

Casa oltre casa: alcune rappresentazioni contemporanee dello spazio domestico in architettura

Home beyond house: some representations of domesticity in contemporary architectural theory

Irene Sartoretti*

Abstract

Nelle elaborazioni teoriche dell'architettura contemporanea sono emersi nuovi *spazi di rappresentazione* (Lefebvre) che hanno messo in discussione l'immagine tradizionale della casa borghese come baricentro stabile e come rifugio dal mondo esterno. L'articolo analizza come alcuni di questi spazi di rappresentazione abbiano decostruito l'idea unitaria e coerente di casa e come venga restituita l'immagine di un abitare segnato dall'instabilità, da tendenze disperdenti, talvolta stranianti e, in definitiva, dalla perdita di un centro spaziale ed emozionale. Nel testo, questo tipo di rappresentazione della casa viene messo in relazione con quell'orizzonte culturale che permea i diversi campi di produzione intellettuale e che ha contribuito a ridefinire gli immaginari dell'abitare.

teoria architettonica contemporanea | idea di *home* | perdita del centro |
transcalarità | ubiquità | ambiguità

Contemporary architectural theory has produced new *representational spaces* (Lefebvre) that bring into question the traditional image of the bourgeois haven. The article analyzes how the idea of home is no longer represented as a refuge from the external world and a stable spatial center. It is instead characterized by instability, dispersion, sometimes estrangement and, ultimately, by the loss of a spatial-emotional center. This type of representation of home is put in relation with those socio-cultural factors that are redefining the idea of home in the Humanities.

contemporary architectural theory | idea of home | loss of center |
transcality | ubiquity | ambiguity

* Irene Sartoretti si laurea alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze con una tesi sullo stretto rapporto che la teoria architettonica ha intessuto col pensiero filosofico negli anni Sessanta e Settanta in Italia. Attualmente è dottoranda in sociologia presso il SUM (Istituto Italiano di Scienze Umane) e si interessa alle forme che l'immaginario dell'altrove, nelle sue molteplici declinazioni, assume nello spazio vissuto della casa. Mail: irenesartoretti@gmail.com

Irene Sartoretti has an MA in Architecture and is a PhD student in Sociology at SUM (Istituto Italiano di Scienze Umane). Her research is focused on how the projection of elsewhere affects the experience and the representation of home. Mail: irenesartoretti@gmail.com



Quello degli scarti fra le aree semantiche di *house* e *home*¹ sembra essere un aspetto centrale nell'affrontare il tema della casa da parte della narrativa e delle scienze umane contemporanee (Chapman, Hockey, 1999; Blunt, Dowling, 2006; Pagliara, 2007). Il presente studio mostra come anche nel campo della teoria architettonica contemporanea diverse rappresentazioni della casa si fondino su questo scarto semantico. Non è obiettivo di questo articolo farne una rassegna completa. Piuttosto ne sono state scelte alcune ritenute particolarmente significative come termometro di un sentire più generale, di una visione della casa che permea i diversi campi del sapere in un doppio movimento in cui i cambiamenti sociali e i cambiamenti delle visioni del mondo si alimentano reciprocamente.

Introduzione. Dalla casa come baricentro stabile alla perdita del centro²

Fra Ottocento e Novecento il tema della *home* diviene tema centrale della letteratura e della pittura occidentali. In particolare l'Ottocento europeo rivolge una forte attenzione all'universo quotidiano dell'interno domestico borghese, che rappresenta anche la scena privilegiata delle letterature femminili del tempo. L'immaginario letterario ottocentesco restituisce, in genere, l'idea della casa borghese come di un baricentro personale stabile, che è espressione spaziale, in occidente, dell'idea di uomo come soggetto "individualizzato" (Elias, 1987, p. 21). Parallelamente a ciò, si forma la concezione di individuo come individuo privato, distinto da quello pubblico, che esprime questo suo *status* anche attraverso la nascita dell'*intérieur*

¹ Utilizzo il termine inglese *home* poiché questo non trova un esatto corrispettivo nella lingua italiana. Mentre la parola inglese *house* si traduce in italiano con casa, intesa in senso fisico-spaziale, la parola *home*, riferita in origine al luogo natale, nell'inglese di metà Cinquecento (1548) indica il centro degli affetti, il luogo dell'appartenenza intima, il rifugio del riposo e della soddisfazione (*the Oxford English Dictionary*). Dunque fra le aree semantiche delle parole *home* e *house* si disegnano scarti che possono essere, a seconda dell'esperienza personale, più o meno forti fino ai casi estremi in cui fra i due universi si produce una completa non-corrispondenza.

