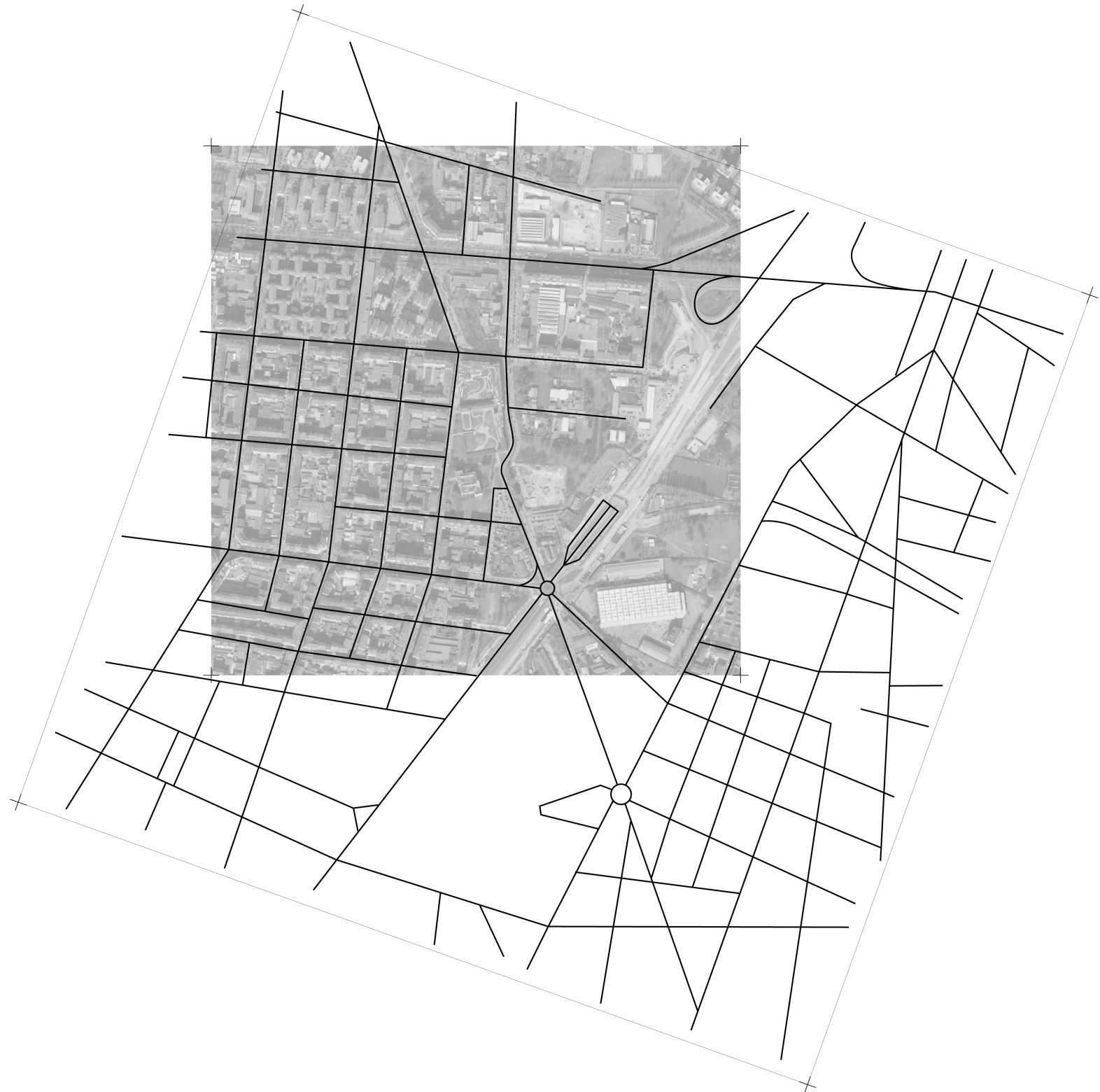
Opaco



Interruzione IV / spina 4

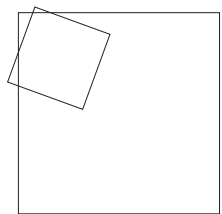
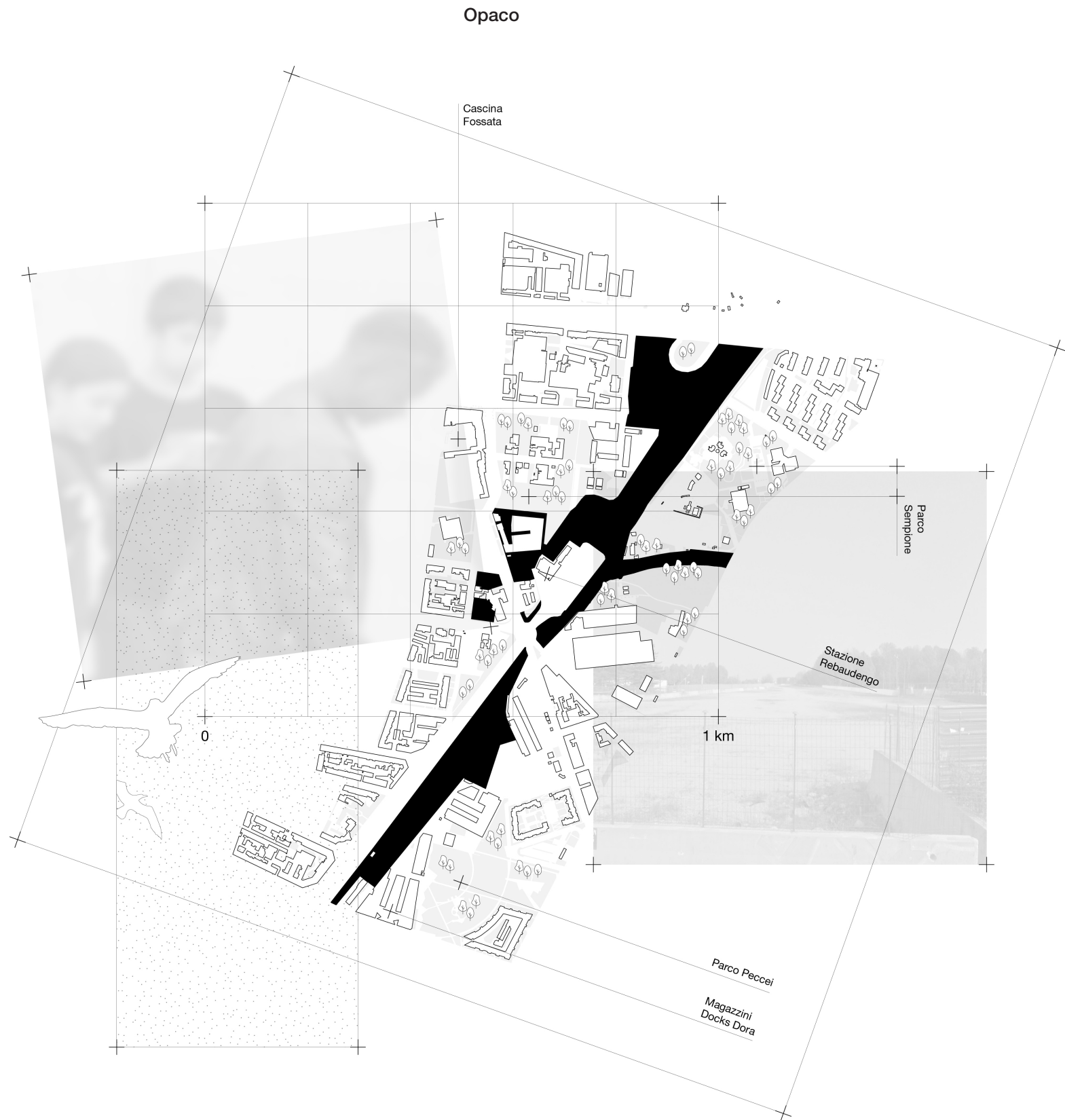
L'ultima interruzione si trova all'estremità opposta del trincerone. È l'area nota all'urbanistica torinese come spina 4, ovvero la quarta e ultima porzione del progetto della spina centrale della città. L'ultimo PRG del 1995 prevedeva la realizzazione di un passante ferroviario, interrando la storica linea Torino-Milano che attraversava la città; e un progetto di riqualifica delle aree limitrofe. Nonostante la posizione strategica, l'ultimo tratto della spina non è stato ancora ultimato, un ritardo dovuto alle ultime crisi economico finanziarie.

Quest'area interrompe spazialmente la città dividendo i quartieri di Barriera di Milano (a Est) da Borgo Vittoria (a Ovest), nonché Torino dal suo intorno, vista la mancata realizzazione del collegamento all'autostrada. Ma allo stesso interrompe le aspettative di un possibile ricongiungimento sociale fra parti di città da anni disunite.



