

Letture di Interni raccoglie una serie di testi, articoli e paper – alcuni inediti, altri rivisti e aggiornati rispetto a precedenti pubblicazioni – elaborati da docenti e dottori di ricerca in architettura degli interni del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani e coinvolti a vario titolo nelle attività didattiche della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano. Questa opera nasce dal desiderio di raccogliere contributi diffusi in luoghi differenti e difficilmente reperibili ad anni di distanza dalla loro prima comparsa, e con lo scopo di restituire un'immagine generale delle attività sviluppate dal gruppo di ricerca nel quadriennio 2007-2010, nella convinzione di offrire un interessante patrimonio didattico e scientifico.

Il materiale selezionato è stato organizzato in quattro sezioni, articolate tematicamente: "Il progetto di Interni", "Spazi dell' Abitare", "Nuova Museografia – tra tradizione e nuovi scenari" e "Allestire – mostrare, esporre, comunicare". Il volume offre dunque una serie di diverse *letture*, ciascuna delle quali propone un'interpretazione e un'apertura critica rispetto ad alcuni temi specifici della disciplina degli interni, e al contempo individua questioni emergenti, nuove domande e prospettive ampliando i confini della disciplina. La stessa eterogeneità dei testi raccolti testimonia la ricchezza di apporti e la molteplicità di sguardi che la ricerca nel campo degli interni permette.

Ogni saggio è una lettura specifica, autonoma e compiuta, supportata da un ricco apparato di note e riferimenti bibliografici, il cui significato è ampliato e arricchito dal confronto con gli altri contributi del libro. Il volume si offre quindi a una lettura lineare, secondo la logica con cui i saggi sono stati organizzati, oppure puntuale per singoli brani, o ancora trasversale, esplorando *files rouges* alternativi che ogni lettore potrà individuare.

Scritti di: Michela Bassanelli, Luca Basso Peressut, Marco Borsotti, Cristina Colombo, Imma Forino, Francesca Lanz, Elena Montanari, Gennaro Postiglione, Francesca Rapisarda.

Francesca Lanz è architetto e dottore di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento, dal 2009 è docente a contratto di Architettura degli Interni presso la Facoltà di Architettura e Società (Corso di studi in Scienze dell' Architettura) e assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.

85.90 LETTURE DI INTERNI a cura di Francesca Lanz



LETTURE DI INTERNI

a cura di Francesca Lanz

FrancoAngeli
La passione per le conoscenze

€ 25,00 (U)

ISBN 978-88-204-5058-8



9 788820 450588



Interiors Studies
FrancoAngeli

Indice

Lecture di interni Francesca Lanz	7
Parole d'interni Luca Basso Peressut	13
I. Il Progetto di Interni	
Architettura degli interni come ri-scrittura dello spazio Gennaro Postiglione	27
Interni del terziario Imma Forino	32
Interni di bordo Francesca Lanz	36
Gallerie d'arte Imma Forino	44
Il progetto degli interni urbani nella città contemporanea: nuove scene, strategie e figure Elena Montanari	51
II. Spazi dell'Abitare	
L'arte di abitare oggi Imma Forino	65
Il progetto domestico come sistema di luoghi Gennaro Postiglione	69

Cavum/Plenum: due modi di rappresentare lo spazio domestico Michela Bassanelli	79
Nuovi modi dell'abitare contemporaneo: lo spazio condiviso Francesca Lanz	90
Le case degli architetti: interni domestici e pratiche culturali Gennaro Postiglione	97
III. Nuova Museografia tra tradizione e nuovi scenari	
Museografia italiana contemporanea: rinnovamento e tutela Luca Basso Peressut	107
Il museo "fuori di sé": nuove spazialità dell'espore museografico Francesca Rapisarda	117
L'arte in galleria: sperimentazioni espositive e nuove geografie urbane Cristina F. Colombo	133
La città museo Luca Basso Peressut	143
Il "Muro dell'Atlantico" come patrimonio culturale europeo Giulio Padovani, Gennaro Postiglione	150
L'architettura del museo tra cattedrale e vetrina Luca Basso Peressut	163
IV. Allestire: mostrare, esporre, comunicare	
Mostre e musei: l'effimero permanente Luca Basso Peressut	173
La regia dell'allestimento Marco Borsotti	183
Allestire il furniture design Imma Forino	189
Il colore allestito Marco Borsotti	198

Il “Muro dell’Atlantico” come patrimonio culturale europeo

Giulio Padovani, Gennaro Postiglione

Travis fermò la macchina alla fine del sentiero. Il sole illuminava i resti della cinta perimetrale esterna: al di là di questa poteva vedere una baracca arrugginita e i tetti di ferro dei bunker. Attraversò il fossato e si mosse verso il recinto: in meno di cinque minuti aveva trovato un’apertura. Una pista in disuso si faceva strada nell’erba. Il complesso delle torri e dei bunker era lontano tre o quattrocento metri: a quella distanza i disegni mimetici in parte dissimulati dalla luce del sole, rivelavano contorni quasi familiari: la forma di un volto, una posizione, di un intervallo neurale. In quel luogo sarebbe potuto accadere un evento irripetibile¹.

(James Graham Ballard, *The Atrocity Exhibition*, 1970)

Gli insediamenti militari, con il loro corollario di zone *non aedificandi*, hanno da sempre goduto di un trattamento speciale rispetto ad altre parti di territorio, a partire dal loro statuto giuridico e dalle interdizioni d’accesso ad esse comunemente associate. Terreni e costruzioni prima esclusi all’uso comune, celati alla vista, vengono con lo scorrere del tempo, a causa della loro vetustà strategica e difensiva, declassati e reintrodotti nel demanio civile. A partire da questo declassamento, vaste zone di territorio sono gradualmente ri-scoperte, introdotte nuovamente nel campo visivo, da cui spesso si sono per lungo tempo discostate, a volte riassorbite, altre volte rimanendo ai margini dei processi di trasformazione territoriale e delle raffigurazioni che i diversi contesti culturali restituiscono di questi territori.

L’*Atlantikwall*², o Muro dell’Atlantico, uno dei più grandi sistemi fortificati mai costruiti, esteso dalle coste norvegesi fino a quelle del Sud della Francia, realizzato dalla Germania nazista durante la Seconda Guerra Mondiale, rappresenta un caso eccezionale, grazie alla sua estensione e alla eterogeneità dei territori attraversati, per interrogare, attraverso le sue molteplici rappresentazioni succedutesi nel corso degli anni, la nozione stessa di paesaggio. Basi sottomari-

ne, punti di appoggio, fortezze, batterie antiaeree e antinavali, posti di direzione di tiro, bunker, trincee, risultato di un programma di dissimulazione, affiorante a tratti nel paesaggio della costa oceanica, rimangono manufatti resistenti a una descrizione geografica; parzialmente interrati si pongono a metà strada tra la sfera geografica e quello geologica, sfuggendo ininterrottamente ad una loro intera rappresentazione. La diversa e mutabile visibilità e invisibilità delle costruzioni dell'*Atlantikwall*, il «costituirsi in immagini»³, la loro partecipazione alla realizzazione di panorami, ovvero il loro essere soggetti e strumenti (data la loro origine di osservatori militari lungo il litorale) di rappresentazioni del territorio, si manifesta attraverso una lettura storica di questi edifici, come il risultato di processi culturali di selezione in divenire, e non come proprietà proprie ed immutabili del territorio e degli oggetti rappresentati.

Le trappole della sembianza

Il 23 marzo 1942, nella direttiva di guerra numero 40⁴, Adolf Hitler, definisce i principi che determinano la fisionomia di quello che poi verrà chiamato *Atlantikwall*. Baricentro del sistema sono i territori fortificati, ovvero quei luoghi «suscettibili di costituire i punti di sbarco principali del nemico»⁵, in primis i grandi porti lungo la costa atlantica. Per i settori meno minacciati si prevede invece solo una «semplice sorveglianza». Dal Sud della Francia fino al limite della Norvegia, la linea atlantica, viene occupata militarmente dalla Germania nazista e ripartita in settori, non sempre coincidenti con le vecchie divisioni degli stati occupati. Circa 13 milioni di metri cubi di calcestruzzo, 6.500 km di estensione approssimativi, 6 nazioni coinvolte (7 se contiamo l'Inghilterra con le Channel Island allora occupate dai Nazisti), una profondità ineguale che poteva raggiungere i 5 km all'interno della costa e con 334.000 i lavoratori approssimativamente stimati, impegnati nella sua costruzione.

Dispositivo pan-oramico⁶ per l'osservazione e il controllo della fascia costiera, reso invisibile, dalle tecniche mimetiche e dai divieti d'accesso alla costa militarizzata, svelato nei paesaggi aerei delle foto prese dagli aeroplani alleati, mostrato nella propaganda tedesca, l'*Atlantikwall* si organizza attorno ad un complesso dispositivo di rappresentazioni e di osservazioni, in paesaggi dove apparenze e invisibilità giocano spesso ruoli strategici simultanei e complementari. Più simili a macchine, o a loro frammenti, prodotti su base standardizzata secondo tipi codificati di edifici, repertoriati tassonomicamente in un catalogo di piante-tipo (*Regelbauten*)⁷, seguendo un programma edificatorio normativo (*Bauprogramm*), questi edifici, *Tobruk*, posti di direzione di tiro, rifugi in cemento armato, denunciano attraverso la loro reiterazione seriale,

indifferente ai siti ai quali saranno destinati, proprio di un'industria meccanica, la loro origine di dispositivi.

Simbolo di una società tecnocratica, dove la tecnologia appare capace di un controllo assoluto, punto di crisi, luogo limite, tra oggetto industriale e architettura, il Muro dell'Atlantico si sviluppa non attraverso la ripetizione della forma dei suoi insediamenti, ma grazie alla duplicazione dei tipi, stabiliti dalle *Industrie Todt*, responsabili egualmente della realizzazioni delle *Reichsautobahn*⁸ e dei progetti industriali sia in Germania sia nei Paesi occupati. Le logiche che ne reggono la forma sono quelle della massima economia e della rapidità di realizzazione, associate, una volta in esercizio, alla rapidità e al coordinamento del tiro delle diverse batterie, e alla possibilità di «difendersi fino al limite estremo»⁹ in caso di sbarco alleato. Inoltre, come tutte le architetture militari, l'*Atlantikwall* intrattiene un rapporto strumentale al paesaggio.

«Cercare senza sosta l'utilizzazione migliore degli accidenti del suolo», così prescrive il testo destinato nel 1936 alla preparazione dell'esame di disegno panoramico militare per l'accesso alle scuole allievi ufficiali francesi di Saint-Cyr e Saint-Maixent¹⁰. Così anche l'*Atlantikwall*, sfrutta ogni elemento del contesto topografico, lo modifica, lo adatta ai propri scopi, a volte fino a fondersi con esso, utilizzando anche le tecniche del *camouflage*. Invenzione di un militare francese, durante la Prima Guerra Mondiale¹¹, i *camouflages*, o rivestimenti mimetici, inizialmente realizzati con semplici reti e pitture, evolvono successivamente appoggiandosi alle caratteristiche del terreno, fino a produrre falsi cannoni e falsi veicoli per confondere gli osservatori nemici. Alcune similitudini che si possono riscontrare tra queste tecniche mimetiche, e la pittura cubista contemporanea, come la scomposizione per piani dell'oggetto, la frammentazione della superficie e la scomparsa della distinzione tra forma e fondo, non sono dovute al caso. Molti dei militari reclutati nel gruppo responsabile delle mimetizzazioni sono difatti pittori appartenenti a questa tendenza¹², ed è lo stesso Guirand de Scévola, uno degli inventori della tecnica del *camouflage*, che mette in parallelo i due fenomeni dichiarando: «I cubisti e il *camouflage* perseguiranno uno scopo simile: integrare la figura allo sfondo, l'oggetto al suo ambiente»¹³.

L'*Atlantikwall* applicherà le tecniche mimetiche con una ampiezza di usi e stratagemmi del tutto particolare: dalla semplice rete ricoperta di foglie, passando per la creazione di particolari *texture* direttamente ottenute per stampo, al momento della gettata del calcestruzzo, sulla superficie del cemento armato, fino alla pittura, seppur approssimativa, che avrebbe dovuto far passare questi edifici monolitici, agli occhi degli aerei spia alleati, per delle semplici case in pietra con tanto di finestre e tende in *trompe-l'œil*. Il Vallo Atlantico impiega tutti gli strumenti allora a disposizione per fondersi con il paesaggio e confondere il nemico, ingannandolo attraverso l'invisibilità, sfruttando il paesag-

gio in quanto apparenza, modificandolo fino a stravolgerne la natura. È questo il caso del sito detto *de la Cupole*, dove la cupola di 35 metri di diametro, che avrebbe dovuto essere una delle basi di preparazione e di lancio per le bombe V2, è stata realizzata gettando direttamente il cemento armato sulla superficie di una collina, che è servita da cassero; successivamente il pieno della collina è stato scavato, dopo la presa del cemento, per ricavare lo spazio all'interno della calotta. Il paesaggio diviene il luogo dell'inganno, la trappola dell'apparenza.

Funzionamento

Auto-organizzato e autosufficiente, strutturato per nuclei più o meno estesi, l'*Atlantikwall* trova la sua coerenza e la sua possibilità di funzionamento nell'insieme delle reti tecnologiche: ferroviarie, telefoniche e autostradali (le *Reichsautobahn*) con cui è innervato l'intero territorio europeo. Strumento tecnico al servizio della guerra, la sterminata costellazione di edifici fortificati, si presenta ad una lettura più attenta non solo come un gigantesco insieme di strumenti di controllo e di attacco-difesa, prodotto della tecnica militare ma si manifesta (paradosso di un'architettura fatta per essere camuffata e nascosta), come uno degli elementi rappresentati nella propaganda nazista, funzionali alla costruzione identitaria della Germania nazional-socialista, all'interno di una più ampia simbologia necessaria all'affermazione e al consolidamento del potere hitleriano. La propaganda dell'epoca traduce la costruzione dell'*Atlantikwall* in immagine, mostrandone l'edificazione, ed esibendolo come dimostrazione della potenza tecnica e militare nazista. Il gigantismo e lo smisurato diventano elementi basilari del ridisegno del territorio del Reich, e in questo senso l'*Atlantikwall* viene rappresentato con gli accenti di un'opera titanica, accentuandone le caratteristiche di impenetrabilità e continuità. Pure azioni propagandistiche, vista la sua estrema frammentarietà¹⁴.