² L'evocativa immagine della perdita del centro è stata ripresa dal saggio di storia dell'arte di Hans Sedlmayr, intitolato per l'appunto *Verlust der Mitte, Perdita del centro* (1948). Il presente articolo utilizza l'idea di perdita del centro in riferimento agli immaginari dell'abitare nella contemporaneità e con un significato altro rispetto a quello assegnatole da Sedlmayr.



(Benjamin, 1982) ovvero dell'interno domestico come luogo di comfort³ e di privacy familiare. L'immaginario di casa del soggetto borghese è quello di casa-rifugio dal mondo esterno, in cui può realizzarsi la scissione fra individuo privato e individuo pubblico. È l'immagine del focolare domestico e dello spazio privato del sé. Quello spazio che Virginia Woolf nel 1929 inizia a reclamare anche a nome delle donne⁴. Caratteristiche di questo immaginario abitativo, che certo non è esente da inquietudini, sono la fissità e l'accumulo. Questi si esprimono pienamente nel collezionismo di oggetti e ninnoli che fanno in casa piena mostra di sé e che sono la cifra costitutiva dell'interno borghese (Benjamin, 1982). L'interno borghese è dunque visivamente molto denso e vuole essere l'espressione del gusto individuale e delle competenze estetiche del proprietario, a sua volta estrinsecazione di un'identità non più percepita come ascrivibile ma riconosciuta come acquisitiva e pienamente individuale (Elias, 1987, p. 107). Oggetti e ninnoli assolvono, in una logica proustiana, anche al ruolo di "grilletti della memoria" personale e familiare che attivano catene di evocazioni, rafforzando il senso di stabilità e appartenenza alle stanze della casa.

In particolare, come frutto del processo di individualizzazione, nell'Ottocento si afferma la metafora interno-interiorità. Significativo è il fatto che il romanzo ottocentesco delinei il carattere dei personaggi attraverso l'attenta descrizione di stanze e oggetti della casa.

La narrativa novecentesca continua a fare largo uso di descrizioni di interni domestici per tratteggiare la psicologia dei protagonisti, ma in modo

³ L'idea attuale di *comfort* ha avuto una gestazione piuttosto lunga prima di diffondersi in tutta Europa in riferimento alla sensazione di benessere avvertita in un ambiente interno grazie alla sua comodità. Una sensazione che prima non conosceva nome e che invece ora si vuole distinguere dall'idea di lusso (1658, *the Oxford English Dictionary*).

⁴ L'idea che anche la donna debba avere un proprio spazio del sé nella casa non è così scontata. Gli spazi che la donna riesce a ritagliare per se stessa sono spesso spazi corsari, frammenti di tempo e di luoghi domestici lasciati liberi dalle incombenze di cura della casa e dagli altri componenti della famiglia. Molti studi sociologici recenti mostrano come la donna sia ancora spesso in cerca di una *stanza tutta per sé* (Cfr. Madigan, Munro, 1999). Nonostante il suo rapporto con la casa appaia più profondo rispetto a quello maschile, le sue tracce sono tracce spesso silenziose (Bassanini, 1994). È perciò interessante come da una parte ci sia nell'immaginario una piena identificazione della donna con la casa e dall'altra come la donna non trovi un proprio posto nello spazio domestico con cui è identificata (Perrot, 2009, p. 148).



diverso rispetto al secolo precedente. Mentre l'immaginario ottocentesco ci restituisce in genere una visione di casa unitaria e coerente, come di un baricentro ad un tempo spaziale e personale, l'immaginario letterario del secolo successivo racconta di un baricentro esplosivo. La casa viene presentata in modo espressionistico come luogo della precarietà e dell'instabilità, pervaso da forze disperdenti (Pagliara, 2007, pp. VI-X). La piena sicurezza del soggetto borghese ottocentesco, che si rifletteva in una domesticità altrettanto certa e centrata, lascia il passo a una nuova sensibilità culturale. È soprattutto dal secondo dopoguerra che, anche in quelle narrative dove l'immagine di casa è quella del focolare domestico, si tratta di un focolare domestico infranto, minacciato dai mutamenti sociali in corso. Sono significativi in proposito due dei testi filosofici che hanno avuto più riscontro nel dibattito accademico sulla casa: *Costruire abitare pensare* di Heidegger (1954, pp. 96-108) e *La poetica dello spazio* di Bachelard (1975). Seppur diversi, quelli di Bachelard e di Heidegger sono entrambi auspici di ricomposizione di un rapporto armonioso fra uomo e abitare che è visto come spezzato dalla modernità e dall'edilizia residenziale moderna.