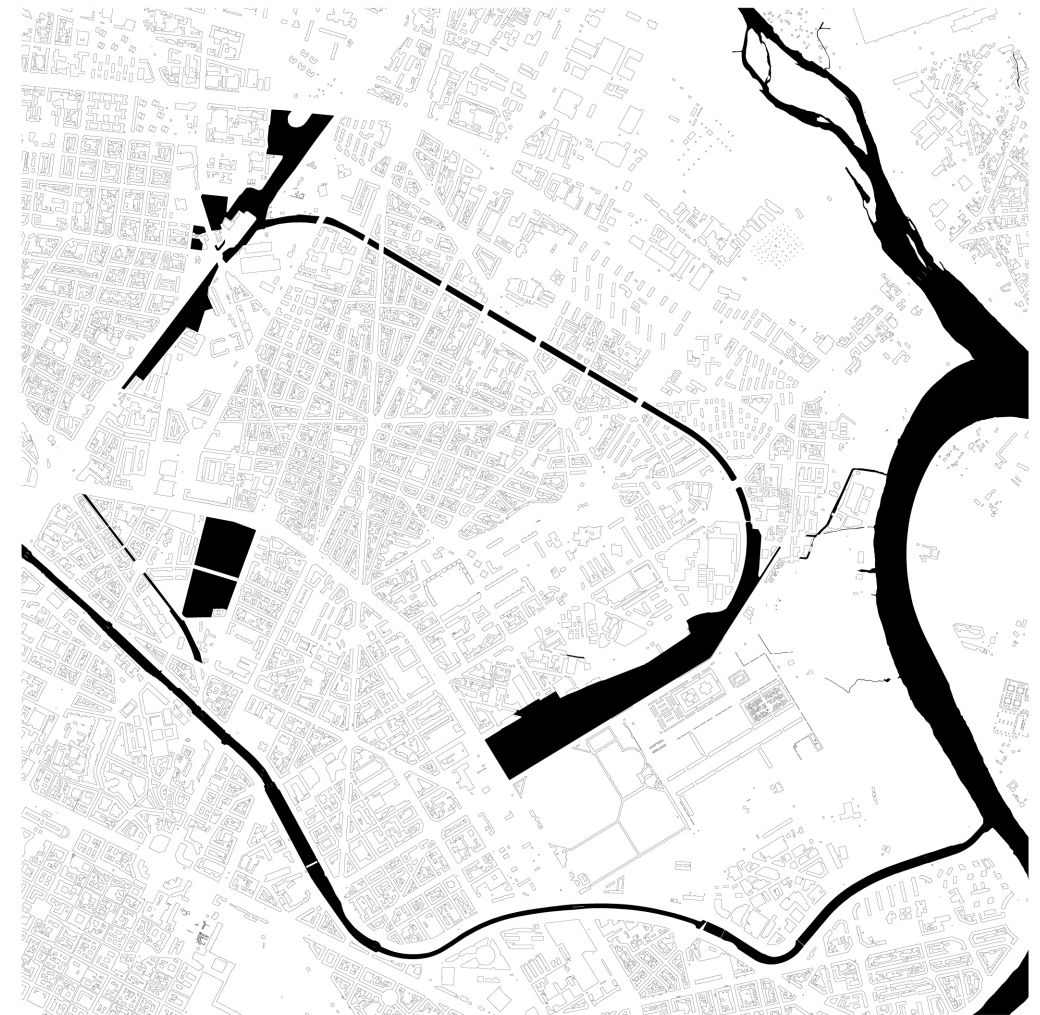
Interruzione IV / la scucitura

Dunque spina 4, più che ricongiungere, scuce, frammenta la città. Alterna spazi nascosti e introversi a spazi più aperti. Qui più che nelle altre interruzioni, è uno spazio indefinito, come indefinita è la sua identità. La vicinanza al confine comunale, ad aree agricole, la presenza di aree residenziali e industriali, alcune in uso, alcune dismesse, alcune riconvertite prefigurano un quadro incerto e inquieto.



Città porosa

L'apparente disordine e frammentazione caotica di Torino Nord è dunque determinata dalla presenza di quattro interruzioni. Lacerazioni, segni incassati nella città.



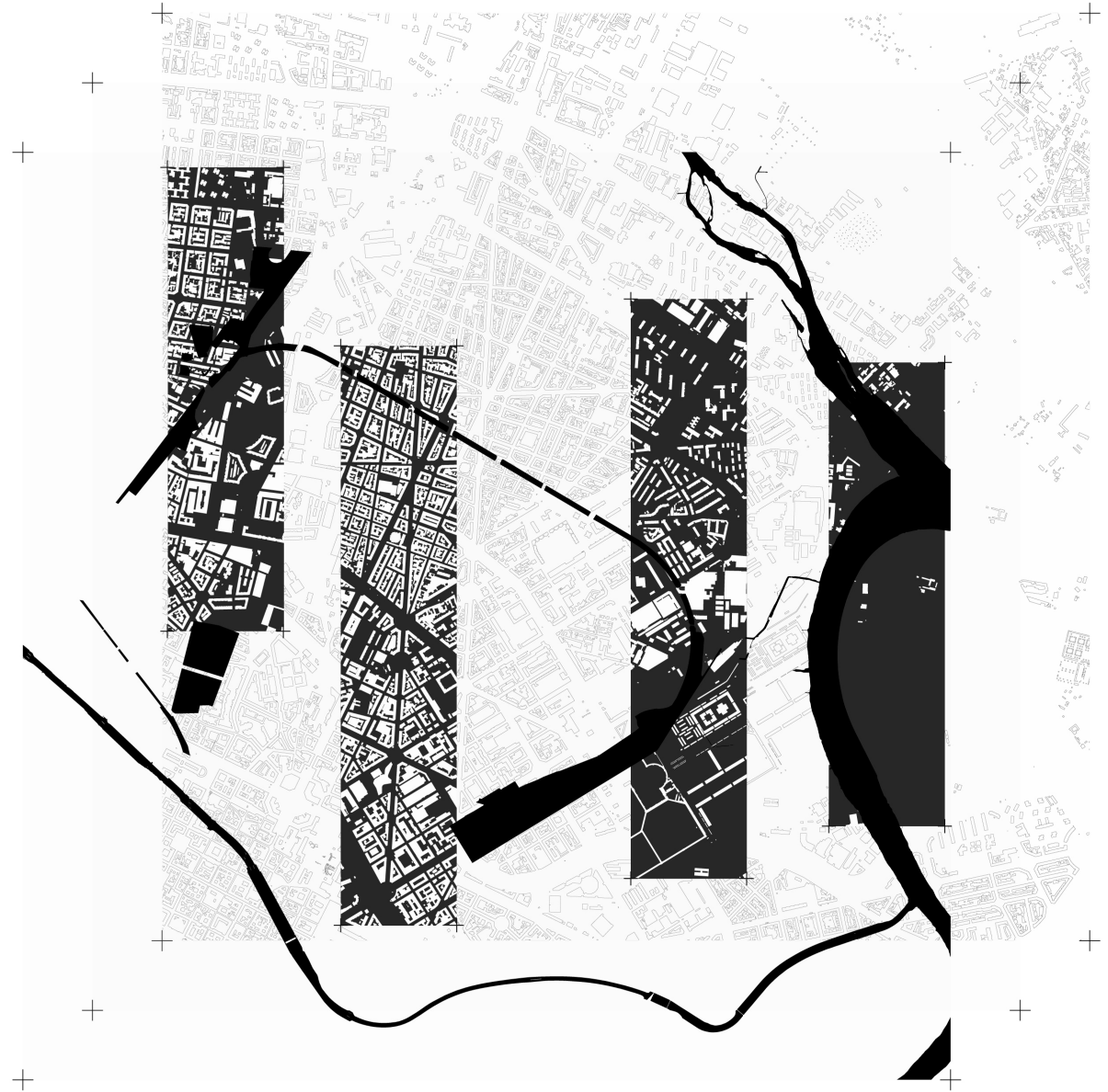
Oltre le cesure

Queste cesure all'interno della città sono interpretate come opportunità. Interpretati come interni, piuttosto che come ferite da rimarginare, le interruzioni possono diventare densificatori spaziali e sociali. Quali realtà già nascondono? E quali possibili realtà potrebbero accogliere al loro interno?



(01)

01 Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attesa*, 1964.
Fondazione Lucio Fontana, Milano.



0 500m

3.3 PER UNA CITTÀ PERTURBANTE

Per i suoi caratteri anti-domestici, Torino Nord manifesta una potenzialità progettuale secondo le logiche del perturbante. Viene quindi sviluppata una strategia che esalti questi caratteri, invece di domesticarli.

Le quattro interruzioni, prima individuate, sono un'ottima occasione per la formulazione della strategia. Presumibilmente, secondo un modo di fare architettura tradizionale, queste verrebbero intese come ferite da ricucire, malattie da curare. Al contrario, un progetto perturbante mira alla loro esagerazione e amplificazione. Il progetto non è inteso come un rimedio, piuttosto come, quasi, il suo opposto: è il veleno come cura. Allora, quelle lacerazioni nella città non vengono cicatrizzate, bensì ancor più dilaniate, squarciate. Un progetto che *mette il dito nella piaga*, esaltando la natura perturbante. In definitiva, la città prende coscienza delle proprie debolezze, delle proprie lesioni morfologiche e sociali, e si nutre di esse.

Nel concreto, la strategia si sviluppa in due azioni distinte: la riappropriazione delle quattro cesure e la loro amplificazione. Nel primo caso, le interruzioni vengono rimarcate accentuando il carattere introverso. Nelle rugosità vengono, quindi, progettati interni incassati, lavorando soprattutto sul suolo e le superfici. Tra la conservazione della memoria del perduto passato industriale e l'inserimento di situazioni impreviste, gli interni si presentano come luoghi anomali, in una città tendenzialmente rigida e regolare.

Parallelamente, nel secondo caso, attorno a esse, le interruzioni vengono amplificate all'interno del tes-

Opaco

suto urbano tramite processi di forestazione, più o meno controllata. Gradualmente la vegetazione si appropria di aree abbandonate o in disuso, superfici attualmente impermeabili ai corpi. La parola processo diventa fondamentale per descrivere degli spazi in continua trasformazione. Multivoli e nomadi, si comprimono e si dilatano, cambiano, accolgono ecologie e usi sempre diverse, proprio come una foresta. Infatti, la prefigurazione di diverse patch di verde permette di ospitare le differenti esigenze del corpo, assecondandone le pulsioni. Boschi, *canopy*, filari alberati, prati, giardini, *wetland*. La varietà del patchwork favorisce la coesistenza, garantendo sia le prossimità sia le distanze. Selve oscure per corpi timidi. Radure aperte per corpi da palcoscenico.

In continuità con la produzione di Michel Desvigne, i processi di forestazione hanno anche un valore, si potrebbe dire, economico. Questi funzionano come dispositivi utili al controllo dell'incertezza di aree in attesa di futuro. Appropriandosi delle aree industriali dismesse, le foreste innescano bonifiche – più o meno – spontanee dei suoli contaminati, predisponendo queste aree a possibili riutilizzi futuri. Eventuali disboscamenti aprono a nuove soluzioni spaziali, nonché a possibili ritorni economici.

In definitiva, la combinazione di interni e foreste genera un paesaggio inedito per Torino. Percorrere questi spazi diventa un'esperienza estraniante, una sequenza di sensazioni, di stati d'animo. Spazi urbani si alternano con situazioni anti-urbane. Dalla città rigida e ordinata a un'inaspettata foresta selvatica. Da una radura verde a un'anomalo interno urbano – o forse anch'esso anti-urbano – incassato nel suolo, cavo e introverso. È un gioco di spazi e di sensi, perturbanti.

“I have been ripped wide open
 by a word, a look, a gesture—
 from self, kin, and stranger.
 My soul jumps out
 scurries into hiding
 i hobble here and there
 seeking solace
 trying to coax it back home
 but the me that’s home
 has become alien without it.
 Wailing, i pull my hair
 suck snot back and swallow it
 place both hands over the wound
 but after all these years
 it still bleeds
 never realizing that to heal
 there must be wounds
 to repair there must be damage
 for light there must be darkness.”