Ogni progetto, ogni evento, che fosse possibile prevedere nello spazio, sia esso il ridisegno della capitale Berlino, le manifestazioni di celebrazione delle onoranze ai caduti a Luitpoldhain o la costruzione degli elementi di difesa, assume dimensioni inusitate, e si proietta in un universo di forme, di apparenze, dove l'uomo diventa individualmente marginale e subalterno, sia esso integrato nel sistema macchina-difesa, neutralizzato nella massa in movimento delle manifestazioni celebrative, o reso microscopico di fronte alla scala monumentali dei progetti, disegnati a più mani da Hitler insieme ai suoi architetti. «L'appello della volontà formatrice, l'ordine dato le aveva assoggettate a una forma severa alla quale esse [le masse] si sono conformate, una forma primitiva dell'esistenza in comunità, la formazione militare»¹⁵. Così ci descrive Hubert Schrader,

professore di storia dell'arte all'Università di Heidelberg, la parata realizzata in occasione del Congresso dello N.S.D.A.P. nel 1933 a Norimberga. La società intera viene integrata nell'ordine militare, assumendone comportamenti e forme. La sottomissione alla forma predeterminata dallo Stato, estrema nell'integrazione uomo-arma-edificio dell'*Atlantikwall*, diventa l'elemento unificante di molte pratiche di costruzione dello spazio politico nazista. L'architettura stessa, e non la sua sola immagine riprodotta dai cinegiornali o dai manifesti, diventa strumento di propaganda, persuasione e d'intimidazione.

Lo spazio interdetto, della costa atlantica, percorso solo dagli sguardi dei soldati posti a sorvegliarla, si approssima allo spazio estremo del deserto, luogo inospitale alla vita. Lo spazio delle casematte, luogo dello scontro e dell'obbedienza che comprime i corpi fino a ridurli a semplici componenti necessarie al corretto funzionamento del sistema, si pone come limite dove l'architettura il corpo e la macchina dell'arma si integrano in un'unità guerriera. La carta si incarna nel raggio di tiro delle batterie e nello sguardo del soldato, integrato dai sistemi di puntamento e di osservazione. Così la vista del soldato, il paesaggio da questo percepito, viene limitata al raggio di tiro delle batterie che diviene unità di misura del territorio.

La visione orizzontale, determinata dalle strette fessure presenti nei bunker, si «coniuga perfettamente con il movimento dell'occhio dell'osservatore fisso sul mirino dell'arma»¹⁶, rinviandoci, seppur indirettamente, ad una visione cinematografica del territorio e alle strette aperture orizzontali, caratteristiche di molte architetture moderne realizzate in anni vicini a quelli dell'*Atlantikwall*. In maniera simile l'uso del cemento armato, il suo aspetto monolitico, la sua adattabilità a una produzione industrializzata e ripetitiva, rimandano a degli aspetti comuni a molte teorie e progetti dell'architettura del Movimento Moderno, caratterizzati dalla ricerca dell'efficienza, dell'economicità e della rapidità di realizzazione, permesse dall'uso di questo materiale. Le strette aperture del Guggenheim Museum di New York di Wright, le forme chiuse in cemento armato del convento di Sainte-Marie de la Tourette, di Le Corbusier, tra gli altri sono alcuni esempi di queste similitudini, prodotte dall'uso di materiali e tecniche di realizzazione simili e dall'uso di analoghi dispositivi ottici. Anche se non esiste ad oggi una possibilità di stabilire una relazione diretta tra le architetture militari della Seconda Guerra Mondiale, e molti degli edifici del Movimento Moderno, alcuni indizi ci lasciano pensare che almeno in alcuni casi il riferimento a paesaggi di guerra fosse presente, seppur in maniera strumentale. In un disegno di Le Corbusier, per la Ville Radieuse, un paesaggio di guerra si impossessa del sogno di luce e di aria trasformandolo in un incubo.

Le bombe, cadendo dal cielo, si infrangono, come in una base di sottomarini, sui tetti blindati degli edifici del maestro, mentre il gas nocivo, passando sotto i

pilotis, lascia indenni gli abitanti oramai affrancati dal suolo. L'architettura militare tedesca della Seconda Guerra Mondiale, grazie alle reti di comunicazione rapida a distanza, diviene il prototipo di una percezione panoptica capace, a differenza del modello di Bentham¹⁷, di fare di ogni punto il centro della visione, luogo dell'onnipresenza del potere, e al tempo stesso di fare di ogni punto un luogo eccentrico subordinato al centro simbolico, che era allora Berlino.

Il mondo, con l'*Atlantikwall*, si riduce a una "tabula rasa", dove l'ordine, estratto dalla carta e trasposto alla realtà, partecipa della rifondazione topografico-mitologica della Germania nazista. Ciò nonostante i bunker rimangono degli oggetti resistenti, ancora oggi, a una descrizione geografica completa; come delle geografie sottocutanee, fluiscono al di sotto delle carte, nei luoghi d'intersezione tra la terra ed il sottosuolo, attingendo una parte della loro natura perturbatrice a questa loro partecipazione parziale al mondo delle cose visibili. Inaccessibili durante la guerra, a causa delle interdizioni d'accesso alla costa militarizzata, impercettibili allo sguardo di potenziali assalitori, restano nonostante tutto visibili, nelle foto aeree, degli apparecchi alleati, capaci, con riprese successive nel tempo, di individuare i più minuti ed estesi cambiamenti nella topografia del territorio costiero, svelando i cantieri messi in opera dall'esercito tedesco.

Un altro paesaggio diventa allora protagonista, un paesaggio aereo, zenitale, capace, attraverso la comparazioni di *clichés* fotografici, di svelare la posizione dei diversi edifici in costruzione, creando le condizioni utili allo sbarco alleato sulle coste europee. Tutto ridiventa di nuovo visibile, tutta la superficie della crosta terrestre diviene controllabile, il pan-orama aereo, ridisegna i confini, gli orizzonti del potere, che a partire da quel momento non cesserà di accentuare la sua inaccessibilità, allontanando progressivamente il proprio punto di vista, fino a spingersi nello spazio con la cartografia e la fotografia satellitare¹⁸.

Metamorfosi dei paesaggi militari

Il 6 giugno 1944 gli alleati sbarcano sulle coste europee. L'*Atlantikwall* si mostra assolutamente inefficace come linea difensiva, cede di fronte al nemico, confermando le impressioni negative espresse da Rommel che, tra il dicembre 1943 e il maggio 1944, in qualità di ispettore generale delle fortificazioni dell'*Atlantikwall* constata l'irregolarità delle opere e la loro debolezza¹⁹. La sua logica ne esce perdente, l'utopia del controllo totale e della riduzione della realtà territoriale a una mappa perfettamente controllabile svela tutta la sua debolezza, e la sua fragile astrazione. A guerra conclusa, l'immensa infrastruttura del Muro dell'Atlantico, perde la sua unità originale, per iscriversi nel patrimonio dei nuovi Stati. Lo spazio interdetto della costa atlantica, percorso prima

solo dagli sguardi dei soldati posti a sorvegliarla, confinati in decine di migliaia di bunker, inaccessibile e inviolabile, ridiventa percorribile e nuovamente rappresentato. Una prima campagna di riscoperta viene lanciata dagli eserciti dei diversi Stati per recensire l'insieme delle costruzioni difensive. «*Voir vite, voir juste, voir tout*»²⁰ secondo questi precetti, vengono così realizzati, rilievi fotografici, schizzi di paesaggi costieri, per poterne determinare la consistenza e la posizione e completare così con queste viste panoramiche le carte militari. Alcuni degli edifici strategicamente più importanti sono subito reintegrati nelle organizzazioni militari dei rispettivi Paesi. L'esempio più pertinente è senza dubbio quello delle basi per sottomarini, che grazie alla loro destinazione particolare, per diversi anni sono state conservate mantenendo la stessa funzione. Alcuni siti ancora oggi appartengono ai rispettivi demani militari, (è il caso di Brest e la Rochelle in Francia ad esempio) anche se è prevedibile un loro progressivo passaggio al demanio civile delle rispettive città in pochi anni.

Dalla disfatta bellica, il Muro dell'Atlantico, enorme ed allucinato progetto difensivo, cessa di essere il baluardo della difesa dell'impero nazional-socialista, per diventare qualcosa di differente. Sui tredici milioni di metri cubi di calcestruzzo, delle decine di migliaia di bunker disseminati tra la Francia e la Norvegia, iniziano a depositarsi, oltre alla sabbia e alla patina del tempo, interventi, riusi, occupazioni, ricostruzioni e accanto a questi, le demolizioni, l'abbandono e l'oblio. Dopo anni d'indifferenza, l'interesse per l'architettura dell'*Atlantikwall* conosce un nuovo respiro, grazie soprattutto al lavoro di ricerca pionieristico di Paul Virilio, reso pubblico nel 1975 dal suo celebre saggio *Bunker Archéologie*²¹, che ha partecipato in maniera considerabile al rinnovamento dello sguardo sul tema, proponendo per la prima volta una valutazione estetica di questi oggetti, sostenuta dall'utilizzo delle foto scattate dallo stesso autore a partire dagli anni Cinquanta. Ai lavori di Virilio merita di essere accostato il celebre lavoro fotografico di Jean-Claude Gautrand *Forteresse du Désiroire*²², pubblicato all'incirca negli stessi anni. Questi due lavori fotografici partecipano alla definizione di una nuova iconografica dei bunker affrancata dal peso doloroso della memoria storica. L'uso del bianco e nero, l'atmosfera tesa delle spiagge abbandonate, le ombre marcate, l'uniformità e la costanza nei mezzi espressivi, simili in entrambi i lavori, sembrano porre queste architetture militari in una atemporalità astratta, condizionando il giudizio in un puro sguardo estetico. È un paesaggio catastrofico, privo di vita, quello proposto dai due autori francesi, metafora stessa di una modernità senza speranza dove la fascinazione estetica per le forme misteriose di questi oggetti entra insanabilmente in conflitto con le ragioni e l'orrore della recente e tragica storia europea.

Si fa evidente, nei lavori di Virilio e Gautrand, come il paesaggio sia in primo luogo un momento di selezione culturale, in cui è possibile far riappa-

rire oggetti fino ad allora invisibili allo sguardo. La rinnovata visibilità, il loro emergere dal fondo indistinto della costa oceanica, il nuovo protagonismo di questi oggetti nel paesaggio culturale europeo, che con queste due opere si inaugura, permette il loro passaggio dalla categoria di rifiuti, oggetti dimenticati o respinti, a quella di rovine, inserendoli in una tradizione del paesaggio tipica dell'iconografia pittorica europea.

Riusi e recuperi

Dal dopoguerra ad oggi il Muro dell'Atlantico si è andato progressivamente trasformando, adattandosi ad usi diversi, spesso inaspettati. Molte di queste trasformazioni si sono realizzate in anni recenti, manifestazioni di una rinnovata visibilità di questi frammenti del secondo conflitto mondiale. Fra i casi fra i più eclatanti quelli di riuso delle basi sottomarine, per dimensioni e complessità dei programmi. Per anni rimaste in disuso al centro dei siti portuari (salvo per quelle ancora adibite a usi militari), rifiutate spesso dalle collettività, a causa del loro scomodo passato, sono oggi reinvestite da importanti progetti di riuso. Altri casi di riuso di più ridotte dimensioni, sono oggi osservabili in Europa. È il caso, ad esempio, del progetto realizzato da un gruppo di studenti e professori di architettura norvegesi, dal nome manifesto *Bunkerologi*, che si è fissato come obiettivo di completare alcuni bunker posti lungo la costa, attraverso la sovrapposizione di piccole costruzioni di servizio per turisti ed abitanti. Come in molti casi di recupero di architetture militari in Europa anche di epoche precedenti, l'economia di mezzi obbligata da contesti litoranei protetti, la semplice sovrapposizioni di oggetti necessari alla fruizione paesaggistica di queste architetture (restituendoli al loro statuto di osservatori, così come lo erano al momento della loro costruzione), riescono a fare di semplici camminamenti, passerelle, punti di osservazione, parapetti, gli utensili che rendono possibile la "ri-conciliazione" con questi luoghi. L'interesse per questo processo di "riconquista" risiede non solamente nella realizzazione di queste costruzioni, ma ugualmente nella ricerca di una implicazione diretta della popolazione attraverso dei percorsi pedagogici. Gli edifici, ad un primo approccio considerati ingombranti, o semplicemente ignorati, inosservati, sono divenuti grazie a questo processo di recupero, ri-conosciuti, riscoperti attraverso l'uso.

Diversi processi di riuso, seppur più minuti, hanno investito negli anni più piccole strutture, vecchi rifugi in cemento e posti di controllo, che forniscono a volte l'occasione per estensioni di residenze private o dei loro locali annessi. In queste residenze ibride, la struttura dei bunker preesistente si fonde, fin quasi a scomparire, nel nuovo edificio. Un nuovo mimetismo si sostituisce al

primo originale *camouflage* militare e con esso un nuovo tipo di invisibilità si fa strada, confondendo queste architetture di guerra, con i nuovi paesaggi delle abitazioni costiere. L'opportunità fondiaria specifica, la necessità economica, l'impossibilità o la difficoltà di procedere a una demolizione giocano tutti assieme un ruolo importante nella scelta di riutilizzare queste architetture militari, e questo insieme di ragioni si applicano egualmente ad una base sottomarina come alla residenza privata. Ma accanto a queste nuove messe in scena dei resti dell'*Atlantikwall*, altri personaggi sembrano dimenticati dalla trama di questo racconto: altri bunker, alle volte situati nelle vicinanze di queste residenze, abbandonati alla vegetazione che sembra digerirli, diventano i luoghi di pratiche occasionali, furtive, trasgressive, o semplicemente spazi dimenticati, oramai fuoriusciti dalle carte. Interventi, quelli legati ai riusi, spesso radicali e caratterizzati da una grande spregiudicatezza, che non esita a combinare sopraelevazioni, innesti, vincoli architettonici e demolizioni con un'assenza di pregiudizi del tutto inusuale per degli edifici che molti iniziano a chiamare oggi "vestigia", o "monumenti". Un eclettismo carico d'immaginazione permesso forse dallo statuto patrimoniale ancora incerto attribuito attualmente a questi edifici, non ancora diventati monumenti e non del tutto classificati come patrimonio.