È soprattutto a partire dagli anni Settanta del Novecento che è stata messa in discussione l'idea di casa borghese, così come si è configurata nell'Ottocento, e di casa moderna⁵.

⁵ Si intende con "casa borghese" quel modello abitativo la cui gestazione risale alla seconda metà del Settecento, quale espressione del ceto borghese in ascesa in occidente. La piena codifica di questo modello può esser fatta risalire, se si vuole trovare un momento storico preciso a scopo esemplificativo, alla Parigi hausmanniana di metà Ottocento (sullo sviluppo del modello di casa borghese e sulle sue premesse sociali, economiche e culturali la letteratura è molto ampia; si vedano in particolare fra le prime e più importanti opere sul tema: Benjamin, 1982; Àries, Duby, 1987; Eleb, Debarre-Blanchard, 1989). Caratteristica della casa borghese è la chiara distinzione pubblico/privato e la suddivisione delle stanze in base alle funzioni. Sul modello di "casa borghese" si innesta quello di "casa moderna" come ulteriore momento di razionalizzazione funzionalista dell'abitare. Dalle ricerche delle associazioni filantropiche di fine Ottocento fino all'acme rappresentato dal Movimento Moderno, la "casa moderna" scaturisce da un processo di parametrizzazione e standardizzazione dell'edilizia residenziale, ovvero da un approccio tecnico-scientifico e normativizzante all'abitare. Questo è reso possibile dalle nuove tecnologie e dall'industrializzazione dei processi edilizi. L'ibridazione di questi due "tipi ideali", l'uno espressione dell'affermarsi del credo e dei valori borghesi presso larghi strati di popolazione, l'altro espressione dell'affermarsi del paradigma scienziato nella progettazione urbana e degli edifici, costituiscono la spazializzazione delle idee che la modernità ha prodotto in termini di privacy, comfort, rapporto pubblico/privato e quotidianità domestica.



In particolar modo, il presente lavoro mostra come l'immagine unitaria e coerente di casa appaia oggi decostruita. Per farlo si passano in rassegna alcune opere di architettura che si collocano in modo impressionistico, eidetico e lirico-poetico in quella linea di tendenza nella cui direzione vanno le ricerche e gli sforzi intellettuali di rappresentazione della casa nelle società contemporanee. Le case qui presentate sono sicuramente degli episodi singolari. Alcune, poi, sono puri oggetti d'arte, destinate già nel momento del loro concepimento a non essere abitate, ma a rimanere, addirittura, solo sulla carta. Esse però, come ogni prodotto culturale, sono figlie non solo della sensibilità individuale degli autori, ma anche di quella collettiva del proprio tempo. Sono il termometro dell'affermarsi di nuove coordinate valoriali e di nuovi modi di sentire rispetto a quelli che hanno fatto da premessa al nascere della casa borghese e moderna.

Casa oltre casa: dislocazioni della domesticità

L'idea di *home* che emerge dalle scienze umane e dalla narrativa contemporanea è segnata dalla frammentarietà, dall'instabilità e, in definitiva, dalla perdita di un baricentro spaziale e personale. Sono rappresentate come forze disperdenti traiettorie di vita non lineari da un punto di vista lavorativo e affettivo-familiare cui corrispondono biografie abitative segmentate (Lanzani *et al.*, 2006, p. 23). Ulteriori forze disperdenti sono le forme sempre più marcate di contrazione spazio-temporale dovute all'uso delle I.C.T. (*Information Communication Technologies*) e all'intensificarsi degli spostamenti (viaggi, migrazioni generalizzate, pendolarismi). Tali fattori hanno rimappato l'immaginario di *home* dilatandolo ai luoghi oltre la *house* e trasformandolo in un concetto segnato dalla transcalarità e dalla multilocalità (Morley, 2003; Blunt, Dowling, 2006; Mc Dowell, 2007).