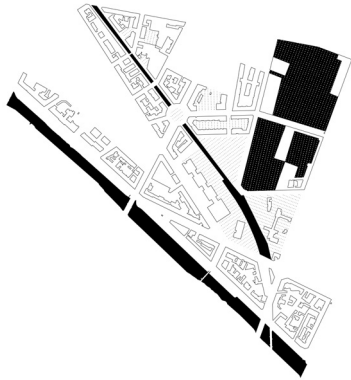
Gloria Anzaldúa, *Healing Wounds*



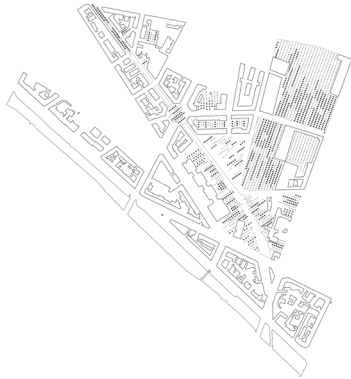
0 500m

Processi di forestazione

fase 1



fase 2

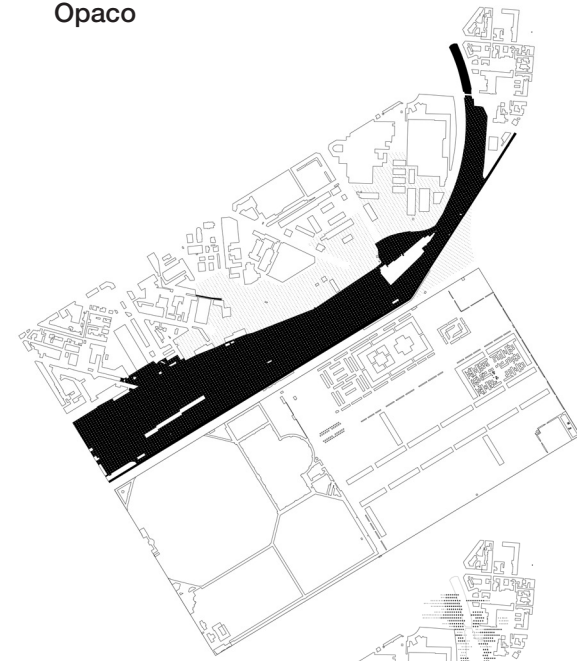


fase 3



0 200m

fase 1



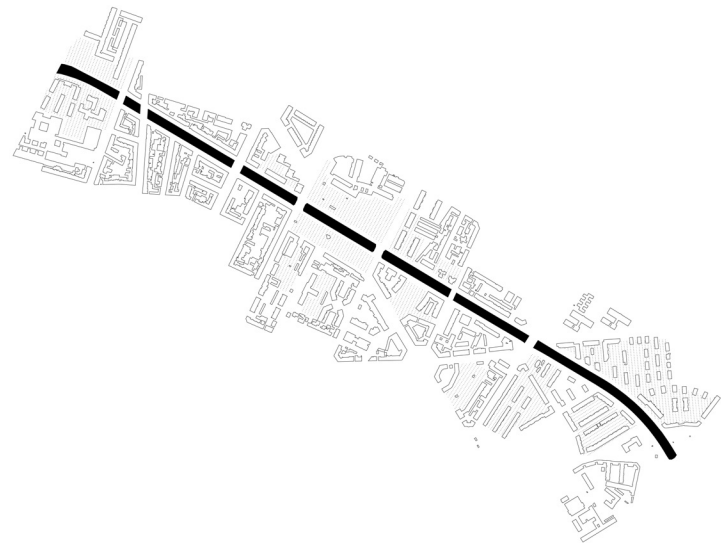
fase 2



fase 3



03



fase 1



fase 2



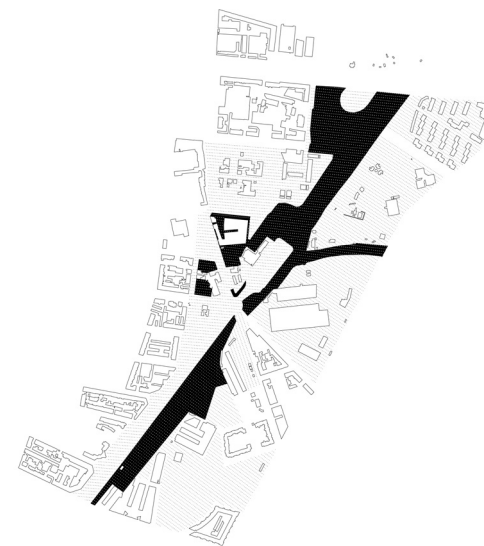
fase 3

0 200m

234

L'Anti-domestico

Opaco



fase 1



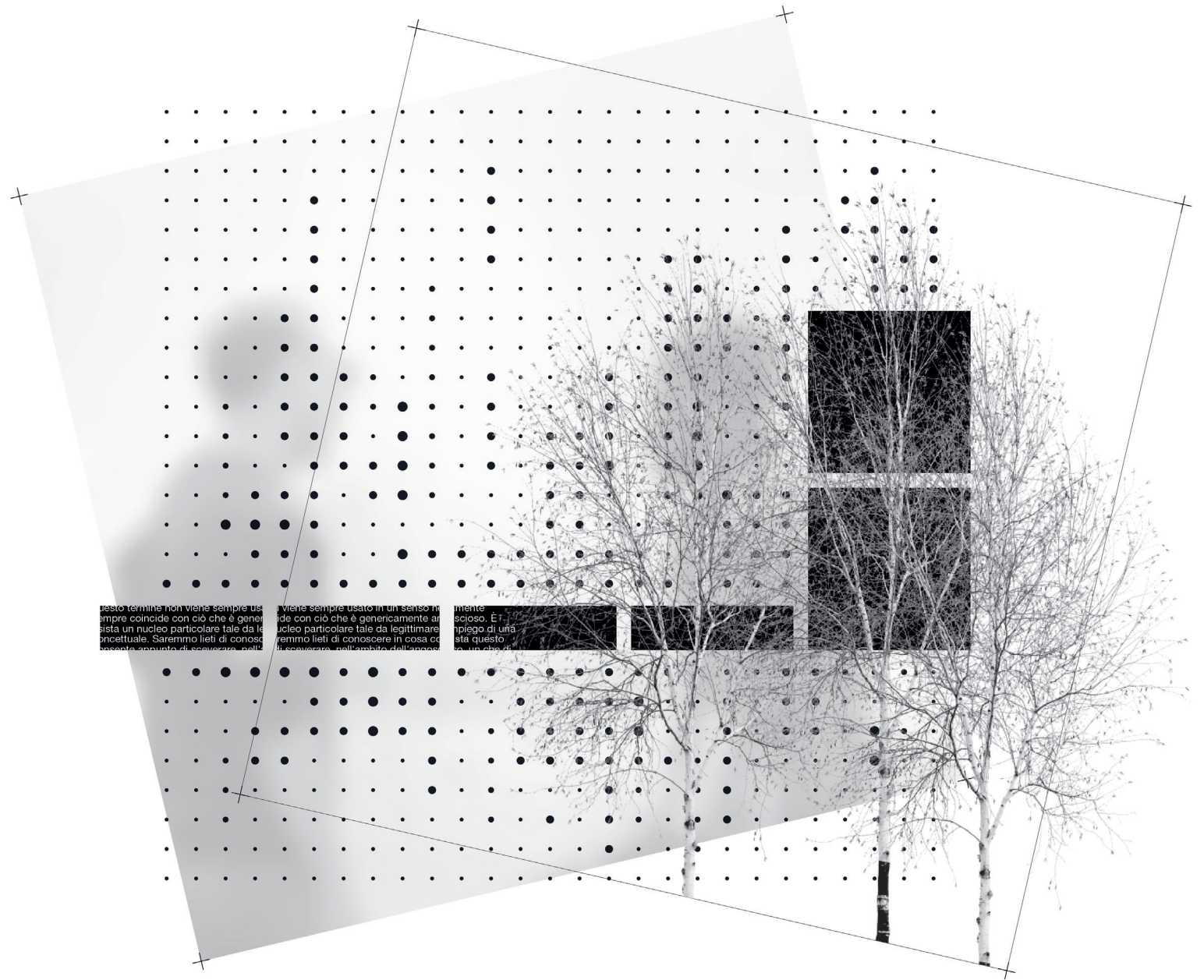
fase 2



fase 3

Ipotesi attorno alla relazione

235



Questo termine non viene sempre us-
 sempre coincide con ciò che è gene-
 lista un nucleo particolare tale da le-
 concettuale. Saremmo lieti di conosc-
 questo punto di scorporo, nell'

viene sempre usato in un senso in-
 teso con ciò che è genericamente al-
 nucleo particolare tale da legittimare
 remmo lieti di conoscere in cosa co-
 lo scorporo, nell'ambito dell'apaco

imento
 scioso. E
 pplego di una
 sta questo
 in un'cho di

Il progetto dell'enfilade

Il progetto di una delle quattro di interruzioni è presentata come caso esemplare. Come si è detto, non è intenzione di questa tesi arrivare a un progetto operativo a una precisa scala di dettaglio, né fornire abachi di soluzioni architettoniche “perturbanti”. Al contrario, il progetto aspira a un immaginario, su cui poter aprire un dibattito sulle possibili alternative allo spazio e al modello domestici.

La ricerca di una nuova atmosfera spaziale è, dunque, il principale obiettivo per quanto concerne il progetto dell'area del trincerino e delle ex Officine Grandi Motori, qui presentato. La visione proposta prova a esaltare il carattere di enfilade di interni, precedentemente riconosciuto.

Come spiegato, la strategia interviene su due lati: il trattamento della cesura e la sua amplificazione. La prima azione riguarda il percorso del trincerino. L'antico tratto ferroviario, a partire dal lotto delle OGM, sprofonda nel suolo, stretto fra mura in pietra e mattoni. La galleria a cielo aperto viene attraversata da strade e passerelle, che assieme alla perimetrazione degli isolati OGM restituiscono questa idea di stanze in successione. Dunque, il progetto enfatizza questo carattere sviluppando differenti situazioni nelle varie stanze. Gli interni immaginati non impongono simboli o immagini identitarie; viceversa esprimono atmosfere aperte a interpretazioni personali. Prevalentemente attraverso il trattamento del suolo e delle superfici, il progetto promette una *pararchitettura*,¹ svincolata da tradizionali estetiche identitarie.