Nonostante l'estrema diversità, un principio lega molte di queste riabilitazioni: quello dell'addomesticamento dei resti del secondo conflitto mondiale, attraverso delle nuove funzioni capaci di emanciparle da una visione legata al loro passato guerriero. La traduzione di questi edifici verso nuovi usi (dimora, luogo di lavoro, centro culturale) s'accompagna alla produzione di nuove rappresentazioni, nelle quali i riferimenti didascalici e le retoriche legate alla storia e alla memoria collettiva, tipica delle istituzioni museali, divengono marginali. Nei diversi casi di riuso rilevati, il rapporto con le testimonianze del passato viene rinnovato continuamente attraverso l'uso, all'interno di processi locali di sviluppo, nei quali la traccia storica è chiamata a rispondere ai bisogni del presente, spesso tra loro conflittuali, emancipandola dall'essere puro supporto al servizio di vaghe e astratte "memorie collettive", espressione dietro la quale spesso si celano le storie ufficiali dei singoli Stati. Questi edifici ibridi, contraddicono tutte quelle visioni puriste che da oramai qualche anno si sono sedimentate attorno all'*Atlantikwall*, molte di queste prodotte dall'apparato museale costruito attorno ai reperti e alle rovine di maggiore richiamo.

La proliferazione dei musei consacrati all'*Atlantikwall*, attesta con forza un fenomeno di riscoperta generale di queste architetture, ed in generale per la storia legata all'ultimo conflitto mondiale. Sviluppatisi in numerosi Paesi europei, questi musei si caratterizzano per una grande eterogeneità, sia nei loro statuti giuridici che nel loro posizionamento culturale. Dal bunker-museo privato, contenitore di oggetti e collezioni militari privati, limitato ad un solo significativo

edificio, passando per i complessi monumentali pubblici, legati allo sbarco alleato, sfruttano gli edifici ancora presenti *in situ* e la loro anomala presenza nel paesaggio costiero, come componente di un programma di seduzione di un'istituzione, quella museale, capace d'integrare parti sempre più vaste di territorio. Posta al servizio dell'industria turistica, la visibilità di questi oggetti diviene accettabile solo se inscritta in un discorso retorico capace di attirare un turismo emozionale, che ha visto il suo massimo sviluppo recente nelle celebrazioni per il sessantesimo anniversario dello sbarco in Normandia delle truppe alleate.

Le architetture difensive della Germania nazional-socialista non essendo ascrivibili, nelle rappresentazioni e nelle retoriche memorialistiche ufficiali degli Stati rifondati dopo la Seconda Guerra Mondiale, sono di fatto state escluse da interventi organici e coordinanti di salvaguardia e dall'applicazione di estesi vincoli monumentali. La loro stessa conoscenza, la loro consistenza, la loro localizzazione rimane ad oggi parziale ed incompleta, condannando di fatto la maggior parte di questi edifici all'invisibilità, oggetti dimenticati, nel paesaggio culturale europeo.

Rimozioni e prospettive

Ad una lettura che consideri la totalità degli edifici dell'*Atlantikwall*, i casi di riuso sono ad oggi in realtà ancora pochi e relegati a casi eccezionali. Per la maggior parte lasciati all'abbandono, demoliti o insabbiati volontariamente, queste scorie condannate alla distruzione, vengono percepite come elementi patologici all'interno di un contesto naturale idealizzato del litorale. I bunker sono spesso esclusi da quella che potremmo definire una «concezione patrimoniale del paesaggio»²³, promossa dai diversi organismi responsabili della tutela degli spazi naturali lungo la costa atlantica, in cui la natura diviene un oggetto, al pari di un monumento storico, da preservare, da conservare in uno stato presunto originale, immutabile e incontaminato²⁴.

In un contesto conservativo in cui l'ecologia si confonde spesso con il concetto di paesaggio, in cui la tutela dell'ambiente si chiude in una astratta contemplazione, fatta di spazi inaccessibili ed inviolabili, sacralizzati²⁵, le architetture di guerra divengono elementi da celare, presenze da occultare per poter evacuare con esse tutte le referenze o reminiscenze all'orrore e all'oscenità di un passato difficile da riconoscere e tollerare come proprio di quelle società che oggi le nasconde e cancella. Privati delle mediazioni discorsive che accompagnano i rari siti museificati del Vallo Atlantico, i bunker abbandonati ci si presentano nella loro violenta nudità e nella loro sorda ostilità che l'assenza di una qualsivoglia sovra-interpretazione ideologica restituisce nella loro potenza

evocativa occasionale. Rovine postmoderne, oggetti trascurati e rimossi di un passato che si vorrebbe dimenticare, i bunker sono divenuti, nel corso degli anni, in molti casi, testimonianza di una rimozione collettiva e di un'idealizzazione della storia recente dell'Europa²⁶, da circoscrivere in percorsi emotivi e di conoscenza, predeterminati, secondo una rigida compartimentazione degli spazi: lo spazio della natura, quello del museo, lo spazio memoriale, in cui i conflitti devono essere ridotti al minimo, per offrire a ciascuno un'immagine confortante e pacificata della società e della storia. Le progressive alterazioni che questi strumenti di guerra hanno subito nel corso degli anni, la loro temporanea scomparsa, la loro riscoperta, il loro parziale e frammentario recupero e il loro abbandono descrivono altrettanti paesaggi portatori ciascuno di un progetto implicito di territorio. Alcuni dei segni, lasciati da queste architetture sulle carte della costa atlantica europea nel corso degli anni, sono scomparsi per poi riapparire, seguendo le mutazioni degli usi del territorio e il cambiamento delle rappresentazioni che le società hanno voluto dare di loro stesse e dei loro rapporti, spesso mutevoli, con la loro storia.

Conclusioni

Il progetto di ricerca *Atlantic Wall Linear Museum*, da cui molte delle considerazioni fin qui fatte traggono spunto, ha voluto restituire i mutamenti che nel corso del tempo si sono prodotti, su questo che possiamo considerare come l'ultimo progetto di architettura militare di difesa, realizzato in Europa. La ricerca ha aggiunto nuove visioni e nuovi paesaggi, a quelli che fino ad oggi si sono sedimentati sul Muro dell'Atlantico. Nuove visioni che hanno permesso – accostando le carte, i rilievi, ed un grande lavoro fotografico realizzato per l'occasione da Guido Guidi –, di mostrare un'immagine contemporanea dell'*Atlantikwall* e di far riemergere caratteri ed elementi fino ad oggi non visti. Nelle foto di Guidi appaiono singoli oggetti, dettagli, interni, capaci di far apparire, di ri-velare ciò che prima era invisibile, in un percorso della conoscenza che, legando tra loro dettagli di oggetti molto distanti, ha permesso di palesare un insolito paesaggio, capace di trasfigurare gli edifici indagati, resi spesso irricognoscibili, a chi fosse abituato alle loro precedenti rappresentazioni.

Realizzate a trenta anni di distanza, dai primi lavori fotografici di Virilio e Gautrand, le fotografie di Guidi propongono delle immagini alternative alle consuete rappresentazioni del paesaggio che ancora oggi «ha le modalità ottocentesche della veduta, dove lo sguardo abbraccia tutto» privilegiando il «vedere com'erano fatti, vedere come il loro volto guardava l'orizzonte [...] e nel volto del bunker [vedere] anche il paesaggio»²⁷. Oggi l'*Atlantikwall* inizia

lentamente ad entrare nel paesaggio culturale dei diversi Paesi europei, permettendo di ipotizzare nuovi sviluppi progettuali che possano coniugare l'accessibilità a questi edifici, la loro conoscenza, e l'accesso ai contesti naturali nei quali sono inseriti, trasformandolo da dispositivo di controllo a strumento di osservazione, da macchine per la guerra a "macchine per guardare", utili al disegno e la comprensione del territorio.

Note

Questo saggio è stato presentato in forma di paper al XIV Convegno Internazionale e Interdisciplinare IPSAPA "Il backstage del mosaico paesistico-culturale: invisibile, inaccessibile, inesistente", Gorizia 24-25 settembre 2009.

1. J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape, London 1970, trad. it., *La mostra delle atrocità*, Rizzoli, Milano 1990, n.e. Feltrinelli, Milano 2001, p. 11.

2. Molti degli argomenti sviluppati in questo scritto sono il risultato di un progetto di ricerca, *Atlantic Wall Linear Museum*, nato dalla collaborazione tra il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, il GRAI della Scuola di Architettura di Versailles e del Centro Internazionale di Conservazione Raymond Levaire dell'Università Cattolica di Lovanio, e finanziato dal programma europeo "Cultura 2000". Quando nel 2006 il progetto di ricerca fu presentato davanti all'Unione Europea, lo stato dell'arte apparve assai caotico: un arcipelago d'istituzioni, differenti gruppi di lavoro, con punti di vista nazionali e locali. Nonostante tutto, e contraddicendo il suo aspetto frammentato, il valore e l'unità dell'opera forzavano l'evidenza, spingendoci a dedicare la maggior parte delle energie per tentare di mettere a sistema la molteplicità di contesti ai quali eravamo confrontati. L'inventario ragionato e critico di un numero finito di casi studio, 98 in totalità, è stato realizzato grazie alla collaborazione di esperti locali e di istituzioni, disperse attraverso i differenti Paesi percorsi dal Muro dell'Atlantico. I lavori di documentazione storica sono stati essenzialmente condotti sulle carte e le fotografie, rintracciate in diversi archivi europei. I risultati della ricerca sono consultabili in parte sul sito www.atlanticwall.polimi.it, sono stati inoltre oggetto di un'esposizione itinerante presentata a Milano e al Museo d'Architettura di Vienna, e di diverse pubblicazioni fra le quali: G. Guidi, *Bunker, Along the Atlantik Wall*, Electa, Milano 2006, che raccoglie i risultati della ricerca fotografica realizzata nell'ambito del progetto di ricerca e M. Bassanelli, G. Postiglione, a cura di, *The Atlantikwall as Military Archeological Landscape*, LetteraVentidue, Siracusa 2011.

3. M. Vitta, *Il paesaggio*, Einaudi, Torino 2005, p. IX.

4. Cfr. W. Hubatsch, a cura di, *Hitlers Weisungen für die Kriegführungen 1939-1945: Dokumente des Oberkommandos der Wehrmacht*, Bernard und Graefe Verlag für Wehrwesen, Frankfurt am Main 1962, traduzione francese H.R. Trevor-Roper, a cura di, *Hitler, Directives de guerre*, Arthaud, Paris 1965. La direttiva citata è la n. 40 del 23 marzo 1942. Vedi anche le direttive n. 16 del 16 luglio 1940 e la n. 51 del 3 novembre 1943.

5. In realtà fino al 1941 furono realizzate solo opere puntuali, alcune batterie di artiglieria costiera e le principali basi sottomarine. A partire dal 1944 Hitler istituisce un nuovo livello difensivo, le "Fortezze" (*Festungen*), superiore ai "territori fortificati" (*Verteidigungsbereiche*), e ancora più protette. Cfr. R. Desquesnes, *1940-1944, Histoire secrète du Mur de l'Atlantique*, Des Falaises, Fécamp 2003.

6. “Panorama”: dal greco , *Pan*, “tutto” e *Orama*, “vista”.
7. Cfr. R. Rolf, *Der Atlantikwall: die Bauten der deutschen Küstenbefestigungen, 1940-1945*. Biblio, Osnabrück 1998; Id., *Typologie du mur de l'Atlantique = Atlantic wall typology = Atlantikwall-Typenheft = Atlantikwal-bunkertypen*, AMA, Beetsterzwaag (NL) 1988.
8. In realtà costruite su progetti già previsti all'epoca della Repubblica di Weimar. Cfr. H. Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, La Découverte, Paris 1980.
9. Direttiva n. 40 in H.R. Trevor-Roper, a cura di, *Hitler; Directives de guerre, op. cit.*
10. P. Marty, *Le Croquis Panoramique militaire*, Charles-Lavauzelle & Cie., Paris 1936.
11. Cfr. L.V. Guirand de Scévola, “Souvenirs du camouflage”, *La Revue des Deux Mondes*, 1951. A. Mare, *Cubisme et camouflage: 1914-1918*. Musée municipal des Beaux-Arts, Bernay 1998.
12. Fernand Leger tenterà di farsi trasferire a più riprese in questo gruppo, ma inutilmente.
13. Cfr. L. V. Guirand de Scévola, *op. cit.*
14. Molte delle immagini dell'*Atlantikwall*, legate alla propaganda nazista, possono essere rintracciate sulla rivista dell'epoca, *Signal*, in particolare il n. 11 del giugno 1943.
15. H. Schrade, “Le sens de la mission artistique et de l'architecture politique”, *N.S.-Monatshefte*, 1934.
16. M. Belpoliti, “Bunkers”, *La Stampa*, 18 marzo 2006.
17. «[...] il panoptico di Bentham era in fondo la rappresentazione ideologica di un modello di percezione visiva... che trasforma come ha osservato Foucault la visibilità in una trappola» (M. Vitta, *op. cit.*, p. 245).
18. Cfr. P. Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, Paris 1995.
19. Il fallimento dell'*Atlantikwall* è da ricercarsi inoltre nella vetusta tattica della sua concezione, che privilegia una difesa statica, disastrosa nei fatti, di fronte alla guerra di movimento, realizzata attraverso infrastrutture provvisorie e mobili, così come attuata dagli alleati.
20. «Vedere rapidamente, vedere bene, vedere tutto», P. Marty, *op.cit.*
21. Cfr. P. Virilio, *Bunker Archéologie*, Editions du Centre Georges Pompidou, CCI, Paris 1975. Vedi inoltre, sullo stesso argomento: Id., “Le paysage de guerre”, *Pages Paysages*, n. 3, 1990-1991.
22. J.C. Gautrand. *Forteresse du dérisoir: Le Mur de l'Atlantique ou la grande illusion*, La Presse de la Connaissance, Paris 1977.
23. A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997, p. 128.
24. È significativo di questo atteggiamento osservare che nel sito del *Conservatoire du littoral* francese, organismo proprietario di diverse centinaia di ettari di costa protetta, non vi sia nessuna indicazione, concernente i bunker, che ricadono assieme alle spiagge, sulla proprietà e responsabilità del *Conservatoire*.
25. Cfr. G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
26. «La formazione di un ideale sarebbe da parte dell'io la condizione della rimozione» (S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1971, p. 129).
27. L. Siotto, “Rivivere i bunker al lampo del flask. Intervista con Guido Guidi”, *il manifesto*, 14 febbraio 2006. p. 13.