La *house* è dunque intesa quale tassello di un mosaico di pratiche abitative dislocate su scala territoriale e comprendenti una molteplicità di luoghi del quotidiano. Case, seconde case, vagoni di treno che ogni giorno segnano la giornata del pendolare, luoghi del lavoro e del *loisir* danno dell'abitare l'idea di una mappa spaziale estesa ben oltre la casa. La nozione di *espace de*



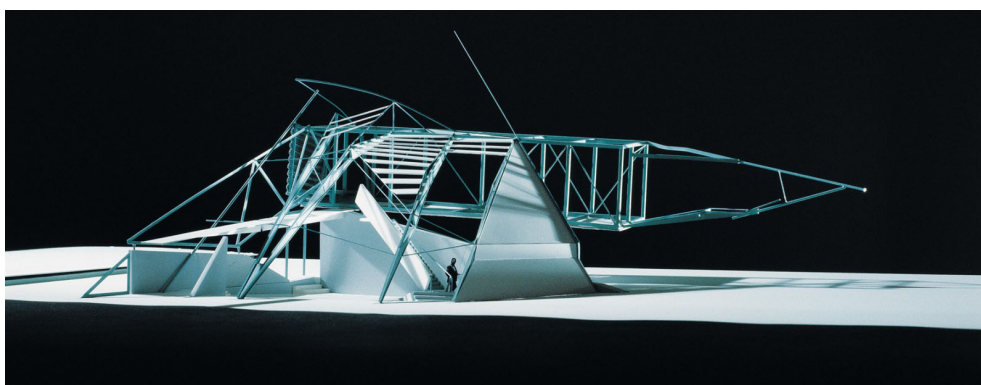
vie (Di Méo, 1991) vuole appunto dar conto del fatto che le pratiche abitative non si esauriscono nella sola casa, ma comprendono una molteplicità di luoghi cui corrispondono attaccamenti affettivi multipli.

La *home* è di riflesso rappresentata come una mappa emozionale segnata dalla dispersione e dalla transcalarità. Questo concetto è ben espresso nell'*Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno (2002), che descrive l'abitare come un paesaggio emozionale esteso in cui le scale sfumano e i confini fra la casa e l'altrove si confondono. L'idea di *home* è transcalare perché può abbracciare un'intera nazione, così come può coincidere con la sola dimensione del corpo di chi è nomade per vocazione o per costrizione. *Home* può coincidere anche solo con una valigia. La valigia di memorie del luogo natale che accompagna i migranti, uno scrigno chiuso conservato nella nuova casa come un *nostos* concentrato in pochi significativi oggetti (Morley, 2000). *Home* può anche essere qualcosa di sganciato da una presenza materiale: può essere un'abitudine, portata dietro di luogo in luogo, o anche solo una vaga sensazione di sentirsi a casa, avvertita in luogo straniero.

Quindi l'idea di *home*, mentre all'inizio indicava il luogo natale e nell'Ottocento, epoca che ha fatto della casa lo spazio dell'intimità, arriva a designare pienamente la componente affettivo-emozionale legata alla *housé*, appare oggi spesso come indipendente dall'idea di *housé*. È spesso rappresentata come qualcosa di ec-centrico rispetto alla casa intesa in senso fisico e qualche volta addirittura come de-territorializzata, indipendente da qualunque luogo fisico. Quest'ultimo aspetto, questa prospettiva de-territorializzante con cui si guarda alla *home*, è una prospettiva che per Cacciari è già insita nella cultura greca e poi in quella cristiana di rifiuto del corpo, per cui il destino è lo sradicamento dalla condizione terranea. Nella concezione occidentale del tempo, come tempo lineare del progresso tecnico-scientifico, si ritrova questo stesso destino. Suggestiva è l'immagine dell'*arbor inversa* agostiniana le cui radici risiedono in alto, sono smaterializzate e per Cacciari simboleggiano una nostalgia all'incontrario, una nostalgia dell'andare, dello sradicarsi infinito (Cacciari, 2004, pp. 71-82). Anche nell'arte e nell'architettura contemporanee si possono ritrovare