Gli interni aspirano a essere architetture intrauterine, nell'idea di Tristan Tzara.² Spazi cavi e profondi, simili a grotte, che in qualche modo richiamano quella sensazione di essere seppelliti vivi, tipica del perturbante. La nostalgia del grembo materno, di un comfort prenatale.³

La seconda azione riguarda l'amplificazione dell'interruzione per mezzo di processi di forestazione. Vegetazione di diversa natura dall'interno conquista l'intorno. Occupa l'area dismessa delle OGM, i cortili e le corti degli

isolati, le strade stesse. Selve, boschetti, giardini, alberature regolari e radure offrono nuove occasioni di uso e, come per gli interni del trincerino, favoriscono l'inclusione, il conflitto e la coesistenza. Inoltre, la vegetazione muta, migra, permette la trasformazione dello spazio stesso e degli usi in esso accolti. Al corpo si presentano opportunità sempre diverse. In questo senso, un'immagine è capace di cogliere una solamente condizioni fra quelle possibili.

Il mosaico costituito dai tasselli di interno e di verde genera la sensazione di straniamento, perturbante. Una selva oscura si affianca a una vuota stanza sprofondata nel suolo. Un mare in città? Di nuovo una foresta. Quindi, una spiaggia conduce a un innaturale giardino roccioso. Infine, un *canopy* di alberi fra i recinti delle ex OGM. Anche tra le vie, si radicano arbusti e piccoli alberi. L'asfalto si sgretola e lascia il posto al verde. Migrano nuove architetture, nuove creature... architetture o creature?

Che tipo di atmosfera si respira? Un'atmosfera perturbante? Uno spazio opaco.

(1) Vidler, *The Architectural Uncanny*, 107-108.

(2) Vidler, *The Architectural Uncanny*.

(3) Freud, *Il Perturbante*, 1984.
Vidler, *The Architectural Uncanny*, 151.

Credo che ci siamo persi

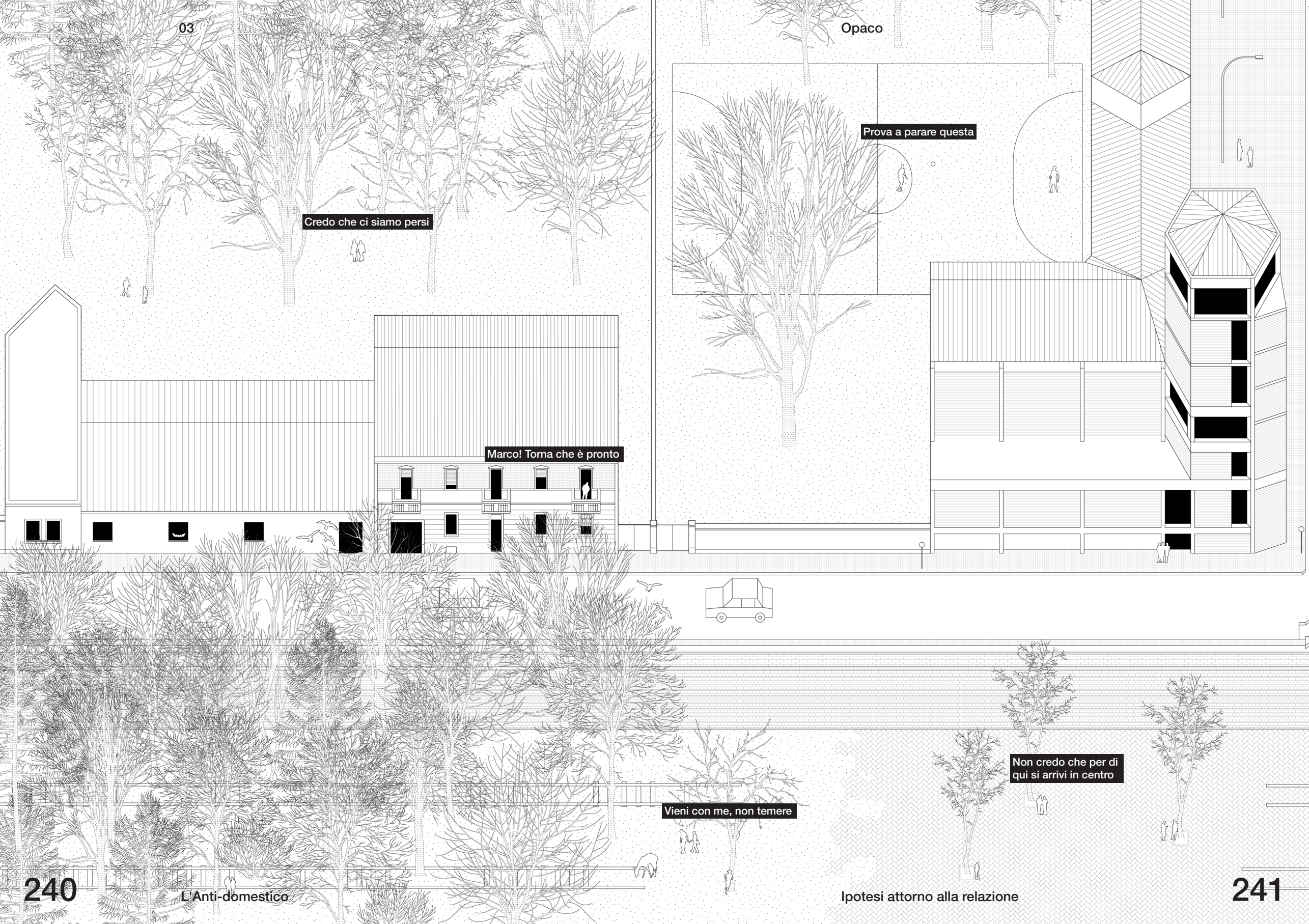
Opaco

Prova a parare questa

Marco! Torna che è pronto

Non credo che per di qui si arrivi in centro

Vieni con me, non temere



03

Opaco

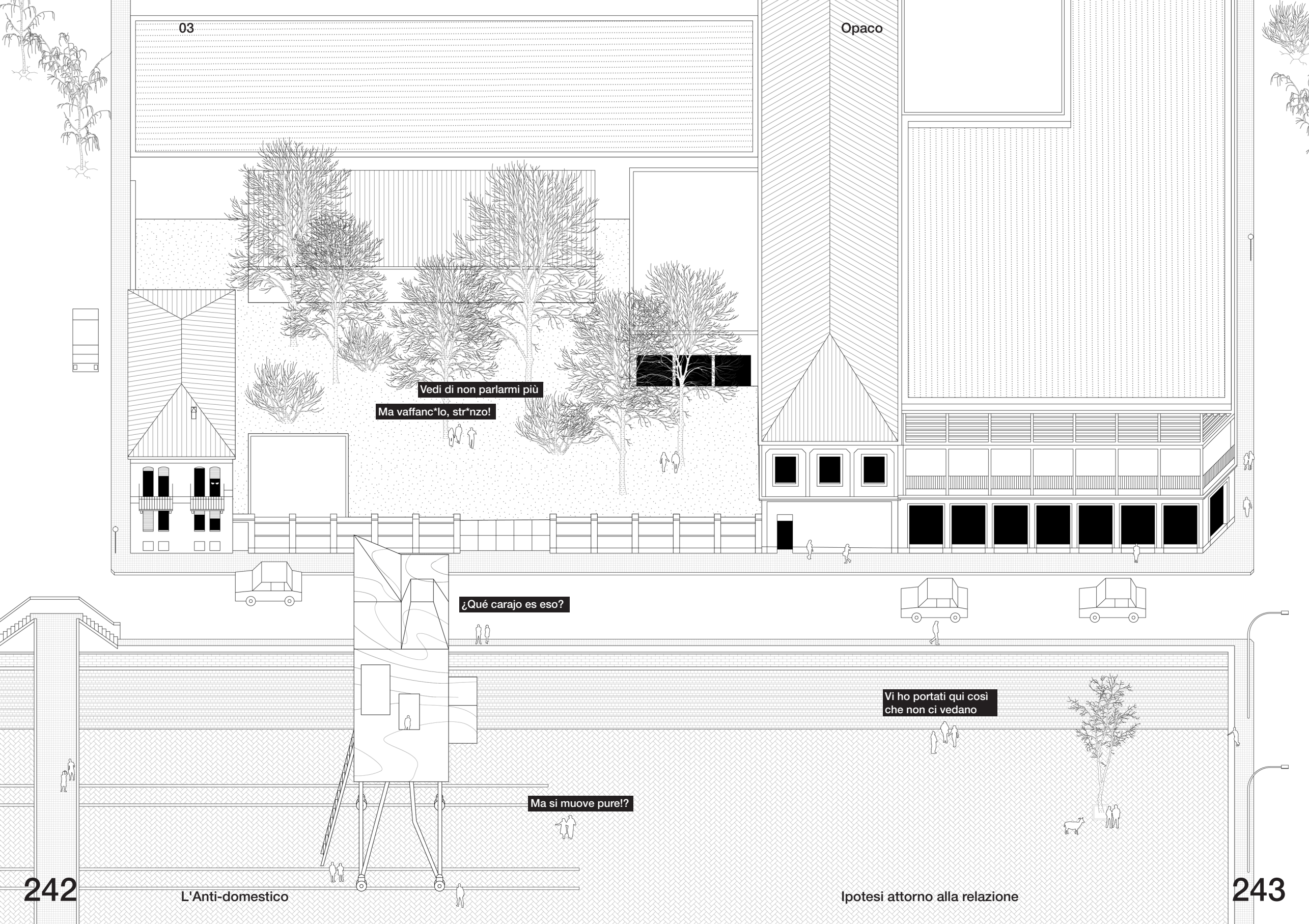
Vedi di non parlarmi più

Ma vaffanc*lo, str*nzo!

¿Qué carajo es eso?

Vi ho portati qui così
che non ci vedano

Ma si muove pure!?