Il progetto domestico come sistema di luoghi

Gennaro Postiglione

Lo spazio domestico moderno: storia ed evoluzione

Lo spazio domestico moderno, la casa – per dirla in maniera più semplice –, così come la si intende ancora oggi, trova le sue origini nel Sedicesimo secolo, nelle cittadine costiere dei Paesi Bassi. Qui si creano, prima che altrove, le condizioni socio-economiche favorevoli alla formazione di una nuova classe sociale, quella borghese-commerciale, e la mitigata disparità tra i ceti, che favoriscono la costruzione di un nuovo tipo di residenza, la casa urbana monofamiliare. La principale differenza di questa nuova abitazione rispetto agli spazi domestici medioevali consiste nel fatto che per tutto il medioevo la casa è costituita fondamentalmente da un unico vano, più o meno ampio a seconda delle risorse economiche degli abitanti, nel quale vivono insieme, dividendo tutto, non solo i membri della famiglia, ma anche i collaboratori e gli apprendisti coinvolti nell'attività commerciale o artigianale. Gli arredi scarni e una assoluta promiscuità, insieme alla mancanza di qualsiasi privatezza tra gli abitanti costituiscono i caratteri fondamentali della casa medioevale. Nell'Olanda rinascimentale invece, la condizione di sufficiente benessere nella quale vivono i suoi cittadini consente la realizzazione di abitazioni in cui non solo l'attività lavorativa non si svolge più all'interno della propria dimora, ma anche gli operai e i collaboratori non abitano più presso i loro datori di lavoro. La costruzione dello spazio privato si afferma dunque qui per la prima volta e si presenta come profonda esigenza di *privacy* sconosciuta al medioevo, che comincia proprio qui la sua storia, storia di una doppia privatizzazione, quella della famiglia rispetto alla società e quella, all'interno della famiglia stessa, tra i suoi membri.

Non si dorme più tutti insieme, genitori, figli, collaboratori, servitù ecc., ma ognuno comincia a possedere luoghi propri autonomi e separati, così alle decine di persone che affollavano la casa medioevale, si contrappongono le quattro o cinque costituenti il nucleo stretto della famiglia olandese.

Anche il luogo del lavoro, un tempo legato all'abitazione, trova la sua sistemazione altrove, lontano dallo spazio domestico privato innescando l'inesora-

bile processo di divisione delle attività umane iniziato qualche secolo prima.

Ne consegue che, sin dal suo esordio, lo spazio domestico moderno si caratterizza per l'esigenza intrinseca di essere differenziato per parti al suo interno, con l'obiettivo di garantire la *privacy* e il comfort ai suoi abitanti; ciò significa affermare che l'evoluzione della casa è in relazione diretta con l'articolazione del suo impianto spaziale, cioè con la forma che gli elementi che conformano lo spazio assumono per definire il vuoto in cui si svolge l'azione dell'uomo. Nei secoli questa evoluzione è stata caratterizzata da successive frammentazioni che hanno portato a dissolvere l'ambiente unico della casa medioevale in una molteplicità di spazi, ognuno con una propria identità funzionale, che a loro volta sono stati sottoposti ad un processo di parzializzazione che ha condotto alla costituzione di una pluralità di luoghi domestici, tipico della cultura abitativa contemporanea più avanzata.

Ma oltre la casa olandese rinascimentale, che rappresenta il punto di inizio della cultura abitativa moderna, è in Gran Bretagna – come in nessun altro luogo – che questa si sviluppa nella maniera più completa, tanto da essere ancora oggi un modello di riferimento, un esempio da cui poter trarre insegnamenti utili, se non indispensabili, al fare contemporaneo. Si rende dunque necessaria una pur breve digressione che ne metta in luce i caratteri, gli aspetti fondamentali e principi di articolazione dello spazio, contributo insuperato alla definizione della contemporanea cultura abitativa occidentale.

Nella casa inglese ogni vano è allo stesso tempo “casa” e assume pari dignità alla stregua di ogni altro luogo in cui si suddivide l'abitazione, non esistono di conseguenza corridoi – discendente povero degli impianti ad atrio centrale – per cui nei suoi vari ambienti è possibile riscontrare contemporaneamente un carattere di finitezza e di apertura che consente di ottenere un impianto assolutamente non centrale né seriale, bensì policentrico. Ogni parte della casa è diversa dall'altra riflettendo nella forma costruita i vari momenti che connotano l'abitare privato; la diversità dei luoghi si esprime sia in pianta che in alzato, trasformando il semplice impianto distributivo in struttura capace di dare forma e carattere allo spazio, cioè al vuoto in cui l'azione degli uomini si svolge. I singoli ambienti sembrano assumere forme tra loro completamente autonome perché strettamente relazionati alle attività che in essi vengono ospitate e senza alcuna remora stilistica, utilizzando un vastissimo repertorio di linee: spezzate, oblique, curve ecc.; da ciò deriva la ricchezza e la varietà delle soluzioni planimetriche e spaziali che contraddistinguono la casa inglese rispetto alla produzione domestica degli altri Paesi dell'Europa continentale.

Non sarebbe corretto concludere questo breve excursus della storia della casa moderna, senza citare l'esperienza e l'apporto della cultura degli interni francese che tra Seicento e Settecento è la culla di una sostanziale rivoluzione

dei costumi e, di conseguenza, degli spazi e degli oggetti. Sono soprattutto gli arredi, così legati alla gestualità quotidiana e ai nuovi modi di vivere che si affermano in questo periodo, a costituire oggetto di un'incredibile innovazione sia tipologica che formale. Non è un caso infatti che tutta la successiva cultura degli interni abbia conservato una nomenclatura francese per la maggior parte degli arredi e degli ambienti della casa. Ne sono testimonianza ad esempio parole come *cabinét, trumeau, dormeuse* ecc., che confermano come la cultura francese abbia contribuito a un notevole sviluppo di nuovi ambienti, connessi a nuovi riti, e di nuovi oggetti d'arredo, indispensabili complementi affinché i nuovi comportamenti potessero essere assolti con adeguato benessere. Una ricerca e uno sviluppo, quello francese, incentrati soprattutto sul conseguimento di risultati caratterizzati dal raggiungimento di un benessere non solo fisico, come testimoniano la notevole elaborazione formale figurativa e materia sia degli arredi sia degli oggetti che è arrivata a caratterizzare tutto un periodo: Luigi XV e Luigi XVI sono diventati per l'appunto anche codici identificativi di uno stile e non solo di un periodo storico. A ciò si aggiunge un certo edonismo e una buona dose di "cura di sé" che caratterizzano la cultura luminista francese e che influenzano le ricerche tipologiche di arredi dalle capacità prestazionali sempre molto elevate e, in molti casi, ancora insuperate: valga per tutti l'esempio della *berger*, una poltrona il cui comfort ed eleganza non sono stati superati neanche dalle più recenti innovazioni tecnologiche e formali che hanno investito il campo dell'oggetto d'arredo.

L'impianto spaziale dell'abitazione contemporanea trova dunque nella casa olandese del XVI secolo e in quella francese e inglese dei secoli successivi, le tappe fondamentali della sua formazione, un percorso lungo che si sviluppa durante l'arco dei quattro secoli che separano il momento attuale dal suo lontano esordio. Durante questo lungo periodo si assiste, in sintesi, a una inesorabile affermazione di indipendenza e di autonomia dell'uomo, che si riflette e si rispecchia nell'articolazione per parti autonome della sua casa e dalla specializzazione funzionale e prestazionale degli arredi necessari. Non esiste dunque discontinuità nella storia dello spazio domestico moderno in quanto sin dalla sua comparsa è risultata chiara la direzione verso la quale si sarebbe andato sviluppando, sebbene non esista ancora ad oggi una storia degli interni che ne metta in luce le specificità e le tappe salienti. La cultura degli interni è infatti troppo spesso costretta a coincidere o con la storia dell'architettura, o con quella dell'arredamento, senza cogliere che la specificità dello spazio domestico si muove esattamente a cavallo tra le due storie, senza per questo coincidere con il risultato derivante dalla loro giustapposizione. Pur essendo indissolubilmente legata alla storia dell'architettura – di cui sicuramente anche gli interni fanno parte – e alla storia dell'arredamento – che indaga l'evoluzione degli oggetti,

della loro distribuzione e delle decorazioni presenti negli interni – l'evoluzione dello spazio interno possiede un suo carattere specifico, che consiste nel collegare le forme degli elementi che conformano gli spazi, alla vita, alle esigenze e ai desideri degli uomini per cui quegli stessi spazi sono stati pensati, prima, e realizzati, poi. Forma e vita dello spazio domestico risultano intimamente connesse, e questa connessione ne rappresenta anche la più profonda specificità; dunque non è possibile indagare il significato delle forme senza coinvolgere anche, immediatamente, l'uomo con il suo bagaglio di necessità e di emotività che lo accompagnano.

L'ultima tappa di questa breve storia è rappresentata dalle ricerche e dai risultati a cui è pervenuta la cultura dell'abitare tra le due guerre, risultati che si distinguono in primo luogo per essere frutto di un lavoro collettivo, sopranazionale, di anticipo rispetto all'attuale cultura europeista che tenta di farsi strada tra le diverse tradizioni nazionali dell'Europa contemporanea. Le necessità impellenti derivanti dal primo conflitto bellico globale, la Prima Guerra Mondiale, e i paralleli sviluppi della cultura artistica e filosofica di quegli stessi anni conducono verso una generalizzazione dei problemi che vengono affrontati proprio in un quadro di riferimento astratto con l'obiettivo di giungere a soluzioni altrettanto generalizzate e valide indipendentemente dai contesti di applicazione. A ciò contribuisce non poco l'affermarsi di un nuovo canone che bandisce lo stile per promuoversi come Movimento, definendo un insieme di atteggiamenti e di regole di comportamento piuttosto che di modelli e di norme relative alla forma. Il Movimento Moderno infatti si afferma in maniera diffusa in tutta l'Europa occidentale, indipendentemente dalle specifiche situazioni politiche, offrendosi come metodo sovra-nazionale per affrontare e risolvere i problemi del governo della città, della forma delle sue architetture, della progettazione dei suoi spazi interni, fino ad arrivare alla individuazione degli oggetti d'arredo necessari a far vivere quegli stessi spazi. "Dal cucchiaino alla città" era uno degli slogan di maggior successo in quegli anni che ben rappresenta lo spirito con cui il nuovo canone, che canone non era affatto, promuoveva se stesso.

Alle ricerche e agli sviluppi che avevano caratterizzato i quattro secoli precedenti, il Movimento Moderno partecipa con un contributo specifico e molto particolare, quello di affrontare i problemi della casa su larga scala, del grande numero, attraverso un approccio sistematico e scientifico che alienando gli aspetti più soggettivi del progetto domestico si concentra sugli studi comportamentali e dimensionali. Questo consente e legittima anche il carattere transnazionale del Movimento che, seppur nato in un determinato contesto culturale, si estende a tutta l'Europa senza difficoltà. Ciò consente di giungere – a partire da analisi condotte su base scientifica – alla formulazione di standard quantitativi indispensabili a una corretta e consapevole redistribuzione delle risorse ("la

casa per tutti”): numerosi sono gli studi e i convegni dedicati a questo scopo che rappresenta anche lo stimolo alla creazione del CIAM (Congressi Internazionali di Architettura Moderna). Dal 1927 al 1956, i CIAM rappresentano il luogo privilegiato dell’elaborazione e del confronto delle ricerche del Movimento Moderno; qui maturano gli standard per l’*Existenz Minimum* (la ricerca di minimi dimensionali al di sotto dei quali la progettazione degli ambienti non doveva in nessun caso andare), così come di tutte quelle indicazioni sulle attrezzature d’arredo fisso in grado di ottimizzare spazio e attività abbattendo sostanzialmente i costi di produzione e di arredo della casa (la mitica “cucina di Francoforte” di Margarete Schütte-Lihotzky viene elaborata con questo intento e presentata proprio in uno di questi congressi).