i sintomi di questo sentire. Nell'opera *Home to go* del 2001 l'artista Adrian Paci fotografa se stesso con la scultura di un tetto capovolto sulle spalle. Un tetto capovolto sulla schiena diventa un paio d'ali. Da metafora del riparo diviene metafora dell'erranza, da immagine connessa alla stabilità delle radici diviene immagine di un abitare ramingo. Analogamente, le case progettate da Coop Himmelblau somigliano a grandi ali. *House with wings* (1973), *Hot flat* (1983), *Open House* (1983-1988) sono come grandi uccelli di vetro, metallo e luce pronti a librarsi. Sono spazi anti-prospettici, fatti di linee spezzate, di traiettorie esplose che mirano a destabilizzare il sentimento di fissità tradizionalmente evocato dalla casa. L'oggetto casa appare smaterializzato e di una complessità non pienamente decifrabile dai sensi. Le mutevoli condizioni atmosferiche, che penetrano attraverso gli scomposti scheletri metallici, aggiungono ulteriore complessità agli spazi domestici pensati da Coop Himmelblau, rendendo la loro architettura ancora più instabile, palpitante, viva.



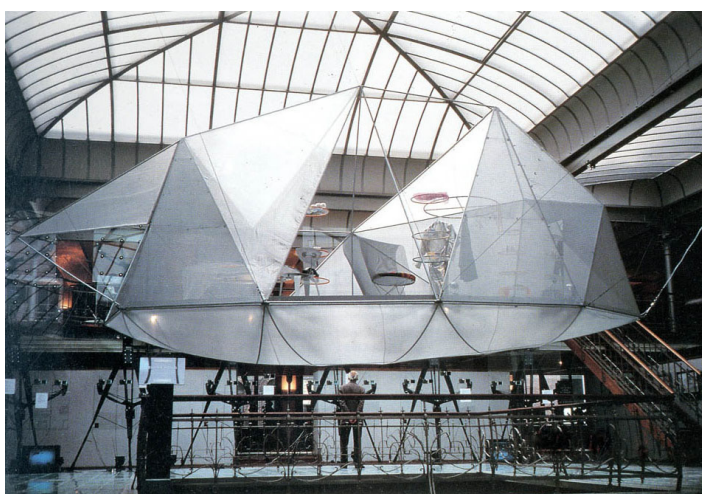
Coop Himmelblau. Plastico della *Open House* (Malibu, California, 1983-1988)

<http://www.coop-himmelblau.at>

Toyo Ito va oltre nel decostruire l'immagine di fissità evocata dalla casa. Immagina quella che potrebbe essere la casa della nomade metropolitana (*Pao I* 1985; *Pao II* 1989), nuovo soggetto antropologico espressione del tardo-capitalismo. È una donna giovane senza legami né familiari né spaziali. È estremamente mobile così come sono diventati volatili i flussi di capitale. La sua forza risiede nella capacità di dominare la dimensione

spazio/tempo, che la porta a spostarsi in modo *random* a livello globale, seguendo di volta in volta le condizioni per lei migliori. I suoi luoghi elettivi sono le città globali ad alta densità dove, più che lo spazio domestico, quello che appare importante è vivere appieno la vertigine metropolitana. La casa pensata da Toyo Ito è perciò una sorta di tenda da accampamento, da installare sulle sommità dei grattacieli e da usarsi come semplice supporto alla vita metropolitana. Gli arredi sono essenziali, leggeri, nomadi anch'essi: sono un tavolo da toletta, dove la giovane nomade può prepararsi prima di tuffarsi nella città, una sedia e una *consolle* per scambiare informazioni. In questa casa/tenda non c'è spazio per gli oggetti della memoria, che ancorano gli individui ai luoghi, al loro passato e alla loro storia familiare. Non c'è spazio se non per l'oggi, dove tutto si risolve nell'immediatezza del consumo. La nomade è per l'appunto dedita alle pratiche edonistiche di consumo, incluso

il consumo della città; è al contempo parassita, poiché non produce, e volano dell'economia capitalista, perché consuma. È poi significativo il fatto che sia femmina. Anche quest'ultimo



Toyo Ito. Installazione *Pao II* (1989)

aspetto suona come una dichiarazione della fine del soggetto borghese affermatosi con l'Ottocento come soggetto essenzialmente maschile (Àbalos, 2000, pp.164-169)⁶.