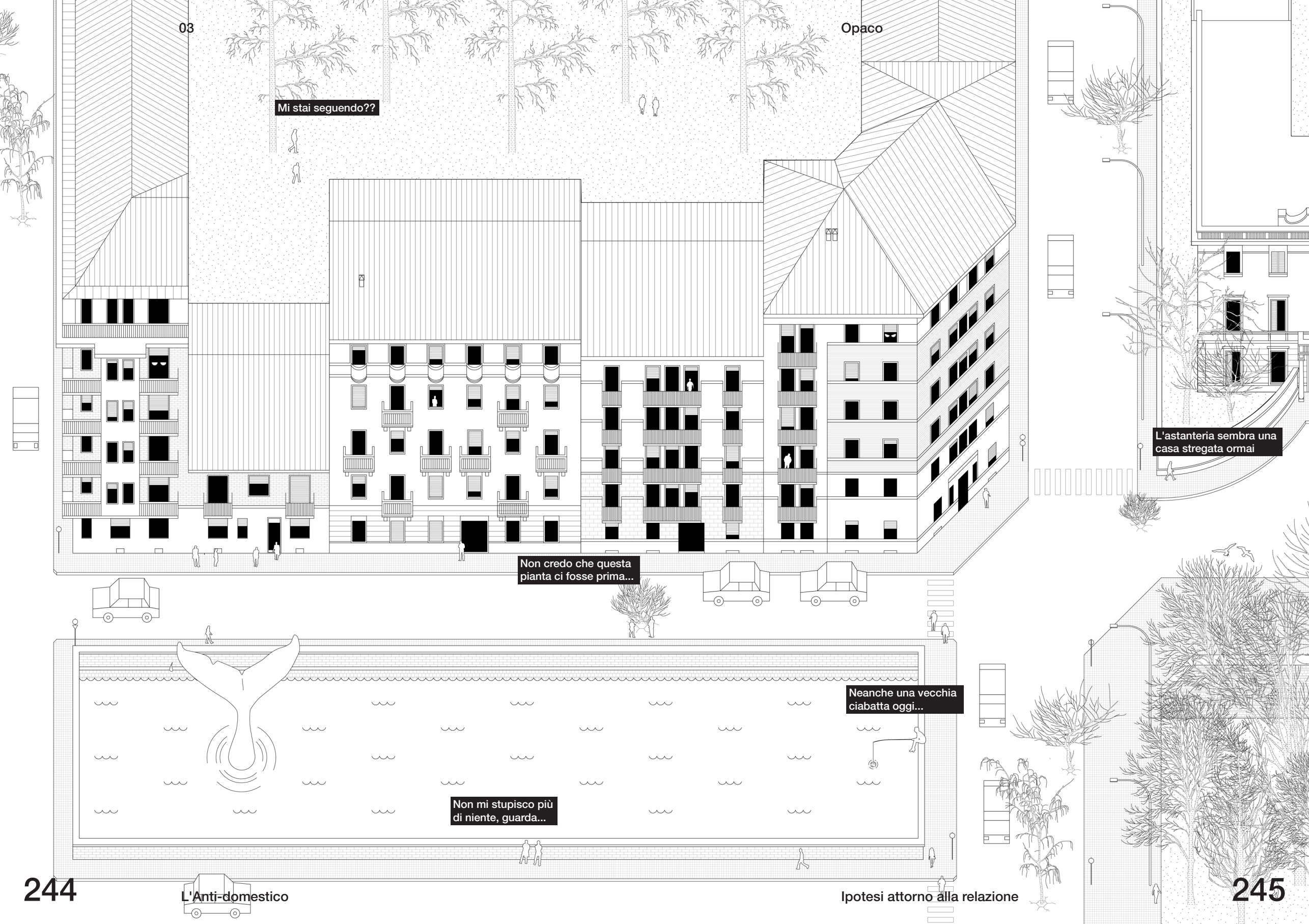
Mi stai seguendo??

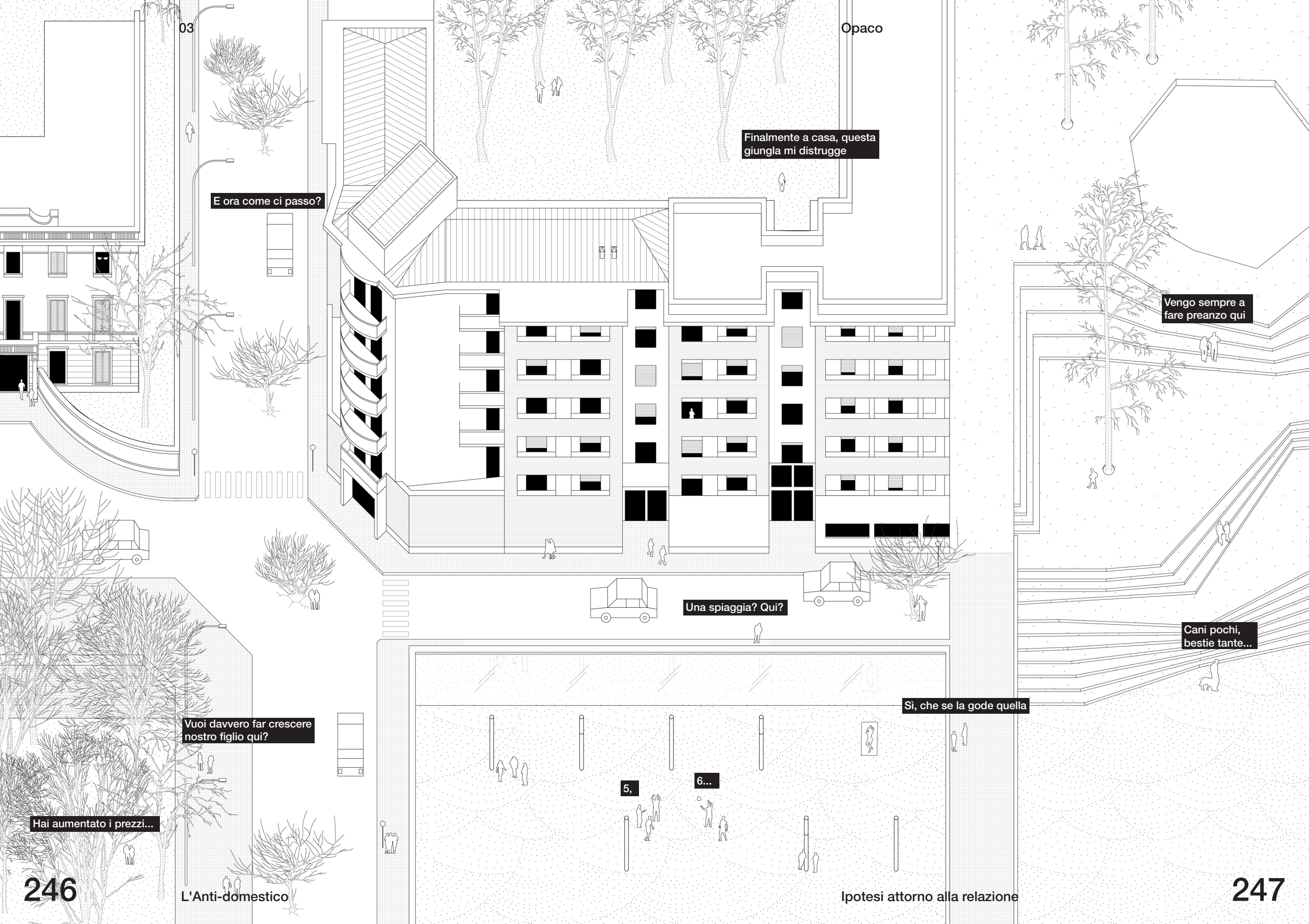
Non credo che questa
pianta ci fosse prima...

L'astanteria sembra una
casa stregata ormai

Neanche una vecchia
ciabatta oggi...

Non mi stupisco più
di niente, guarda...





03

Opaco

E ora come ci passo?

Finalmente a casa, questa giungla mi distrugge

Vengo sempre a fare preanzo qui

Una spiaggia? Qui?

Cani pochi, bestie tante...

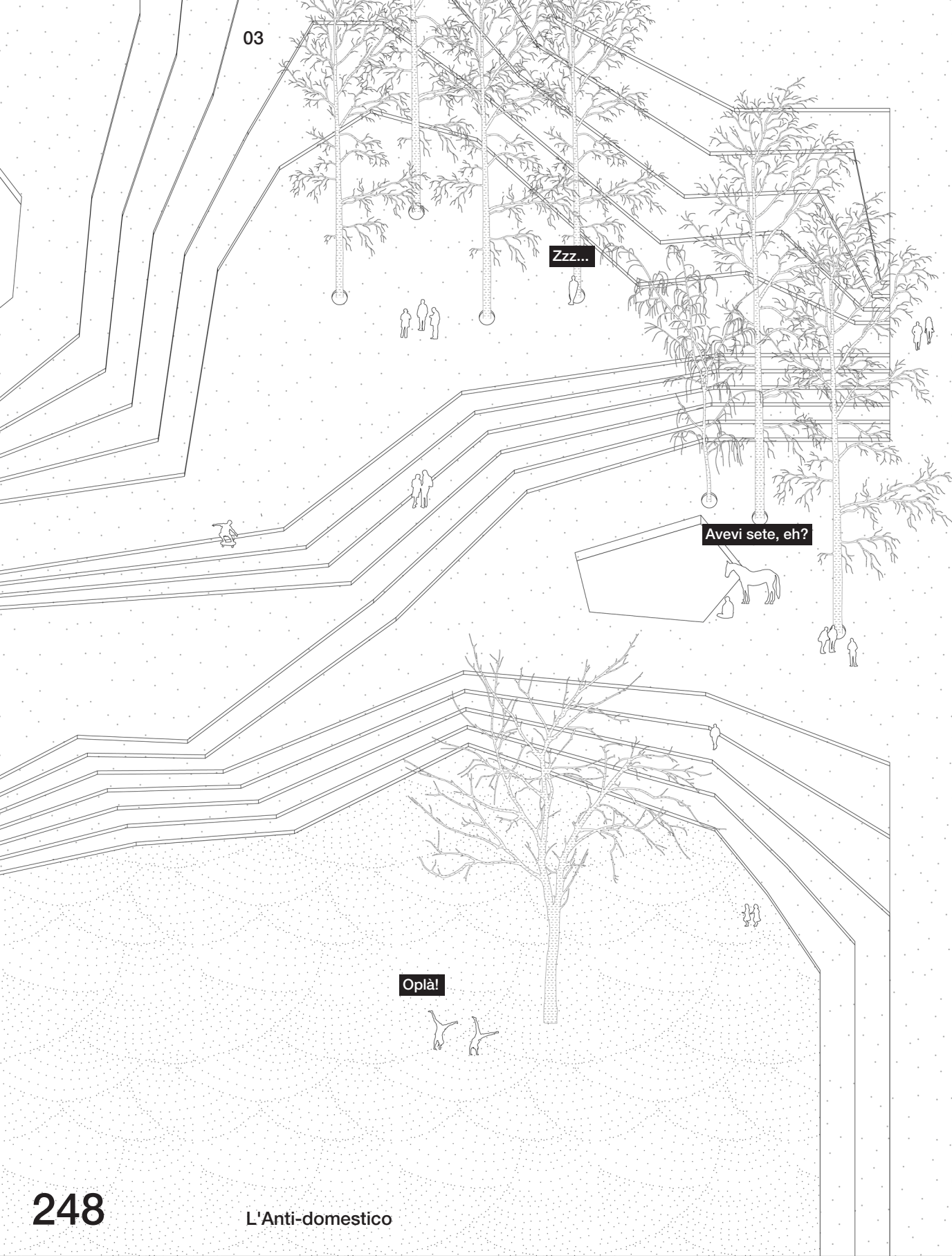
Vuoi davvero far crescere nostro figlio qui?