Naturalmente più il mantenimento di consuetudini culturali è forte, tanto più risulta plausibile l’uso estensivo di arredi fissi, che per loro natura mal si adattano ai cambiamenti, soprattutto se rapidi. A questo limite, però, il movimento moderno offre una soluzione: un attento lavoro di analisi e di individuazione di attività archetipe da cui far scaturire la progettazione di manufatti capaci di assecondare i bisogni ad essi connessi: supera cioè il carattere individuale e soggettivo dei bisogni per concentrarsi sulla ricerca e individuazione di elementi “globalizzabili”. In questo contesto nasce e si sviluppa la produzione industriale dell’oggetto d’arredo (fino ad allora invece dominio degli artigiani): una produzione di oggetti per la massa che de-responsabilizza il manufatto architettonico, sgravandolo dall’assolvimento di necessità d’uso. In tal senso è esemplare l’opera di Le Corbusier, che mette a punto un sistema di arredi – questa volta mobili – capace di rispondere alle molteplici necessità d’uso dell’abitare, ma ridotto e condensato in soli cinque posture. Di conseguenza il sistema di attrezzature che ne fa scaturire è in grado da solo di soddisfare tutti i bisogni di “equipaggiamento” della casa moderna, sia che si tratti di arredi fissi – come nelle cellule delle varie Unité d’Habitation (1956) – sia di oggetti mobili – come quelli prodotti con Charlotte Perriand per il *Salon d’Automne* nel 1927 e poi per tutte le ville private da lui progettate in seguito.

Va sottolineato che l’obiettivo della casa per tutti, perseguito durante i primi decenni del Novecento, impone una razionalizzazione delle risorse e una ottimizzazione delle distribuzioni, facendo assumere all’economia – di risorse, di spazi, di materiali ecc. – un ruolo e un peso preponderante nella progettazione. Dagli esempi citati del CIAM alle sperimentazioni delle *Triennali* milanesi di quegli stessi anni, la presenza dell’arredo fisso è determinante per l’equipaggiamento degli ambienti onde ridurre al minimo qualsiasi eventuale acquisto per rendere fruibili gli spazi. Proprio in queste esperienze, è da rilevare la singolare presenza contemporanea di soluzioni progettuali che presentano arredi fissi (*hardware*) accanto all’impiego molto diffuso di tendaggi come elementi di

partizione ambientale (*software*). Quasi un voler bilanciare la pesantezza degli uni con la leggerezza e la mobilità degli altri, recuperando almeno virtualmente quella dimensione flessibile che da sempre caratterizza i luoghi della casa.

Luoghi e ambiti: l'articolazione della casa

La casa, come si evince dalla sua storia, si configura come sistema di luoghi che possono essere tanti o pochi – ciò dipende da alcuni fattori contingenti al progetto, come la dimensione dell'alloggio, il budget disponibile, le richieste dei committenti –, ma sicuramente alcuni sono necessari, ovvero permanenti; si tratta di caratteri spaziali e non di forme, o peggio ancora di “stanze”, e delle loro intrinseche relazioni.

C'è innanzitutto il luogo d'approccio alla casa, lo spazio di mediazione tra pubblico e privato, oltre il quale si trova “l'ingresso”, luogo dell'accoglienza; ci sono poi gli ambiti di servizio: collegamenti verticali, luoghi di “smistamento” dei percorsi interni e i “servizi” veri e propri; ci sono infine i luoghi dello “stare” più o meno privato dove accogliere, incontrare, raccogliersi. I primi costituiscono le vertebre portanti dell'articolazione formale e spaziale della casa, la struttura intorno alla quale cresce e si sviluppa il progetto d'interno, e non sono da intendersi come una sequenza lineare da mettere in successione, quanto piuttosto l'occasione per indagare possibili segmentazioni, sovrapposizioni, compenetrazioni, secondo un criterio che fa della ricerca il proprio metodo di lavoro, lontano da qualsiasi consuetudine, perché committenza e vincoli progettuali non consentono la riproposizione di soluzioni elaborate fuori dal contesto e dall'occasione progettuale alla quale si deve trovare una risposta. Per questo motivo è fondamentale comprendere che le parti fondamentali della casa, quali sono state sopra descritte, non sono da intendersi solo come “stanze”, quanto piuttosto come necessità di alcuni luoghi domestici di avere un significato e un carattere ben preciso.

Ma la casa è fatta oltre che di luoghi essenziali, anche di parti minori ricavate all'interno degli ambienti principali, sia come elementi di mediazione tra attività diverse sia come frammenti di spazi dalla più intima e minuta destinazione d'uso. Stanze dentro la stanza, luoghi capaci di accrescere il bisogno di intimità e di comfort specifico dello spazio domestico.

Si è così giunti al nodo centrale del problema, ossia quello di stabilire la forma dei margini indispensabili a individuare i diversi luoghi della casa, che da stanze debbono trasformarsi in ambienti. La parola “stanza” infatti definisce uno spazio dalla forma geometrica semplice in cui si svolge solitamente un'unica attività, mentre al contrario la parola “ambiente” si riferisce sempre

ad una realtà spaziale complessa in cui una molteplicità di attività trova posto in una forma geometrica più disarticolata, senza però per questo perdere di coesione interna e di unità. Ne consegue che il concetto di ambiente introduce la possibilità di pensare a luoghi domestici pluri-funzionali, a più centri quindi, in cui nessuna attività prende il sopravvento sulle altre, ma dove tutte traggono significato dalla reciproca vicinanza. L'alloggio si trasforma, seguendo questa logica, da asettica ed indifferenziata giustapposizione di stanze in luogo articolato in più ambienti che a loro volta si suddividono in frammenti più piccoli atti ad accogliere le attività connesse alla più minuta quotidianità.

Luoghi e ambiti: la forma dello spazio

Disegnando l'impianto spaziale dell'abitazione, può essere opportuno dunque evitare soluzioni che prediligono forme di aggregazione lineare tra i diversi ambienti in modo da escludere la formazione di inutili e inadeguati "corridoi", percorsi lineari spesso senza alcuna capacità di generare luoghi domestici significativi; anche l'elemento di comunicazione più piccolo deve essere trasformato in accadimento spaziale, arricchendosi di una complessità formale, funzione diretta delle attività che in esso sono state individuate come necessarie. La geometria è lo strumento che più di altri permette al progetto di governare l'articolazione dell'alloggio in più ambienti e questi in più luoghi; anche l'ambiente più piccolo – quello coincidente con la stanza – deve essere oggetto di una attenta indagine che si sviluppa in rapporto stretto con le esigenze e le necessità dei suoi abitanti, per consentire l'individuazione di sezioni e frammenti di spazio con precise identità formali e funzionali tali da renderne immediatamente riconoscibile la presenza. A questi luoghi particolari della casa è stato dato un nome ben definito: si chiamano "ambiti" che, secondo il dizionario della lingua italiana, è una parola che si riferisce ad uno «spazio delimitato e generalmente concepito come spettante a determinate manifestazioni o attività» (voce *Casa*, in G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, 1980). Pur dalla definizione sintetica del dizionario emerge il carattere principale di questo luogo che si può definire estremamente funzionale, espressione di una funzionalità minuta e precisa, quasi a-dimensionale. L'ambito risulta infatti indipendente dai dati dimensionali appartenendo più alla sfera psicologica che a quella fisica anche se senza piccoli accorgimenti sulla forma dei limiti che conformano e delimitano lo spazio domestico, non sarebbe possibile rintracciarne l'esistenza. Realtà fisica e psichica allo stesso tempo, l'ambito è ciò che consente di trasformare lo spazio indifferenziato e disorientante della stanza in luogo domestico. È sufficiente infatti la leggera curvatura di una parete, il semplice

ribassamento di una parte del soffitto o una sua sagomatura particolare, oppure l'attenta collocazione di un pilastro, di un setto o di un elemento divisorio, un salto di quota di pochi gradini nel pavimento, l'utilizzo di una profondità muraria trovata o realizzata opportunamente, l'articolazione sapiente e il movimento degli elementi di circoscrizione spaziale nei diversi ambienti (le pareti), per dar vita ad un ambito specifico. Naturalmente anche le scelte dimensionali e proporzionali tra le diverse parti e tra i diversi elementi del progetto sono in grado di individuare luoghi particolari che sottraendosi allo spazio indifferenziato dell'ambiente di cui fanno parte riescono a generare degli ambiti significativi. Luce artificiale e luce naturale infine contribuiscono in misura altrettanto determinante e fisicamente percepibile a definirne l'esistenza.

Luoghi e ambiti: la distribuzione degli arredi

Arredare è rendere agevole lo svolgimento di attività umane attraverso la distribuzione e collocazione di oggetti che, per questo motivo, assumono un ruolo egemone nella organizzazione dello spazio. Nella caverna preistorica come nell'appartamento contemporaneo. Inoltre nel vocabolario della lingua italiana, al verbo "arredare" è associato il verbo "guarnire", così esplicitato: «Fornire di cose necessarie». Se l'architettura viene intesa come luogo capace di ospitare il gesto, questo per compiersi necessita della presenza di "attrezzature" utili (perché indispensabili allo svolgimento delle attività) e significative. Riconoscere questa doppia valenza serve a comprendere meglio il ruolo sempre diverso che le persone hanno attribuito nel tempo agli oggetti. L'arredo dunque come utensile, mettendone in luce l'appartenenza alla cultura materiale, e l'arredo come forma significante, che invece ne amplia il valore e lo statuto: dimensione utilitaria e dimensione estetica sono presenti in maniera inscindibile, come due facce della stessa medaglia. La riduzione della organizzazione degli spazi interni al soddisfacimento di meri parametri di efficienza funzionale e prestazionale ne impoverisce il portato che invece è profondamente radicato in consolidate pratiche culturali, riducendo la complessità delle vicende storiche legate allo sviluppo degli interni con le sole idee che hanno caratterizzato i primi decenni del Novecento.

Se infatti si concorda nel riconoscere agli oggetti e alla loro distribuzione il primato sull'architettura quando si affronta la questione dell'abitare, la metamorfosi che alcune parti della costruzione subiscono per «fornire di cose necessarie lo spazio» appare del tutto naturale. Materiali, forme, finiture perdono quei caratteri di austerità, rigore, monumentalità che sono tipici dell'architettura per divenire semplici utensili, capaci talvolta anche di generare con la propria

conformazione dei piccoli ambiti. Frammenti di luoghi più articolati, gli ambiti sono per loro stessa natura legati alla più minuta e intima quotidianità degli abitanti, e quindi ai loro comportamenti. I triclini della casa pompeiana, le finestre con le sedute incorporate nello spessore o le nicchie-alcova con i letti, di epoca medioevale e rinascimentale, sono tutti dispositivi ambientali per ritagliare luoghi più intimi attraverso l'addomesticamento dell'architettura, appunto.

Riconosciuto il ruolo determinante, e per certi versi irrinunciabile, dell'arredo fisso bisogna sottolineare come esso ponga questioni ancora aperte. Uno degli aspetti irrisolti riguarda la durata, il tempo di esercizio e di validità delle strutture fisse, che introduce la dicotomia classica tra effimero ed eterno. Dove è fin troppo semplice riconoscere al primo le caratteristiche necessarie a soddisfare i mutevoli scenari della vita quotidiana. L'effimero, il temporaneo, spinge infatti a soddisfare il benessere *hic et nunc* individuale, senza alcun desiderio di generalizzare o di tracciare un segno permanente; ciò costituisce la ragione prima della caducità degli interni e della mancanza di una adeguata letteratura critica ampia: mancano le testimonianze concrete e si lavora per lo più su documenti di natura figurativa. Un tratto questo che, forse, potrebbe dare informazioni anche sul temperamento di coloro che hanno praticato e praticano ancor oggi il progetto degli interni. All'opposto, invece, l'eternità dell'architettura, dove si è di fronte a manifestazioni durature di valori generali che, per loro stessa natura, sono lontani dal singolo inteso come individuo specifico e non come massa. Un'altra delle questioni aperte rispetto all'impiego di arredi fissi riguarda un aspetto psicologico: la prevaricazione della forma sui comportamenti. La presenza di attrezzature inamovibili all'interno dello spazio domestico limita non poco le condizioni e le modalità d'uso degli ambienti e l'espletamento stesso delle attività che gli oggetti sono destinati a soddisfare, proponendo la dicotomia tra flessibile e rigido.

Passando dall'arredo fisso a quello mobile, agli oggetti che popolano le nostre case e senza i quali sarebbe impossibile vivere, bisogna evidenziare una singolarità che lega gli oggetti, appunto, allo spazio e, soprattutto, ai gesti. Esiste una polarità semantica tra la fisicità degli oggetti – delle cose – e la loro capacità di annullarsi a favore delle attività a cui sono collegati. Anzi, ancora più drasticamente, tra le loro fattezze e le ambientazioni che il loro semplice uso mette in scena. Una dicotomia che sposta l'attenzione dal manufatto al fenomeno spaziale che viene prodotto attraverso l'uso: un fenomeno che determina una nuova figura semiologica in cui appaiono indissolubilmente legati l'uno all'altro l'oggetto, il suo uso e lo spazio che da essi si genera. Nonostante, dunque, sia la merce ad essere il *locus* della progettazione e dello scambio, in realtà è altrove che si manifestano i significati ad essa collegati: ambientazioni che scaturiscono dal modo in cui gli oggetti sono usati, dai gesti che sono in grado

di accogliere e di suggerire, dalla loro capacità intrinseca di costruire precise situazioni spaziali. *Stimmung*, come le definisce Mario Praz nella sua *Filosofia dell'arredamento*, dove rileva come non si possa affrontare un discorso sull'oggetto d'arredo sulle cose che affollano lo spazio domestico – senza cogliere la presenza di un fenomeno più ampio e complesso che partendo dagli oggetti, arriva alla spazialità che questi determinano, attraverso il modo in cui si rendono disponibili all'uso. È il sistema degli oggetti – e dei gesti che è capace di accogliere –, che insieme definiscono il carattere e le qualità di un ambiente, che costruiscono precise ambientazioni, che suggeriscono modelli e stili di vita, che supportano comportamenti culturali. Questo è il motivo per cui, ovunque si vada, i musei di cultura materiale sono costretti a ricucire la frattura, che esiste sempre in una esposizione tra oggetti e contesto, attraverso ipotetiche ricostruzioni, attraverso pletore di informazioni, attraverso stratagemmi comunicativi, nel tentativo di vincere quel *gap* che, una volta private della loro “usabilità” e strappate al loro spazio, rende le cose mute.