⁶ Alcune ricerche architettoniche contemporanee vanno concretamente nella direzione di questo nuovo nomade metropolitano. Il gruppo N-architects, per risolvere il problema della penuria di alloggi nelle aree centrali di New York, sta realizzando alcuni edifici abitativi fatti di appartamenti-container. Questi vanno a comporre strutture aggregative con la stessa logica dei lego e possono essere assemblati e smontati a basso costo. Ogni singolo appartamento è un *exi-*

L'architetto Jhon Hejduk ha affrontato da una diversa prospettiva la questione del nomadismo. Ha progettato nel 1981 architetture su ruote, dai caratteri antropomorfi, chiamate *masques*. Il nome *masques* vuole evocare le maschere del carnevale italiano e, con esso, gli artisti di strada che lo mettono in scena, itinerando di città in città. I riferimenti di queste case mobili ed effimere sono dunque le figure del nomade e del vagabondo, messe all'indice in età moderna dalla società borghese, per il fatto di essere senza proprietà né domicilio fisso. Il nomade e il vagabondo costituiscono una minaccia intrinseca alle convenzioni sociali e alle leggi, per i crimini che vengono associati a chi è senza tetto e perciò considerato anche senza legge. Le maschere di Hejduk sono dunque qualcosa di diverso dal mito di una società fondata sulla mobilità. Così come il carnevale sovverte l'ordine consacrato delle cose e i buffoni si prendono gioco delle convenzioni sociali, l'invasione della città da parte delle architetture carnascialesche di Hejduk vuole irridere la normatività della nozione di domicilio. Le maschere, così come i nomadi, sfidano anche il dispositivo di potere dei confini politici e, nel momento storico in cui sono state concepite dal loro autore, la Cortina di Ferro. Nate per viaggiare e posizionarsi nel cuore dei centri urbani (Berlino, Vladivostok, Lancaster, Hannover), le maschere possono anche divenire oggetti stanziali, restando tuttavia sempre stranieri rispetto alla città, poiché ai margini delle convenzioni sociali (Vidler, 1992).

La casa, nell'iconografia contemporanea, si è caricata, come mostrano gli esempi sopra riportati, di un carattere di instabilità, di un impulso nomade e di una tendenza alla smaterializzazione. Incarnazioni della propria epoca, queste rappresentazioni della casa sono qui considerate come espressioni non solo personali, ma situate in un determinato orizzonte culturale che i loro autori hanno saputo cogliere e rappresentare portandolo al parossismo.

stanzminimum di 25 metri quadrati, che risponde pienamente a una diminuzione dell'importanza dello spazio domestico e della dimensione familiare. Ciò che è importante nell'intenzione del progetto non è tanto la cellula abitativa in sé, quanto le possibilità di assemblaggio offerte. La tensione utopica del progetto sta, infatti, nell'immaginare che le aree centrali delle città globali diventino accessibili con costi non troppo elevati a individui atomizzati appartenenti a popolazioni altamente mobili.



Poetiche di straniamento degli ambienti familiari

L'insistenza di molte rappresentazioni contemporanee sull'idea di *home* come costellazione instabile e sugli scarti semantici fra *home* ed *house* mette in questione l'abitare facendone emergere ambiguità ed incertezze. Questa sensibilità è pienamente espressa dal "dimorare" derridiano. Dimorare come momento di attesa, come condizione sospesa, transitoria, più che di piena e compiuta appartenenza. Dimorare come differimento. Dimorare nel suo significato etimologico, nel suo senso latino di tardare, indugiare, attendere (Derrida, 1996). Il dimorare derridiano afferma il carattere di instabilità e di incompiutezza dell'abitare, quasi una inevitabile condizione di disappartenenza di fondo che si crea sempre rispetto alla propria casa. Ognuno è per Derrida in qualche modo straniero anche all'interno dei luoghi cui è più intimamente legato⁷. Ciò contraddice l'idea che l'abitare autentico corrisponda a un legame quasi "di sangue", a un rapporto di intima filiazione col proprio ambiente natale, che è l'idea heideggeriana di abitare (Lefebvre, 1974; Àbalos, 2000).