Sì, che se la gode quella

Hai aumentato i prezzi...

5,

6...



01 Michelangelo Pistoletto,
Rompere gli specchi per creare universi, 2009.
Biennale di Venezia 53esima edizione, Venezia.
Foto di Alberto Pellaschiar.

(01)



3.4 CONCLUSIONI: OPACITÀ

Se l'interno domestico è uno spazio riflettente, lo spazio perturbante è, per contro, opaco.

La cultura Occidentale utilizza specchi per riflettere il mondo a propria immagine,¹ e la domesticità funziona proprio come uno di questi specchi. La tradizione borghese ha convinto la nostra società riconoscersi e auto-identificarsi nello spazio domestico, privato o pubblico che sia. Come nel film *Là-bas* – con cui abbiamo avviato questa discussione – il corpo proietta sé stesso nell'interno, dipingendo quest'ultimo come un autoritratto. Il corpo si spoglia dentro d'esso e si aspetta che questo lo rispecchi. Tuttavia, l'immagine a noi riflessa non è sempre così fedele alla realtà: il più delle volte è distorta e deformata. Infatti, l'interno riflette architettonicamente un progetto sociale, imposto e non sempre coincidente con i desideri del corpo. Le pareti di casa prima, gli spazi pubblici poi, sono funzionali nel riprodurre il sistema capitalista e patriarcale, di cui si è più volte parlato in questa tesi. Un sistema di pochi e per pochi.

Lo spazio riflettente distorce il nostro modo di occupare lo spazio, celando il disagio del corpo in un'atmosfera apparentemente rassicurante. Ma nelle incrinature di questo specchio, ovvero nelle contraddizioni della domesticità, il disagio si manifesta sottoforma di angoscia, perturbante.

Un modernismo progressista e l'architettura contemporanea hanno provato a combattere il modello borghese ottocentesco proponendo spazi trasparenti.² Effettivamente, la trasparenza prometteva buone intenzioni: la dissoluzione di simboli e immagini imposte, a favore di

(1) Glissant, *Poetics of Relation*, 111.

(2) Vidler, *The Architectural Uncanny*.

(3) Glissant, *Poetics of Relation*, 192.

(4) Vidler, *The Architectural Uncanny*.

(5) Di Campi & Gabbielli, *Delinking*, 55-56.

(6) Bianchetti, *Opacità*, in *Mass Production Makes A Better World*, 142-145. Glissant, *Poetics of Relation*

(7) Glissant, *Poetics of Relation*.

Opaco

culture internazionaliste e totalizzanti. Ma, come sostiene Edouard Glissant, “l’idea di totalità, da sola, è ostacolo alla totalità” se non considera la differenza, il molteplice.³ Le vetrature delle architetture trasparenti continuavano a manifestare un’ideologia occidentale dominante, pretendendo di aver cancellato le diversità e di aver svelato tutte le contraddizioni del domestico. Ma, come in tutti vetri, la totale trasparenza è irraggiungibile, sempre si nasconde una riflessione.

È quando i vetri si fanno traslucidi, che la riflessione viene meno. È l’opacità a opporsi alla riflessione del domestico. L’opaco assorbe. Il corpo non ha modo di riconoscersi in altro che non sia sé stesso. Nell’opaco, come in una nebbia, il corpo si perde. Offuscato, l’Io si confonde con l’Altro, il familiare con l’estraneo. È una condizione perturbante, forse di angoscia.⁴

Le pretese di una trasparenza del mondo cadono di fronte alla complessità, all’incoerenza, alle ambiguità del mondo stesso. L’opacità ammette, invece, proprio le contraddizioni e riconosce le molteplici sfumature delle culture, e dei corpi. Si rinuncia, da parte di ciascuno, a una totale comprensione dell’Altro.⁵ Gli spazi opachi sono, dunque, spazi della relazione, dell’incontro e dello scontro, che proteggono il Diverso. Spazi con destini incerti, non predefiniti. Non sono cristallizzati, si generano e poi sfumano.⁶

Un progetto per un’architettura perturbante aspira a costruire uno spazio opaco. La proposta presentata in questa tesi ha proprio questo obiettivo: ridare spazio a quei corpi da tempo esclusi. Prova a rispondere alla richiesta lanciata da Glissant di un “diritto all’opacità”.⁷ Qui, l’idea di interni – graffi anomali sul tessuto urbano – e la foresta – archetipo dello spazio della coesistenza – come entrambi dispositivi perturbanti e, quindi, generatori di opacità. Ambienti, come detto, inclusivi, estranianti, nomadi e selvaggi, che poco hanno a che vedere con le atmosfere culturalmente inquinate da immagini e modelli sociali identitari.

Specchi e vetri si appannano. Il perturbante smonta le sovrastrutture domestiche. All'improvviso ciò che si pensava nascosto, rimosso, come polvere sotto i tappeti dell'interno, riaffiora. L'estraneo, l'anomalo, l'inaspettato, l'ostile riemergono ricongiungendosi al, fin qui definito, familiare. Cos'è ora familiare? I confini fra dentro e fuori, privato e pubblico sono già da tempo sbiaditi. L'idea stessa di interno viene meno. La foschia dell'opacità accoglie indefinite presenze. L'io, l'Altro, il Diverso. È finalmente possibile essere sé stessi. Mettersi in scena per come si è, o per come si vuole essere. Ricchi, poveri, del luogo o stranieri, etero o queer, uomini, donne o – perché no? – bestie.

Forse, l'opacità non genera comfort. Però, forse ancora, il comfort non è l'obiettivo ultimo del progetto di architettura. Questa tesi ha provato a proporre un'architettura che assecondi, invece, le pulsioni e le passioni del corpo. Piaceri e dolori. Nella loro libertà. Nella loro sincerità.



— Hai notato come sta cambiando il quartiere ultimamente?



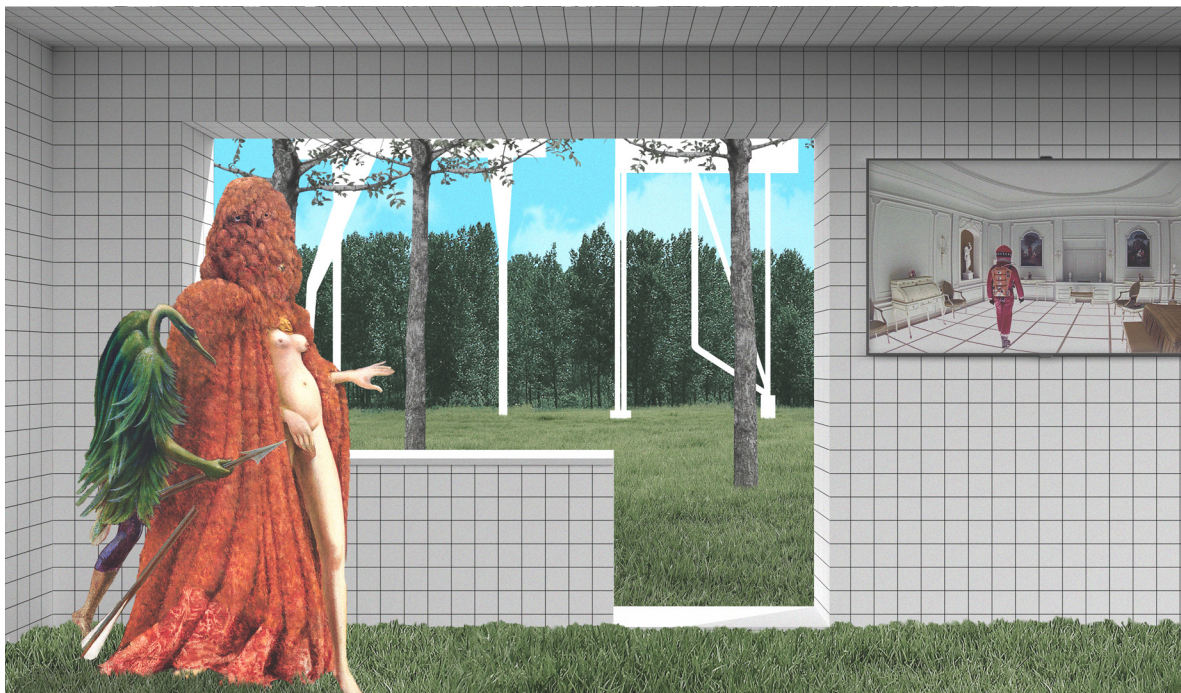
— Dici? A me sembra sempre lo stesso.



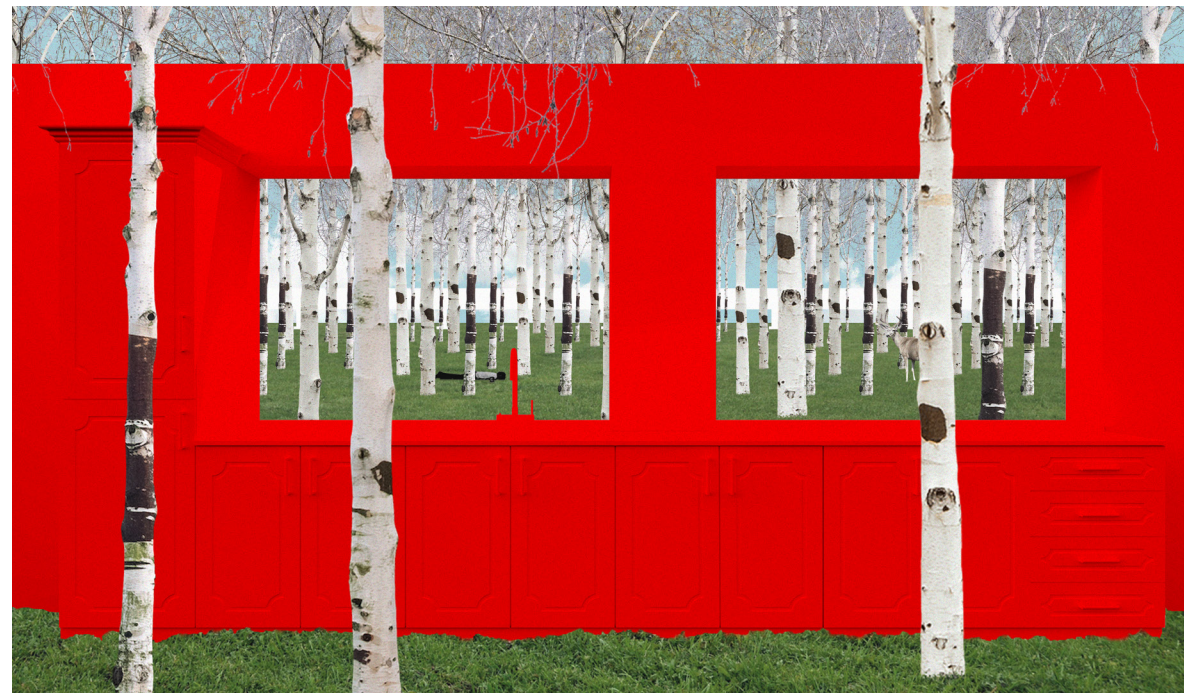
— Boh... sarà dovuto al cambiamento climatico,
ma a me sembra tutto in trasformazione.