Dello stesso “silenzio” e della medesima privazione soffre, talvolta, il prodotto d'arredo contemporaneo quando, avulso dall'uso e dall'ambiente, è incapace di qualsiasi performance che non sia autoreferenziale e autistica, non importa se relativa alle prestazioni, all'estetica, alle tecnologie, ai materiali ecc. Ciò pone non pochi problemi sia a chi si occupa di critica dell'oggetto d'uso sia a chi si occupa della sua produzione e commercializzazione, ma soprattutto a chi quegli oggetti deve acquistarli, poiché se ne interessano quando i prodotti si trovano in una situazione particolare: fuori dalla loro specifica condizione d'uso. Il che li pone, come si è visto, in un limbo che li priva di qualsiasi statuto. Per questo motivo, ma anche dalla consapevolezza che l'interesse per il prodotto va mediato attraverso un lavoro sulle ambientazioni che è capace di generare, l'attenzione dei produttori si è rivolta col tempo verso lo studio e la comprensione del contesto d'uso, o meglio dello stile di vita ad essi associabile. Più in generale, l'oggetto è divenuto nel mondo del mercato sempre di più il simulacro di un condizione di vita, sublimando le necessità d'uso e superando anche l'idea stessa di “bene di consumo” a cui sembrava essere di recente approdato, per giungere ad una dimensione esperienziale che coinvolge comportamenti e modelli culturali e che trova nelle “ambientazioni” un ineccepibile veicolo di promozione.

Note

Una versione di questo saggio è stata pubblicata come *La casa: storia ed evoluzione*, in AA.VV. (Egea-Università Bocconi), *Personal Manager. L'economia della vita quotidiana*, vol. 2. *La casa. Condominio e ristrutturazione*, Università Bocconi Editore-la Repubblica-l'Espresso, Milano 2007, pp. 25-37 e come *Intervenire sull'esistente*, Ivi, pp. 67-86.

Le case degli architetti: interni domestici e pratiche culturali

Gennaro Postiglione

Una buona casa è quella in cui si abita bene¹.
(Adriano Cornoldi, *L'architettura della casa*, 1988)

I complessi fenomeni collegati alla costruzione dello spazio domestico suscitano da sempre interrogativi che ruotano attorno ai rapporti tra pubblico e privato, collettivo e individuale, spettacolare e intimo. In ogni caso non vi è alcun dubbio che il privato sia sempre esistito. Esiste, ovunque in ogni tempo, almeno una zona riservata, al riparo dagli sguardi indiscreti degli estranei, destinata alle attività ritenute più personali e intime, le cui frontiere si spostano secondo tempi e culture. Ed è proprio su questo dato che si fonda la storia dello spazio domestico².

Ancora oggi, però, la critica architettonica rivolge poca attenzione all'interno privato, non riconoscendogli un valore disciplinare, non cogliendone cioè le specificità, gli elementi costitutivi e i principi compositivi, ovvero tutto ciò che lo contraddistingue e che lo rende fenomenologicamente autonomo. Tale disinteresse teorico per le peculiarità conformative e organizzative dello spazio domestico è in parte conseguenza dello scarso interesse che più in generale coinvolge i luoghi del privato, a favore di quelli pubblici.

Se per certi versi, infatti, esistono e sono riconoscibili temi fondativi ben precisi, connaturati all'idea stessa di dimora, bisogna pur riconoscere come in relazione ai luoghi (geografici) in cui si manifestano questi temi hanno trovato alcune interpretazioni esemplari, come dimostrano ad esempio la casa mediterranea (dal carattere estroverso) o quella mitteleuropea (dal carattere introverso)⁴. Ciononostante, l'appartenenza a un luogo, e dunque ad una identità nazionale, nei casi selezionati appare sgretolarsi per aprirsi ad una nuova dimensione transnazionale e interculturale, in cui reciproche influenze e ibridazioni tematiche prendono il sopravvento in misura evidente su presunte monolitiche tradizioni autoctone, dando vita ad un racconto in cui internazionalismo e regionalismo si integrano con la quotidianità più minuta dei suoi interpreti.

Occuparsi delle case che gli architetti hanno realizzato per se stessi non è né pratica voyeuristica né questione intimista, è piuttosto una necessità per capire meglio le poetiche e le politiche che hanno attraversato la storia dell'architettura, consentendo di cogliere la continua migrazione di idee, valori, pensieri che ha accompagnato la modernità. Lo spazio della casa non si adegua soltanto ai mutevoli bisogni dell'abitare nel tempo, ma si rende trasmettitore e ricettore di reciproche influenze, contaminazioni e stili, e così contribuisce a inserire il progetto di interni in una cornice più ampia, che supera i meri confini nazionali entro i quali si concretizza, proponendo non tanto un semplice allargamento delle frontiere, da quelle nazionali a quelle più ampie europee, quanto piuttosto la messa in discussione dell'idea stessa di limite e di confine. Quando il discorso dal piano politico si sposta a quello culturale, il confine non può che divenire un terreno mobile, incerto, uno spazio ibrido e di contaminazione, capace di dare vita a una rete di relazioni, scambi, mutazioni, prestiti, migrazioni che non sempre vengono riconosciuti in quanto tali⁵. Proporre una riflessione sulla dimensione transnazionale delle pratiche culturali – e dell'architettura in modo specifico – significa, in generale, riconoscere l'impossibilità di confezionare un unico ed omogeneo io/noi collettivo (il "noi" occidentale) e, in particolare, aprire anche lo spazio privato all'ignoto.

Come rileva Iain Chambers, la casa è esposta a un traffico a doppio senso: la porta e le finestre, non solo consentono di connettersi all'esterno, ma costituiscono anche le vie attraverso cui l'altro, l'estraneo, il diverso entra a popolare la scena domestica⁶. L'irruzione dell'altro nel quotidiano fa coabitare l'*Heimlich* con l'*Unheimlich* – il familiare con lo sconosciuto, il perturbante⁷ – sgretola le fideucie positiviste fondate sulla rassicurante dialettica della contrapposizione, mina alla base l'idea stessa di autenticità e di comunità originali, su cui la cultura occidentale ha organizzato il proprio sapere e costruito le proprie tradizioni. Come chiarisce ancora Chambers, «forse tutto sommato il viaggio a ritroso nella propria tradizione proprio come il viaggio proiettato all'esterno verso un'altra è un'operazione molto più fragile e frammentaria di quanto la nostra storia e cultura ci facciano credere. [...] Non esiste una tradizione che sia isolata, ognuna cita/ricollocata invariabilmente le altre»⁸.

Utilizzando questo stesso pensiero critico nel campo dell'architettura degli interni, è possibile riconoscere sia il suo valore di pratica culturale ibrida sia il suo carattere transnazionale. Carattere, quest'ultimo, che impone una revisione di giudizio sul manufatto edilizio ampliandone lo statuto e sollecitando una nuova attenzione verso lo spazio della casa, soglia apparentemente invalicabile del privato⁹. Ciò consente all'interno domestico di riscattare la condizione subalterna in cui è stato emarginato da una dominante cultura architettonica, sempre propensa a interessarsi prevalentemente alla forma della città e a quella dei suoi edifici più rappresentativi. Luogo privilegiato del fare e del disvelare, proprio la

casa, invece, rappresenta lo strumento attraverso cui l'uomo conosce e ordina il mondo che lo circonda, secondo quanto afferma Christian Norberg-Schulz¹⁰. Da sempre relegato a spazio di interesse minore per i risvolti intimisti e privati che lo contraddistinguono, l'interno deve la sua scarsa fortuna critica anche alla caducità della sua consistenza materica. Legato alle necessità di soddisfare il benessere *hic et nunc* individuale, soggettivo, particolare, è per definizione effimero, mutevole, come lo sono i bisogni dei suoi abitanti e pertanto penalizzato da una critica tutta sbilanciata verso manifestazioni, più durature, di valori generali e collettivi, quale può essere intesa in maniera ampia l'architettura¹¹.

L'abitare privato peraltro, come oggetto di riflessione e di attenzione progettuale, non può essere fatto coincidere con le tematiche inerenti "la casa e l'alloggio per tutti", monopolio del dibattito dell'architettura europea durante i primi cinquant'anni del Novecento. Pur nell'analogia dei temi, se non addirittura nella loro coincidenza, i differenti approcci metodologici e i diversi obiettivi ne differenziano sostanzialmente i caratteri. In un caso, si perseguiva, attraverso un processo di misurazione, dimensionamento e standardizzazione dei bisogni, degli spazi e delle attrezzature, la distribuzione democratica delle risorse (la casa per tutti). Nell'altro, l'interesse per lo spazio interno dell'abitazione è sempre stato caratterizzato dalla ricerca di criteri trasversali che, prescindendo da forme e linguaggi già codificati, permettessero di ottenere luoghi capaci di esprimere quel senso di calda accoglienza che trasforma una casa in un focolare domestico o, come bene si evince nella lingua inglese, una *house* in una *home*¹².

La cultura degli interni inoltre è stata troppo spesso costretta a coincidere o con la storia dell'architettura o con quella dell'arredamento, senza cogliere che la specificità dello spazio domestico è quella di muoversi esattamente a cavallo tra le due storie, senza per questo coincidere con il risultato derivante dalla loro giustapposizione. Pur essendo indissolubilmente legata alla storia dell'architettura – di cui sicuramente fa parte – e alla storia dell'arredamento – a cui l'*interieur* appartiene – l'evoluzione dello spazio interno possiede un suo carattere specifico, che consiste nel collegare le forme e le figure degli elementi che determinano i luoghi dell'abitare – inclusi gli indispensabili arredi – alla vita, alle esigenze e ai desideri delle persone per cui quegli stessi spazi sono stati pensati, prima, e realizzati, poi¹³. Forma e vita nell'interno domestico risultano dunque intimamente connesse, e non solo: questa connessione ne rappresenta anche la più profonda specificità. Non è possibile dunque indagare il significato delle forme senza immediatamente coinvolgere anche le persone con il bagaglio di necessità e di emotività che le accompagnano¹⁴.

Nel disegnare una casa, o semplicemente nel riorganizzarne l'interno, l'architetto si assume il delicato compito di coordinare e integrare le diverse informazioni che gli giungono, traducendole in una forma costruita che sia capace di sintetizzare il sottile e difficile legame tra le forme dell'abitare privato e la

qualità della vita che in esse si svolge¹⁵. Nel caso particolare delle case di artisti, poi, è possibile per di più cogliere l'esistenza di un «rapporto più stretto tra uomo e abitazione che consente spesso di riconoscere una vera e propria progettualità nell'organizzare lo spazio della propria esistenza quotidiana e del lavoro nel privato. Ciò non è tuttavia prerogativa dei soli artisti, come testimoniano per esempio le abitazioni di Neruda a Santiago e a Valparaiso, il Vittoriale di D'Annunzio a Gardone Riviera o Hearst Castle a San Simeon o ancora l'Isabella Stewart Gardner Museum a Boston»¹⁶. Se in questione è la casa dell'architetto, tale interesse antropologico verso un prodotto culturale trova un ulteriore elemento di valorizzazione. Luogo di sperimentazione *in corpore vili*, anche quando non espressamente definibile come capolavoro, l'abitazione che un architetto realizza per sé offre la presenza contemporanea di un doppio registro: essere insieme opera e biografia dell'autore¹⁷. Ancora una volta è Adriano Cornoldi a sostenere che

lo studio delle dimore disegnate per sé dagli architetti rivela un intento prevalente all'origine del loro progetto: questo intento spazia, secondo le più varie sfumature, da una situazione di massimo coinvolgimento ad una di massimo distacco.

Può trattarsi di una volontà assertiva, volta a produrre la propria dimora, finalmente non condizionata da alcuno, come il manifesto di una poetica. Per Saarinen, Rietveld, Mallet-Stevens, Domenig, è il proclama di un nuovo linguaggio; molti vi affidano il messaggio di un nuovo stile di vita, più esaltante, come Olbrich o Mel'nikov, o più libero e assieme raccolto, come Figini o Lurçat, o più elementare, come Holzmeister o Erskine. È l'occasione "unica" di una sperimentazione tecnologica per Prouvé, Invernizzi, Korsmo. Dimostrazione di coraggio imprenditoriale è l'operazione di Perret. Espressione innanzitutto di un piacere dell'abitare sono gli appartamenti di Bryggman, Riva, Miralles, o le case di Asplund, Calabi, Aalto, Van Hee¹⁸.

Si può aggiungere che in casi così singolari il segno architettonico, la forma costruita, non prevarica mai l'abitante, riuscendo ad essere sempre mezzo e giammai fine, così come troppo spesso si è abituati a vedere, fare e pensare, in nome di una paventata autonomia della ricerca e della sperimentazione. La decisione di mettere la prassi e la speculazione teorica a servizio dell'uomo e delle sue necessità implica, infatti, non una banalizzazione delle forme o dei contenuti del manufatto architettonico, quanto piuttosto una sua evoluzione capace di soddisfare esigenze e bisogni senza perdere momento rispetto alla ricerca. È con amarezza che si rileva come quest'attenzione si sia, purtroppo, completamente persa, basti osservare la pubblicitica di settore dove le immagini di interni appaiono per lo più aberrate dalla volontà di affermare il primato delle cose sulle

persone, favorendo la divulgazione di modelli di comportamento vuoti e privi di significato. Ma sono gli oggetti, con loro vocazione a soddisfare i bisogni e le necessità dei suoi abitanti, che costituiscono e caratterizzano l'*interiorscape*, rendendolo fruibile e consentendo allo spazio di divenire luogo. Una casa senza oggetti è una casa vuota, è una casa incapace di accogliere la vita. «Questo è il messaggio che ci trasmettono gli interni delle abitazioni di Behrens o di Plecnik, di Viganò o di Albini, di Mollino o Gardella. La “bellezza” di arredi e oggetti può essere relativa, soggettiva, ma non per questo meno importante: è proprio la loro assenza che contraddistingue la stanza di un carcerato»¹⁹.