L'immaginario dell'abitare, che pone l'accento sulle disappartenenze e sugli scarti che si producono fra *home* e *house*, deve molto anche alle letterature post-coloniali (Bhabha, 1992; Marangoly George 1996, 1998; Adams, 2006; Ginsburg, 2012) e agli studi di genere (Douglas, 1991; Johnston, Valentine, 1995, pp.100-102; Goldsack 1999; Cook, 2012). Queste letterature mettono in discussione l'immagine della casa-nido o casa-grembo, considerandole espressione del solo immaginario borghese maschile occidentale. Sono letterature che raccontano di prospettive e di immaginari altri rispetto a quello dominante e che al contempo ne rispecchiano e ne

⁷ Non è un caso che Derrida parli dell'abitare come atto che in qualche modo ci vede sempre stranieri. La biografia di Derrida è quella di uno uomo che è straniero persino nel suo luogo natale. È la biografia di un doppio straniero: Derrida è, infatti, un ebreo di Algeria. Perciò non può dirsi né pienamente francese, poiché ebreo e nato in Algeria, e neanche algerino, poiché cresciuto in quell'enclave creata dai colonizzatori francesi per evitare promiscuità con i magrebini. La storia giovanile di Derrida, raccontata dal filosofo nel libro *Il monolinguisma dell'altro* (1996), è la storia di un abitare sospeso fra l'Algeria, suo luogo natale e di formazione ma non di intima appartenenza, e la madrepatria, la Francia, che per tutta la gioventù rimane come un miraggio, la *home* desiderata e a lungo differita.



producono l'erosione. Sono centrali, in queste letterature, la nozione di sradicamento, inteso in senso sia fisico che emotivo, e di *unhomeliness*⁸. Le letterature post-coloniali, di guerra e delle migrazioni affrontano il tema casa riferendolo a dislocazioni abitative forzate a causa di fattori politico-economici. Gli studi di genere si concentrano sulle esperienze femminili e omosessuali di *unhomeliness* nella *house*. Il sentimento di *unhomeliness* tuttavia non è solo appannaggio di categorie e identità discriminate o di situazioni estreme come quelle abitative che si verificano nelle aree di conflitto (Chapman, Hockey, 1999), esso finisce col riferirsi più in genere ad un sentire diffuso per cui la casa non è mai del tutto una dolce casa.

Precursore dei tempi, il romanzo giallo e del terrore aveva già introdotto a fine Ottocento il sentimento di *unhomeliness* e di straniamento nella confortevole casa borghese. Nelle narrative poliziesche e del terrore la casa, da luogo del conosciuto e della sicurezza, si trasforma in luogo della paura e del mistero. Ben al di là del romanzo poliziesco e del terrore, la poetica dello straniamento negli ambienti più familiari diviene uno dei *leitmotiv* della letteratura e dell'arte novecentesca⁹. Soprattutto dopo le due guerre, la casa viene rappresentata in modo espressionistico come luogo di profonda inquietudine più che di requie. Le descrizioni di spazi e di oggetti della casa sono il risultato di punti di vista deformanti, di proiezioni interiori che esprimono una condizione di disagio e di ansia nei confronti della società e della famiglia borghese (Pagliara, 2007). Più in generale il

⁸ Il sentimento di *unhomeliness*, dal tedesco *unheimlich* si sviluppa pienamente con la cultura romantica, quale principio estetico affine al sublime, per poi essere indagato in chiave psicologica da Freud nel suo saggio sul "perturbante". La parola tedesca *unheimlich* per Freud non è pienamente traducibile nelle altre lingue e si riferisce al perturbamento, allo spaesamento, al sentimento di estraneità e di ostilità che invade il conosciuto e rassicurante mondo familiare. Per Freud i due opposti sentimenti di *heimlich* e *unheimlich* non si escludono a vicenda, ma dove c'è l'uno c'è anche sempre l'altro, che è l'oscuro, il rimosso che affiora dalla propria sepoltura. Perciò il termine *heimlich* è per Freud sempre ambivalente e contiene in sé il suo opposto (Freud, 1919).