— Può essere, ora che ci faccio caso...
Aspetta un momento, sento dei rumori in cucina...



— Ehi?! Pronto, pronto? Tutto bene, ci sei ancora?



* Tu-tu-tu... *



...bene, ci sei ancora?



* *Tu-tu-tu*

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- Altshuler, Joseph, e Julia Sedlock. *Creatures Are Stirring. A Guide to Architectural Companionship*. Applied Research and Design, 2021.
- Anzaldua, Gloria E. *The Gloria Anzaldua Reader*. A cura di AnaLouise Keating. Duke University Press, 2009.
- Attiwil, Suzie, et al. *Urban Interior. Informal explorations, interventions and occupations*. Baunach: Rochurus Urban Hinkel, 2011.
- Aureli, Pier Vittorio. "The Geo-Politics of the Ideal Villa." *AA Files*, no. 59 (2009): 76-85.
- Aureli, Pier Vittorio, and Maria Sheherazade Giudici. "Familiar Horror: Toward a Critique of Domestic Space." *Log*, no. 38 (2016): 105-129.
- AuroraLab & Politecnico di Torino - DIST. «Sguardi su Aurora tra centro e periferia.» Torino, 2017.
- Basso Peressut, Luca, Imma Forino, Gennaro Postiglione, e Francesco Scullica. *Places & Themes of Interiors. Contemporary Research Worldwide*. Milano: FrancoAngeli, 2008.
- Benjamin, Walter. *Experience and Poverty*. Vol. 2, in *Selected Writings*, Traduzione di Rodney Livingstone e others, 731-736. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- . *Immagini di Città*. Traduzione di Giorgio Backhaus, Marisa Bertolini, Gianni Carchia, Enrico Ganni e Hellmut Riediger. Torino: Giulio Einaudi, 2007.
- . *The Arcades Project*. Traduzione di Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Biagi, Marco. «Kazuo Shinohara, shiro no ie, Tokyo.» *Casabella*, 19 March 2019: 3-15.
- Bianchetti, Cristina. *Corpi tra spazio e progetto*. Mimesis, 2020.
- . *Spazi Che Contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*. Roma: Donzelli, 2016.

Bloch, R. *Le Origini di Roma*. Milano: Il Saggiatore, 1960.

Bofill, Ricardo, e Warren A. James. *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Edificios y Proyectos 1960-1985*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988.

Borja, Jordi. *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. II. Barcelona: Editorial UOC, 2010.

Boyce Kay, Jilly. ““Stay the fuck at home!”: feminism, family and the.” *Feminist Media Studies* 20, no. 6 (May 2020): 883-888.

Braghieri, Nicola. «Macchine poetanti o strumenti esecutivi.» *Casabella*, October 2020: 4-12.

Branzi, Andrea. «La Rivoluzione Viscerale.» *Domus*, n. 897 (2006).

Cardoza, Anthony L., e Geoffrey W. Symcox. *Storia di Torino*. Torino: Giulio Einaudi, 2006.

Ceuterick, Maud. “An affirmative look at a domesticity in crisis.” *Feminist Media Studies* 20, no. 6 (July 2020): 896-901.

Colomina, Beatriz. «Domesticity at War.» *Assemblage* (The MIT Press), n. 16 (December 1991): 14-41.

—. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. MIT Press, 1996.

Comba, Michela, e Rita D’Attore. «FIAT e la costruzione di Torino attraverso l’industria (1900-1965). Tre guerre per una company town.» *Patrimonio Industriale. Rivista AIPAI*, April-October 2015: 26-39.

Comoli, Vera. *Le Città nella Storia d’Italia*. Torino. Bari: Laterza, 1983.

Cruells, Bartomeu, e Ricardo Bofill. *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1992.

De Maistre, Xavier. *Voyage autour de ma chambre*. Lausanne, 1794.

Di Campi, Antonio. *La ricostruzione del Crystal Palace. Per un ripensamento del progetto urbano*. Macerata: Quodlibet, 2010.

Di Campi, Antonio, e Alessandro Gabbianelli. *Delinking. Lo spazio della coesistenza*. Siracusa: LetteraVentidue, 2022.

Drexler, Arthur. *Transformations in Modern Architecture*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed, 1979.

Evans, Robins. *Translation from Drawing to Building and Other Essays*. London: Janet Evans and Architectural Association, 1997.

Ferraris, Maurizio, e Germano Paini. *Scienza Nuova. Ontologia della trasformazione digitale*. Rosenberg & Sellier, 2018.

Fishman, Robert. *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of Suburbia*. New York: Basic Books, 1987.

Fraser, Nancy. “Contradictions of Capital and Care.” *New Left Review*, no. 100 (July-August 2016): 99-117.

Freud, Sigmund. *Il Perturbante*. A cura di Cesare L. Musatti. Roma: Boringhieri, 1984.

Fuss, Diana. *The Sense of an Interior. Four writers and the rooms that shaped them*. New York & London: Routledge, 2004.

Gabetti, Roberto. «L’architettura torinese tra l’Ottocento e il Novecento.» *Torino*, January-February 1967.

Gaeta, Luca, Umberto Janin Rivolin, e Luigi Mazza. *Governo del territorio e pianificazione spaziale*. II. Novara: DeAgostini Scuola Spa, 2018.

Glissant, Edouard. *Poetics of Relation*. Traduzione di Wing Betsy. USA: The University of Michigan Press, 2010.

Groys, Boris. *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from his Apartment*. London: Afterall Books, 2006.

—. *On the New*. Traduzione di G. M. Goshgarian. London: Verso, 2014.

—. *The Politics of Immortality*. Hanser Verlag, 2002.

Gruen, Victor. *Centri per l’Ambiente Urbano*. Traduzione di Joele Ceotto e Piero Lupieri. Milano: Gölrlich Editore, 1975.

Gruen, Victor, e Larry Smith. *Shopping Towns USA: The Planning of Shopping Centers*. Reinhold Publishing Corporation, 1960.

Hejduk, John. *Victims*. London: Architectural Association, 1986.

Jacobs, Jane. *Vita e Morte delle Grandi Città*. Traduzione di G. Scattone. Einaudi, 2009.

Kerr, Robert. *The Gentleman's House: Or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. London: John Murray, 1865.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XVI, tome 16. D'un Autre à l'autre: D'un Autre à l'autre*. Seuil, 2006.

Lajer-Burcharth, Ewa, e Beate Söntgen. *Interiors and Interiority*. Berlin: Walter De Gruyter, 2016.

Ling, Arthur. *Runcorn New Town. Master Plan*. Runcorn Development Corporation, 1967.

Lynn, Greg. *Animate Form*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Lyotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*. Traduzione di Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 1992.

Martella, Flavio, a cura di. *Domestic Boundaries*. m2ft Architects, 2018.

Martin, Luis, e Eloy Llevat Soy, . *Mass Production Makes A Better World!* LetteraVentidue, 2020.

Massip-Bosch, Enric. «Kazuo Shinohara: beyond Styles, beyond Domesticity.» *2G Revista Internacional De Arquitectura: International Architecture Review* (Gustavo Gili), n. 58/59 (2011): 4-48.

Maudlin, Daniel. "Habitations of the labourer: Improvement, Reform and the Neoclassical Cottage in Eighteenth Century Britain." *Journal of Design History* 23, no. 1 (2010): 7-20.

Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale, Women in the international Division of Labour*. London: Zed Books, 1986.

Norberg-Schulz, Christian, e others. *GA Architect 4. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1985.

Oosterhuis, Kas. *Architecture Goes Wild*. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.

Pernier, Luigi. *Il Palazzo Minoico di Festòs*. Vol. I. La Libreria dello Stato, 1935.

Praz, Mario. *La Filosofia dell'Arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*. Longanesi, 1964.

Proust, Marcel. *Alla Ricerca del Tempo Perduto*. A cura di Mariolina Bongiovanni Bertini. Traduzione di Natalia Ginzburg, et al. Einaudi, 1978.

Quitzsch, Heinz, e Gottfried Semper. *La Visione Estetica di Semper. I 4 Elementi dell'Architettura*. Traduzione di Ludovico Scarpa. Milan: Jaca Book, 1991.

Reed, Christopher. *Not at Home. The suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson, 1996.

Rice, Charles. *Interior Urbanism*. London: Bloomsbury, 2016.

—. *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. Abingdon: Routledge, 2007.

Rimbaud, Arthur. «Angoisse.» In *Rimbaud. Tutte le Poesie*, di Arthur Rimbaud, a cura di Laura Mazza, Traduzione di Laura Mazza. New Compton Editori, 2014.

Rykwert, Joseph. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana del mondo antico*. A cura di Giuseppe Scattone. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

Sartre, Jean-Paul. *L'Essere e il Nulla*. Traduzione di G. Del Bo. Il Saggiatore, 2014.

Secchi, Bernardo, e Paola Viganò. *La Ville Poreuse: Un project pour le Grand Paris et la métropole de l'après-Kyoto*. MetisPresses, 2011.

Smithson, Alison, e Peter Smithson. *Struttura Urbana. Studi di Alison e Peter Smithson*. Traduzione di Giulio Petti e Adriana Pelucca. Bologna: Calderini, 1967.

Solomon, Susan G. *The Science of Play: How to Build Playgrounds that Enhance Children's Development*. Lebanon: University Press of New England, 2014.

Stone, Lawrence J. *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. New York: Harper & Row, 1977.

Styhre, Alexander. «The invention of the shopping mall. Victor Gruen and production of the high-liquidity, capitalist space.» *Journal of Engineering, Design and Technology* 17, n. 2 (2019): 283-299.