Ciò vale al punto tale che, come sostiene Maurizio Boriani, «una casa abitata non è conoscibile nella sua interezza: la stretta relazione che intercorre tra spazi, oggetti e sensi di questi è nota solo ai suoi abitanti e, spesso, nemmeno ad essi, coinvolgendo aspetti psicologici non sempre evidenti agli stessi protagonisti, talvolta addirittura inconsciamente rimossi»²⁰. Tracce silenziose dell'abitare, *les équipements* costituiscono gli strumenti attraverso i quali agli abitanti è data possibilità di fruire di quegli ambienti vuoti, che costituiscono la casa prima che essa venga abitata. Gli arredi, veri colonizzatori, e tutto il bagaglio di oggetti che si introduce all'interno di una abitazione quando se ne prende possesso, trasformano gli spazi in luoghi, luoghi per accogliere e luoghi dei gesti che accompagnano la vita²¹. Peraltro, «la natura degli oggetti e degli arredi presenti in una casa, la disposizione di essi nello spazio, il loro essere associati o meno ad altri, lo stesso ordine (o disordine) con cui la casa è abitata e vissuta, possono testimoniare della personalità di un uomo allo stesso modo di una lettera, di un'opera d'arte o di un comportamento sociale»²².

Veri e propri luoghi di scambio e di produzione culturale, le case o gli appartamenti progettati dagli architetti per loro stessi offrono, come già si è accennato, l'opportunità di gettare luce inedita su un patrimonio storico quasi del tutto lasciato in ombra, oltre che sui modi di affrontare il rapporto tra forma costruita e vita. In questa prospettiva la figura dell'architetto non è più identificabile solo con quella di un tecnico, depositario di un linguaggio specialistico con un preciso ruolo nell'ambito del proprio mestiere, quanto piuttosto con quella di un intellettuale che, alla pari di un musicista, di uno scrittore o di un qualsiasi altro artista, si rende portavoce e interprete di valori culturali condivisibili²³.

Riconoscere e contribuire a divulgare il valore delle case degli architetti comporta, però, il sorgere di una questione molto delicata: quella relativa ai modi e alle possibilità di preservarne e conservarne l'esistenza. Così l'idea di una musealizzazione diffusa sembra essere l'unica via di uscita per evitare la scomparsa di un patrimonio in continuo e rapido logoramento. Tale direzione è indicata anche da Boriani che afferma come, «l'atto del conservare in questo caso va inteso nel senso di rallentare il degrado e la perdita di memoria che ne consegue, rimuovendo le cause che lo determinano o che tendono ad accelerarlo, nella consape-

volezza che ogni oggetto che noi tramanderemo al futuro altro non sarà che una approssimazione all'originario, anche se è egualmente nostro compito garantire ai posteri il massimo di fruibilità (e quindi di conoscenza) possibile di esso»²⁴.

Se da un lato la questione appare del tutto simile a interventi di manutenzione e restauro di altri beni architettonici, di fatto le case degli architetti presentano alcune problematiche in più. È la loro natura di luogo privilegiato del privato che ne impedisce una conversione *tout court* a spazio pubblico. Ciononostante il numero di case-museo è in continuo aumento e la presenza di alcuni casi emblematici è già disponibile come guida e orientamento per il futuro, come il restauro della Maison de verre di Pierre Chareau a Parigi o quello della casa di Frank Lloyd Wright a Chicago²⁵. Esempi concreti di un compromesso non semplice, tra il tempo da privilegiare nel restauro, il tipo di uso da consentire nell'esercizio, le condizioni da imporre e, soprattutto, il desiderio di non trasformare l'abitazione in un vero e proprio museo, per mantenerne quella dimensione domestica che contraddistingue la casa da altri manufatti e che la caratterizza come luogo di vita e di cultura insieme²⁶.

Occupandosi di questo specifico patrimonio culturale, bisogna inoltre tenere in debita considerazione gli aspetti tecnico-costruttivi poiché, come sostiene ancora Boriani, «nella conservazione delle architetture del moderno, la questione dei materiali e delle tecniche costruttive sperimentali è forse una di quelle che pongono più problemi. [...] Proprio le case “sperimentali” (e sappiamo che spesso coincidono con le stesse case di architetti e artisti) meritano di essere conservate in quanto tali, anche se a scapito di una loro funzionalità non perfetta rispetto agli standard attuali, per documentare la ricerca edilizia, i suoi successi e, perché no, i suoi fallimenti»²⁷.

Ecco che la questione della musealizzazione riporta anch'essa il tema culturale al centro della discussione. Sorto per incarnare la retorica del potere e del sapere, il museo (o i suoi precursori quali i *cabinets des curieux* o le *Wunderkammern*) e la sua forma hanno seguito uno sviluppo di continua apertura dei propri confini e di modificazione dei propri scopi, in un processo che nei secoli ha ampliato la fascia dei fruitori: da un ristretto e privilegiato gruppo alla massa²⁸. Eppure, nonostante la maggiore permeabilità dei suoi margini e la trasformazione del suo ruolo, il museo ha conservato la connotazione di architettura per la manifestazione pubblica del potere, di luogo privilegiato dell'esercizio di un controllo che non ha la forma della segregazione quanto piuttosto quella della fondazione di una identità culturale e nazionale in cui riconoscersi²⁹. Il museo, infatti, rappresenta la forma istituzionale della memoria occidentale, e in particolar modo del gruppo sociale che lo genera, fornendo una precisa immagine della cultura dominante.

Mutuando però da Pratt³⁰ il concetto di *contact zone*, ossia quel luogo in cui persone geograficamente e storicamente separate vengono in contatto tra loro

stabilendo delle relazioni reciproche interattive, si può operare un ripensamento dell'identità del museo³¹ e dunque anche della rete museale la cui realizzazione si desidera sostenere attraverso la presente pubblicazione. In una prospettiva di contatto che ambisca a una specificità locale/globale³², la realizzazione di una rete museale dell'architettura attraverso la musealizzazione delle abitazioni appartenute agli architetti europei del Novecento rappresenta una vera e propria sfida per il futuro. Fondata sul valore transnazionale delle pratiche culturali, la rete museale potrebbe concretamente costituire un luogo di integrazione sociale e culturale di identità diverse, contribuendo a sostenere il progetto di unità nella diversità che è alla base della costituzione stessa della nuova Europa politica³³.

Frammenti di un discorso ben lontano dell'essere compreso integralmente, i contenuti molteplici che risiedono in quel piccolo spicchio di mondo che è lo spazio domestico ben si prestano alla sperimentazione interpretativa, stimolata più dal desiderio di individuare una direzione, che da quello di tracciare una strada, e dal desiderio di fornire una mappa incerta al viaggiatore moderno.

Note

Una versione di questo saggio in lingua inglese costituisce l'introduzione al libro G. Postiglione, a cura di, *100 Houses For 100 Architects*, Taschen, Köln 2008, pp. 7-12. La pubblicazione raccoglie il lavoro elaborato dal gruppo di ricerca MEAM Net del Politecnico di Milano in collaborazione con ventisette istituzioni sparse in tutta Europa. Lo studio, dal titolo *One-hundred Houses for One-hundred Architects of the XX Century*, è confluito nella realizzazione di una mostra itinerante e di un sito web (www.meamnet.polimi.it).

1. A. Cornoldi, *L'Architettura della casa*, Officina, Roma 1988, p. 7
2. Cfr. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *L'impianto spaziale*, in M. Vaudetti, G. Bricarello, a cura di, *Ristrutturazione e progettazione degli interni*, Utet, Torino 1999.
4. A. Cornoldi, *L'architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano 1994, p. 20.
5. H.K. Bhabha, *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, in J. Rutherford, a cura di, *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London 1990, pp. 207-221.
6. Cfr. I. Chambers, *Disturbed Foundations and Haunted Habitats*, paper presentato alla conferenza internazionale *One-hundred Houses for One-hundred Architects of the XX Century*, ottobre 2001, Triennale di Milano.
7. Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, vol. 12, 1919, pp. 229-268, trad. it., *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 81-114.
8. I. Chambers, "Tradition, Transcription, Translation and Transit", *Area*, n. 51, luglio-agosto 2000, p. 3.
9. Cfr. W. Rybczynski, *Home. A Short History of an Idea*, Viking Penguin Inc., New York 1986, trad. it., *La Casa. Intimità, stile, benessere*, Rusconi, Milano 1989.

10. Cfr. C. Norberg-Schulz, *The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture*, Rizzoli-Electa, New York-Milano 1985.
11. Cfr. P. Thornton, *Authentic Decor: the Domestic Interior, 1620-1920*, George Weindenfeld & Nicholson Limited, London 1984, trad.it., *Il gusto della casa. Storia per immagini dell'arredamento, 1620-1920*, Mondadori, Milano 1985.
12. Cfr. A. Cornoldi, *L'Architettura della casa...*, cit.
13. Cfr. G. Teyssot, a cura di, *Il progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano 1986.
14. Cfr. A. Cornoldi, *L'architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano 1994.
15. Cfr. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *op. cit.*
16. M. Boriani, *Le case degli architetti. Conservazione, restauro e ricostruzione?*, paper presentato alla conferenza internazionale *One-hundred Houses for One-hundred Architects of the XX Century*, ottobre 2001, Triennale di Milano.
17. Cfr. W. Rybczynski, *The Most Beautiful House in The World*, Penguin Book, New York-London 1989.
18. A. Cornoldi, *Le case degli architetti*, cit.
19. *Ibidem.*
20. M. Boriani, *op. cit.*
21. Cfr. J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968, trad. it., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972.
22. M. Boriani, *op. cit.*
23. Cfr. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957, trad. it., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.
24. M. Boriani, *op. cit.*
25. *Ibidem.*
26. Cfr. A. Cornoldi, *L'architettura dei luoghi domestici...*, cit.
27. M. Boriani, *op. cit.*
28. Cfr. T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London-New York 1995.
29. Cfr. I. Karp, D. Lavine, a cura di, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington (DC)-London 1992, trad. it., *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna 1995.
30. Cfr. M.L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London-New York 1992.
31. Cfr. J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997, trad. it., *Strade*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
32. Cfr. J. Clifford, *op. cit.*
33. G. Postiglione, "Exhibiting in the Multiethnic Metropolis", *Area*, n. 55, marzo/aprile 2001, pp. 140-147.

Architettura degli interni come ri-scrittura dello spazio

Gennaro Postiglione

Tutte le pratiche significanti possono generare testo: la pratica pittorica, quella musicale, filmica, ecc. [...]. Se la teoria del testo tende ad abolire la separazione dei generi e delle arti è perché non considera più le opere come semplici “messaggi” [...] ma come produzioni perpetue, enunciazioni, attraverso le quali il soggetto continua dibattersi: questo soggetto è certo quello dell’autore, ma anche quello del lettore. La teoria del testo provoca dunque la valorizzazione di un nuovo oggetto epistemologico: la *lettura* [...]. Non soltanto la teoria allarga all’infinito le libertà della lettura, ma ancora insiste molto sull’equivalenza (produttiva) tra la scrittura e la lettura [...] [dove] la piena lettura è quella in cui il lettore non è nient’altro che *colui che vuole scrivere*¹.
(Roland Barthes, *Texte (Théorie du)*, 1973)

Avendo accettato, come suggestione metaforica e come ipotesi di una prassi operativa, a una sorta di trasposizione della teoria enunciata da Roland Barthes dal campo letterale a quello architettonico, c’è la necessità di stabilire come e in che modo ciò avvenga o possa avvenire. Se l’adozione dell’identità tra lettura del testo e sua “riscrittura” appare chiara, come si è visto, quando si è in campo letterario, risulta più complesso trasferire tale procedimento di decodificazione/creazione al mondo dell’architettura che porta con sé tutta la pesantezza dell’essere una manifestazione tridimensionale dotata di una propria identità fisica autonoma e cava. Un testo, per quanto dotato anch’esso di una sua dimensione fisica, quella delle pagine di cui si costituisce, entra in una relazione diversa con il suo fruitore: con una visione al limite, è il libro che entra/abita nel lettore, nel senso che con la lettura il testo si trasferisce temporaneamente e per frammenti “dentro” chi legge. Al contrario, ogni operazione di comprensione, di “lettura”, di un manufatto architettonico o urbano o semplicemente di un luogo comporta un entrare dentro/abitare lo spazio. Ciononostante, con le

dovute differenze e, soprattutto, con l'indispensabile bagaglio di conoscenza delle specificità attraverso cui si compone il discorso architettonico, anche per l'architettura la comprensione di un'opera passa per una sua lettura che diviene produzione attraverso la scomposizione/ricomposizione che essa mette in campo. Leggere, infatti, implica la sua "de-costruzione" tesa all'individuazione degli elementi caratterizzanti e delle loro logiche compositive, che ne consente alla fine una comprensione nuova. Come nel caso della pratica testuale applicata al linguaggio, non si tratta di "scoprire" il senso di cui il testo/opera dovrebbe essere depositario, un senso oggettivo e cristallizzato nell'opera-prodotto, quanto piuttosto la produzione di una nuova «significanza» che «emancipa lo statuto fonologico legale della significazione e la pluralizza»².

Non esiste un riscontro oggettivo sull'identità tra il pensiero dell'autore e quello del fruitore, anche perché è proprio questa necessità che cessa di esistere nella pratica testuale, negando una "metafisica del soggetto classico", così come invece sostenuto dalla critica tradizionale e dalla filologia. Questo modo di conoscere manufatti e luoghi, che non implica l'abbandono o il rifiuto delle scienze canoniche dell'analisi critica che vengono considerate solo il punto di partenza per la produzione di significanza, nel caso del progetto di architettura produce un beneficio indiretto che supera, per dimensione e ricadute, di gran lunga quello della semplice comprensione. Ogni lavoro, infatti, si misura con l'esistente, artificiale o naturale che sia, con il quale deve entrare in rapporto per le necessità che ne hanno determinato l'intervento. Sottoporre lo stato di fatto ad un attento lavoro di analisi-lettura offre al progettista l'opportunità di individuare e mettere in evidenza gli elementi portanti la forma dello spazio con i quali le nuove strutture dovranno dialogare, tenendo presente però che il lavoro di acquisizione e di conoscenza non punta alla "scoperta" o al "disvelamento" di significati nascosti nell'opera o nel luogo poiché esso stesso si costituisce come pratica semantica e in quanto tale come "produzione".

Rompere lo statuto monologico dell'opera amplia la riflessione e introduce lo "smantellamento" dell'autentico come originario/originale. È una riflessione che muove i passi da una profonda revisione critica dell'estetica kantiana, di cui la cultura contemporanea è intrisa e che vede contrapposti ed estranei l'uno all'altro l'opera e il fruitore. Nella pratica testuale, e successivamente nel pensiero sulla differenza introdotto da Derrida, soggetto e oggetto perdono la loro "stabilità" e gli stessi confini che un tempo ne delimitavano i limiti divengono labili, come elementi in transito, aprendo ad una «prassi di percezione rappresentativa che presuppone la reciproca embricatura»³ dell'uno e dell'altro. In questo senso, Bhabha parla di «terzo spazio» come nuovo luogo semantico e di relazione che scaturisce proprio dalla impossibilità di fissare in maniera perentoria e permanente sia l'oggetto e il soggetto sia i loro reciproci limiti⁴.

Utilizzando le parole di Iain Chambers ci pare possibile affermare che «questo comporta un inevitabile indebolimento di qualsiasi interpretazione astratta dell'idea di autenticità. Il concetto dell'altro – o dell'opera aggiungiamo noi – puro e incontaminato è stato decisivo per la critica e la condanna anticapitalista dell'economia culturale dell'occidente nel mondo moderno. [...] Ma chi definisce l'autenticità a questo punto? Ancora una volta [qualcuno] parla a nome dell'osservato e gli assegna una posizione»⁵ e un valore universale riducendolo all'ordine occidentale del mondo. In questo modo si introduce l'idea di una significanza in movimento, immersa in processi, e al tempo stesso se ne vuole mettere in crisi l'idea di monoliticità e di autenticità ad essa tradizionalmente associate. A questo punto il significato «diventa un *continuum* di intersezioni, incontri e dialogo, un palinsesto che accentua i poteri dell'impurità». L'opera/il luogo «diventa scena di tracce, di autenticità locali, per cui non esiste parola finale né stato metafisico»⁶. L'impossibilità di sottrarre un'opera/un luogo dalle correnti di trasformazione che un mondo sempre più metropolitano impone è il frutto di una riflessione che amplia i risultati a cui è pervenuto il pensiero post-coloniale dall'ambito culturale, linguistico e identitario, a quello architettonico.

Una simile prospettiva, con l'implicito riconoscimento dell'impatto ontologico di mobilità e contingenza, porta inevitabilmente al crollo della nostra fiducia nelle dichiarazioni di autenticità. Eppure è dimostrato che l'autenticità sta al centro della creazione dei canoni culturali, letterali e morali della tradizione [occidentale]⁷.

Il culto della nazionalità è un fattore che caratterizza in modo determinante la storia delle giovani e nascenti nazioni-stato europee del XIX secolo e che trova probabilmente nella letteratura la forma di espressione più consona. D'altra parte, l'idea della nazione come totalità singola, omogenea e autentica è di per se stessa un'invenzione necessaria in uno specifico momento della crescita del sistema stato-nazione all'interno della modernità, e sulla quale continua a esercitare una enorme influenza⁸. A questo pensiero che tende alla costruzione di un sistema di potere e che legittima l'azione attraverso il ricorso all'invenzione dell'autentico e dell'originale/originario se ne contrappone oggi uno dai confini meno precisi, ma non per questo meno autorevole, che pone l'accento sia sull'azione produttiva del soggetto sia sulla condizione produttiva dell'oggetto e, in estrema sintesi, introducendo uno spazio intermedio in cui oggetto e soggetto si sovrappongono, ne pluralizza i significati potenziali. Ciò responsabilizza in maniera profonda il “lettore” – colui che approccia il testo/opera – che, perse le certezze fornite dal mito dell'autentico, si trova a dovere costituire un nuovo sistema di relazione con l'opera, fondato sulla sua diretta e attiva partecipazione al processo produttivo della significazione da cui fino

ad ora era stato escluso. Da “scopritore” – quando non solo “spettatore” – il progettista, attraverso la frantumazione dell’autentico, diviene “artefice” alla stregua dell’autore, misurandosi e confrontandosi continuamente con l’opera che da prodotto è divenuta, come è già stato affermato più volte, produzione.

Spostando la riflessione più specificamente su di un campo architettonico, bisogna sottolineare come si lavori sempre e in ogni caso su “spazialità” già date, non esistendo alcuna “tabula rasa” o *Ground zero* su cui intervenire, e ciò implica e rende indispensabile una riflessione sulle capacità di ospitalità proprie del luogo. Ogni progetto che “trova casa” dentro una realtà esistente, misura e mette alla prova le capacità che lo spazio possiede di saper accogliere il gesto e le strutture di cui ha necessità per essere nuovamente utilizzato. Indagare il grado di accoglienza di cui è capace un luogo rappresenta senza dubbio un aspetto determinante per una pratica del progetto che non intenda essere “colonizzatrice” di spazi, ma ospite. Senza ospitalità non si dà l’abitare che rappresenta – come afferma Norberg-Schulz⁹ – un fenomeno esistenziale ancor prima che una necessità fisica.

Non c’è gesto senza un luogo – o un «non-luogo»¹⁰ – disposto e disponibile ad accoglierlo e così come conferma la storia, il luogo è sempre stato ospitale, ha sempre accolto il gesto, la vita. Ci sono luoghi – artificiali o naturali – distrutti dall’incuria, dallo sfruttamento incondizionato, dall’egoismo di pochi, dall’incapacità di saper abitare; ci sono luoghi “colonizzati” dalla violenza prevaricatrice del gesto, in cui chi ha costruito non ne ha tanto indagato i caratteri, interpretandone le specificità, o analizzato gli elementi portanti la sua forma, quanto piuttosto sovrapposto la propria soluzione confezionata altrove¹¹. Ciò è stato spesso fatto ricorrendo/rincorrendo il mito dell’autentico come legittimazione ontologica del progetto attraverso una continua ricerca delle origini, dello stato primigenio, senza rendersi conto che nessun “ritorno a casa” è più possibile poiché soggetti a reti sempre più complesse di negoziazione e di interazione culturale ibridano e dissolvono lo statuto originario dell’opera/del luogo, che sussiste esclusivamente nel movimento, nel transito, nell’impossibilità di restare fermo. Senza l’ossessione dell’autentico, o di un ancor più utopico ritorno allo stato originale ma animati da un sano spirito di ricerca e di analisi dell’opera in quanto tale, con la sua incompletezza e la sua storia fatta di trasformazioni e transiti, come architetti abbiamo l’obbligo di riuscire a coniugare il rispetto per il contesto senza rinunciare a metterne in azione la “produttività” attraverso la prassi del progetto.

L’opera come testo, lo spazio come luogo del gesto, il progetto di interni come “ri-scrittura” e come ricerca “di ospitalità” costituiscono dunque in sintesi gli elementi determinanti di una prassi che si esprime attraverso la manipolazione cosciente dell’esistente che continuamente trasforma, frantumandone l’autenticità.

Note

Una versione di questo saggio è stata pubblicata in lingua inglese con Eleonora Lupo come *The Architecture of Interiors as re-writing of space*, in E. Hollis et al., a cura di, *Thinking inside the box*, Middlesex University Press, London 2007, pp. 145-154.

1. R. Barthes, a cura di, voce *Texte (Théorie du)*, in *Encyclopedia Universalis*, Vol. 15, Encyclopaedia Universalis, Paris 1973, trad. it., *Teoria del testo*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1998, pp. 238-239.
2. *Ibidem*.
3. K. Ganguly, "Migrant Identities", *Cultural Studies*, n. 6, gennaio 1998, p. 38.
4. Cfr. H.K. Bhabha, *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, in J. Rutherford, a cura di, *Identity, Community, Culture, Difference*, Laurence & Wishart, London 1990, pp. 207-221.
5. I. Chambers, *Paesaggi migratori*, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 88.
6. Ivi, p. 82.
7. Ivi, p. 79.
8. Cfr. C. Craig, *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburgh University Press, Edimburgo 1999, p. 30-33.
9. Cfr. C. Norberg-Schulz, *L'abitare*, Electa, Milano 1984.
10. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 1993.
11. Cfr. E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*, Cortina, Milano 1991.

Autori

Michela Bassanelli

Architetto e dottoranda in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Politecnico di Milano. Si laurea in Architettura nel 2010 e attualmente sta sviluppando la tesi di dottorato che affronta il tema delle memorie difficili relative ad alcuni drammi del Novecento in Europa. Collabora con i Proff. Gennaro Postiglione e Imma Forino nell'attività didattica ed è coinvolta in alcuni progetti di ricerca nazionali e internazionali. web page: www.michelabassanelli.com.

Luca Basso Peressut

Architetto PhD, è professore ordinario di Architettura degli Interni, e Museografia presso il Politecnico di Milano, dove è coordinatore del Dottorato in "Progettazione architettonica, urbana e degli interni". Direttore del Seminario Internazionale di Museografia e Archeologia "Villa Adriana-Premio Piranesi" che si tiene a Tivoli e Roma dal 2003. È membro del comitato scientifico della Conferenza Nazionale degli Interni e delle Conferenze Internazionali IFW: *Interiors Forum World*. È membro del comitato scientifico della Collana di Museografia della casa editrice Edifir, Firenze. È stato responsabile della ricerca PRIN 2008 "L'intervento nelle aree archeologiche per attività connesse alla musealizzazione e alla comunicazione culturale" ed è coordinatore del progetto di ricerca europeo MeLa-*European Museums in an age of Migrations*, finanziato nel marzo 2011 dalla Commissione Europea nell'ambito del Settimo Programma Quadro (Social Science and Humanities).

Marco Borsotti

Architetto e dottore di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento, è ricercatore presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano dove insegna Architettura degli Interni. I suoi principali interessi di ricerca sono l'architettura degli interni e l'allestimento, ambiti nei quali ha maturato un'esperienza sia professionale sia di ricerca a livello nazionale e internazionale. È membro della giuria per il Premio Internazionale di Architettura Sacra della Fondazione Frate Sole e fa parte della redazione della rivista di architettura e critica d'arte *Anfione e Zeto*.

Cristina F. Colombo

Architetto e dottore di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento al Politecnico di Milano (2013), collabora dal 2007 in qualità di cultore della materia nei corsi di Interni e Museografia tenuti dal Prof. Luca Basso Peressut al Politecnico di Milano ed è coinvolta in varie attività didattiche e di ricerca. Tra l'ottobre 2007 e il gennaio 2008 è stata relatore a un ciclo di conferenze sul tema del museo contemporaneo, ospitate dalla Biblioteca Comunale di Daverio (Varese).

Imma Forino

Architetto e dottore di ricerca, è professore associato di Architettura degli Interni al Politecnico di Milano e membro del Collegio del Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento (Politecnico di Milano) e del comitato scientifico delle Conferenze Internazionali IFW: *Interiors Forum World*. È autrice di monografie, saggi e articoli su riviste internazionali sui temi dell'architettura degli interni, l'arredamento e l'allestimento secondo un punto di vista storico-critico. Nel 2012 ha vinto il Premio Biella Letteratura e Industria per il libro *Uffici: Interni arredi oggetti* (Einaudi, 2011). web page: <http://polimi.academia.edu/ImmaForino>.

Francesca Lanz

Architetto e dottore di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento, dal 2009 è docente a contratto di Architettura degli Interni presso la Facoltà di Architettura e Società (Corso di studi in Scienze dell'Architettura) e assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani dove attualmente collabora come ricercatrice e responsabile per gli aspetti di gestione, divulgazione e coordinamento scientifico del progetto *MeLa-European Museums in an age of Migrations*. Dal 2007 presenta in conferenze internazionali e pubblica regolarmente su riviste e libri i risultati delle proprie ricerche. web page: <http://polimi.academia.edu/francescalanz>.

Elena Montanari

Architetto e dottore di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento, è professore a contratto presso la Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano. Da anni collabora alle attività promosse dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DASU), partecipando attivamente ai programmi didattici e di ricerca, a livello nazionale e internazionale, attraverso un approccio versatile e interdisciplinare. Attualmente collabora come assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. web page: <http://polimi.academia.edu/ElenaMontanari>.

Gennaro Postiglione

Professore associato in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Politecnico di Milano (www.lablog.org.uk). Le sue ricerche si focalizzano prevalentemente sul riuso e recupero dei patrimoni minori e sul rapporto tra memoria collettiva e identità culturale intese come azioni diffuse di museografia e allestimento. Dal 2006 fonda il gruppo di lavoro PUBLICARCHITECTURE@POLIMI che mette le risorse dell'architettura al servizio dell'interesse pubblico (<http://issuu.com/lablogpublication>). Ricerche in corso: REcall – su possibili museografie per le eredità dei conflitti (www.recall-project.polimi.it); *MeLa-European Museums in an age of Migrations* – sull'ibridazione delle culture come agenda necessaria nella ridefinizione del Museum complex (www.mela-project.eu).

Francesca Rapisarda

Architetto e dottore di Ricerca in architettura degli Interni e Allestimento al Politecnico di Milano. Dal 2007 è docente a contratto, prima di Architettura degli Interni, poi di Architettura del Paesaggio presso la Facoltà di Architettura e Società (Corso di studi in Scienze dell'Architettura). Negli anni ha sviluppato una esperienza significativa in architettura degli interni e allestimento; è stata chiamata nel 2008 come tutor all'interno del Master IDEA in "Exhibition Design, l'architettura dell'Esporre", in occasione del I Workshop Mostre/Musei, e nel 2012 come tutor all'interno di dell'International workshop "Cluster Coffee", Politecnico di Milano – Expo Milano 2015.