Trasforini, Maria Antonietta. «Erlebnis vs Erfahrung: appunti sul concetto di esperienza fra moderno e post-moderno.» *Annali dell'Università di Ferrara, Sez. III, Filosofia* (Università degli Studi di Ferrara), 1994.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.

Withagen, Rob, e Simone R. Caljouw. «Aldo van Eyck's Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity.» *Frontiers*, July 2017.

Sitografia

Art Gallery of Ontario. *Interior with Four Etchings*. 2017. <https://ago.ca/collection/object/2014/1054> (consultato Novembre 2022).

Bello, Elisabetta M. *Playgrounds. Genealogies of urban interiors*. territoridellacondivisione. 19 July 2015. <https://territoridellacondivisione.wordpress.com/2015/06/19/genealogies-of-urban-interiors/> (consultato Agosto, 2022).

Beßler, Gabriele. «Chambers of Art and Wonders.» *European History Online (EGO)*, 16 July 2015. <http://www.ieg-ego.eu/besslerg-2015-en> (consultato Luglio 2022).

British Museum. *Print - Villa in the Regent's Park*. s.d. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/782495001> (consultato Novembre 2022).

Canadian Centre for Architecture. *Southgate Housing, Phases I and IA, Runcorn, England, United Kingdom*. s.d. <https://www.cca.qc.ca/en/archives/364164/james-stirling-michael-wilford-fonds/364165/james-stirlingmichael-wilford-professional-papers/367438/architectural-projects/386977/southgate-housing-phases-i-and-ia> (consultato Luglio 2022).

Divisare. *Ricardo Bofill Taller De Arquitectura. Walden 7*. 05 May 2014. <https://divisare.com/projects/258656-ricardo-bofill-taller-de-arquitectura-filippo-poli-walden-7> (consultato Ottobre 2022).

Ferguson, Donna. «'I feel like a 1950s housewife': how lockdown has exposed the gender divide.» *The Guardian*, 3 May 2020. <https://www.theguardian.com/world/2020/may/03/i-feel-like-a-1950s-housewife-how-lockdown-has-exposed-the-gender-divide> (consultato Gennaio 2022).

Furuto, Alison. *Vieux Port Pavilion / Foster + Partners, Photos* by Edmund Sumner. *ArchDaily*, 20 May 2013. <https://www.archdaily.com/375336/vieux-port-pavilion-foster-partners-photos-by-edmund-sumner> (consultato Ottobre 2022).

Gruen Associates. *Northland Shopping Center*. s.d. <https://www.gruenassociates.com/project/northland-shopping-center/> (consultato Ottobre 2022).

—. *Southdale Center*. s.d. <https://www.gruenassociates.com/project/southdale-center/> (consultato Ottobre 2022).

Hidden Architecture. «Tanikawa House.» *Hidden Architecture*, December 2015. <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/> (consultato Ottobre 2022).

Il Post. «Michelangelo Pistoletto e l'Arte povera.» *Il Post*, 25 June 2013. <https://www.ilpost.it/2013/06/25/michelangelo-pistoletto/> (consultato Novembre 2022).

Lewis, Helen. «The Coronavirus Is a Disaster for Feminism.» *The Atlantic*, 19 March 2020. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2020/03/feminism-womens-rights-coronavirus-covid19/608302/> (consultato Gennaio 2022).

McConnochie, Alina. *Interior Urbanism / Portman Space*. s.d. <https://www.alinamcconnochie.com/portmanspace> (consultato Settembre 2022).

Mirti, Stefano. «non-stop thinking.» *Abitare*, 25 Gennaio 2010. <https://www.abitare.it/it/architettura/2010/01/25/non-stop-thinking/> (consultato Ottobre 2022).

Paletta, Anthony. *Story of cities #32: Jane Jacobs v Robert Moses, battle of New York's urban titans*. *The Guardian*, 28 April 2016. <https://www.theguardian.com/cities/2016/apr/28/story-cities-32-new-york-jane-jacobs-robert-moses> (consultato Luglio 2022).

Pearman, Hugh. *Naked and Demolished In Runcorn: The Scandalous Tale of James Stirling's Lost Utopia*. 15 January 2018. <https://flashbak.com/naked-demolished-runcorn-scandalous-tale-james-stirlings-lost-utopia-393320/> (consultato Ottobre 2022).

Ricardo Bofill Taller de Arquitectura. *Walden 7*. s.d. <https://ricardobofill.com/projects/walden-7-2/> (consultato Agosto 2022).

Science Museum Group. *Park Village East, Regent's Park*. s.d. <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co66389/park-village-east-regents-park-print> (consultato Novembre 2022).

Shuang, Han. *Mirror Garden / ARCHSTUDIO*. *ArchDaily*, 20 June 201. <https://www.archdaily.com/919286/mirror-garden-archstudio> (consultato Novembre 2022).

Tomás Franco, José. «Arata Isozaki's Palladium Nightclub Through the Lens of Timothy Hursley.» *ArchDaily*, March 2019. <https://www.archdaily.com/912757/arata-isozakis-palladium-nighclub-through-the-lens-of-timothy-hursley> (consultato Ottobre 2022).

University of Wyoming. *Section Of Architectural Plans Core 1-6 For Southdale Center*, 1956. s.d. <https://www.wyominghistoryday.org/theme-topics/collections/items/section-architectural-plans-core-1-6-southdale-center-1956-1> (consultato Ottobre 2022).

Filmografia

Akerman, Chantal. "Là-bas". Diretto da Chantal Akerman. Belgium/France, 2006.

Alÿs, Francys. "Albert's way". Diretto da Francys Alÿs. Mexico City, Mexico, 2014. In collaborazione con Félix Blume e Julien Devaux.

Burton, Tim e Thompson, Caroline. "Edward Scissorhands". Diretto da Tim Burton. USA, 1990.

Cuarón, Alfonso. "Roma". Diretto da Alfonso Cuarón. Mexico/USA, 2018.

Nolan, Jonathan e Nolan, Christopher. "Interstellar". Diretto da Christopher Nolan. USA/UK, 2014.

Shanley, Garrett e Finnegan, Lorcan. "Vivarium". Diretto da Locarn Finnegan. Ireland/Denmark/Belgium, 2019.

Zidi, Claude; Michaël, Simon e Kaminka, Didier. "True Lies". Diretto da James Cameron. USA, 1994.

Al professor Antonio Di Campi, sinceramente, alla sua disponibilità, al suo aiuto, ai suoi originali riferimenti e al suo interesse per questa ricerca.

A Camilla, ai suoi consigli per questo lavoro e non solo.

A tutti coloro che hanno contribuito a questa tesi direttamente o indirettamente.

Alle amicizie che mi hanno accompagnato fin qui.

Ad Ale, a Marta, a Vitto, a Mario, vicini già dal Liceo.

Agli amici e compagni incontrati durante l'università.

A coloro con cui ho lavorato, discusso, persino litigato.

Ai miei compagni di gruppo preferiti, a Megghy, a Ervin.

A Fra, a Luca, a tutto quel tempo passato assieme.

Al team Bisca, a Ele, a Fra, a Sara, a Seb, alle nostre risate.

Al mio amicone Salvo, alla tua complicità.

A chi ho conosciuto a Barcellona, a quelle giornate catalane.

A chi ho incontrato a Losanna.

A Fabi, a Luigi, alle cose assurde, alle cene assieme.

A Paco, quanto ho riso. A Joan, a tanto.

A chi, invece, ho incontrato per caso.

Ad Alberto, ai nostri viaggi.

A mamma, a papà, a Giacomo, ai nonni, agli zii,

per la loro vicinanza, per il loro sostegno, per il loro affetto.

A chi c'è, a chi c'è stato, a chi non ha potuto esserci.

Grazie.

La tesi indaga i rapporti tra corpo e spazio all'interno della cultura del progetto occidentale. I fenomeni di interiorizzazione e il modello domestico borghese dipingono uno spazio riflettente, motivo di disagio per il corpo. Si tratta di una condizione socio-spaziale capace di influenzare il nostro modo d'essere e di relazionarci, ridefinendo i limiti tra dentro e fuori, privato e pubblico. La tesi studia i concetti di interno e domesticità al fine di comprendere le cause e le ragioni di questa condizione. In contrasto, viene proposto un progetto di spazio alternativo, opaco, attraverso l'enfasi dei caratteri perturbanti dell'architettura. Torino Nord è l'occasione per sperimentare progettualmente l'opacità.

La tesi si struttura, dunque, in quattro sezioni:

SPECCHI Introduzione allo spazio riflettente, a partire da un'immagine: la ricerca del comfort e il disagio del corpo nell'interno domestico.

INTERNO La natura dello spazio interno e i processi di interiorizzazione dello spazio urbano: dalla nascita dell'architettura dell'interno all'interior urbanism, passando per i passages couverts parigini e l'atrio di John Portman.

DOMESTICO Il progetto capitalista patriarcale dello spazio escludente: origini, crisi ed evoluzioni della cultura domestica e le sue conseguenze spaziali e sociali.

OPACO Proposta per uno spazio opaco attraverso l'analisi e il progetto del caso di Torino Nord: il perturbante come risposta progettuale anti-domestica.

La tesi è il risultato di una ricerca condotta tra il febbraio e il novembre del 2022. Il lavoro si avvale di contributi accademici, ricerche e progetti svolti tra il Politecnico di Torino e l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, durante gli anni 2021 e 2022.

This thesis investigates the relationship between body and space within the Western design culture. The phenomena of interiorization and the bourgeois domestic model define a reflective space, which is the cause of discomfort for the body. It is a socio-spatial condition capable of influencing our way of being and relating, re-shaping the boundaries between inside and outside, private and public. The thesis studies the concepts of interior and domesticity in order to understand the reasons for this condition. In contrast, an alternative, opaque, space is proposed through the emphasis on the uncanny characteristics of architecture. North Turin is the opportunity to experiment with opacity in design terms.

The thesis is structured in four sections:

MIRRORS Introduction to reflective space, starting with an image: the search for comfort and malaise of the body in the domestic interior.

INTERIOR The nature of interior space and processes of interiorization of urban space: from the birth of interior architecture to interior urbanism, passing through the passages couverts and John Portman's atrium.

DOMESTIC The capitalist patriarchal project of the exclusionary space: origins, crisis and evolutions of domestic culture and its spatial and social consequences.

OPAQUE Proposals for an opaque space through the analysis and design of the case of Torino Nord: the uncanny as an anti-domestic design response.

The thesis is the result of research conducted between February and November 2022. The work makes use of academic contributions, research and projects conducted between the Politecnico di Torino and the École Polytechnique Fédérale de Lausanne, during the years 2021 and 2022.