⁹ Utilizzato per la prima volta dal formalista russo Slovsckij, il termine straniamento indica lo sguardo con cui l'arte getta nuova luce sulle cose abituali e scontate del quotidiano, provocando nell'osservatore un senso di alienazione e di estraneità rispetto a tali cose. Le avanguardie russe e il teatro brechtiano, il cubismo, il surrealismo e il movimento dadaista sono i primi momenti artistici che si fondano sulle poetiche di straniamento e che fanno di una visione straniata della quotidianità e anche della casa, mondo del familiare e del conosciuto per eccellenza, i due soggetti privilegiati.



soggetto occidentale novecentesco perde quella sicurezza che aveva caratterizzato il soggetto borghese nel secolo precedente e in generale il soggetto individualizzato nato con l'umanesimo. Questa nuova soggettività viene rappresentata come sofferente per la sua individualizzazione, per l'incomunicabilità coi propri simili, avvertita anche e forse soprattutto all'interno della casa. La sofferenza del soggetto post-umanista è ben espressa dai personaggi kafkiani e dalla nausea sartriana (Elias, 1987, pp.108-111). La casa, da nido che era, diviene in molte letterature contemporanee luogo di soffocamento e di relazioni inautentiche, in un ambiguo intreccio di *homeliness* e *unhomeliness*. Anche le tarde avanguardie architettoniche degli anni Settanta affrontano il tema dell'*unhomeliness* e della domesticità rappresentata non come qualcosa di familiare e rassicurante, ma come qualcosa di misterioso, di non pienamente sondabile, di irrisolto (Vidler, 1992). Uno degli architetti più importanti della tarda avanguardia, Peter Eisenman, fa dell'effetto brechtiano di alienazione la propria poetica, creando atmosfere defamiliarizzanti e stranianti anche nelle sue architetture domestiche, con i progetti per le *House I-IV*. Significativo è l'intitolamento della *House III*, oltre che ad Adolf Loos, a Bertold Brecht. Pensati come architetture volutamente incomplete, i cubi scomposti delle *House I-IV* mettono in tensione dialettica i temi legati alla casa, quali quello dell'attaccamento affettivo e della disappartenenza, della memoria e dell'oblio. Concepiti senza riferimento a un contesto e ricondotti a pure astrazioni geometriche, i cubi vogliono essere progetti di case sospesi nel tempo e nello spazio, senza passato né futuro. Sono volumi elementari, costituenti il grado zero della composizione architettonica, che hanno subito un processo fatto di progressive rotazioni, traslazioni e disassamenti. Il risultato è una composizione enigmaticamente disarticolata. La volontà è, nelle stesse parole di Eisenman, rendere l'abitante uno straniero, un intruso nella propria abitazione, attivando così processi di riflessione critica sul senso di familiarità solitamente connesso all'ambiente domestico (Eisenman citato in Hays, 2010, pp. 58). Espropriando l'abitante della e nella propria stessa casa, i cubi di Eisenman vogliono essere uno iato fra abitudine e abitazione, ter-



mini che condividono una radice comune e i cui universi semantici sono ampiamente sovrapposti.



Peter Eisenman, *House II* (Hardwick, Vermont, 1969-70)

Per l'ampliamento della sua casa a Santa Monica in California, Frank O. Gehry immagina nel 1978 uno spazio allucinato e distorto dalla presenza di fantasmi. Tutt'attorno all'edificio preesistente costruisce un nuovo organismo architettonico fatto di lamiere e reti metalliche, legno e vetro. Gehry assembla questi materiali in modo scomposto secondo angolazioni non ortogonali e, così facendo, ripropone a livello architeturale la poetica cubista di collasso della forma. Il progetto è concepito per frammenti giustapposti in modo incoerente. Una tensione centrifuga anima lo spazio. Le finestre, come soggette a un'esplosione interna, sembrano colte nell'attimo di staccarsi dalla composizione per essere proiettate lontano. Partecipano alla stessa logica centrifuga i tubi dell'acqua e i condotti dell'elettricità che sono esposti, rivoltati anch'essi all'esterno. Dal di dentro, la percezione del mondo esterno è alterata dal gioco di riflessi operato dai vetri obliqui, che di notte producono qualcosa di simile a delle apparizioni. Spezzoni di cielo e di paesaggio circostante entrano nella casa "infestata" producendo

logiche impossibili. La tranquillità dello spazio familiare è, seppur in chiave ironica, resa nevrotica, perturbata da linee inquiete e schizofreniche.

Un esempio invece drammatico di straniamento domestico è l'opera *House* del 1993 firmata da Rachel Witheread. È un calco di calcestruzzo a grandezza naturale costruito al posto di una casa vittoriana londinese da poco abbattuta. L'idea del calco rimanda alle antiche maschere sepolcrali e alla vita imbalsamata dei gessi di Pompei. I volumi pieni, massicci e impenetrabili, che sono il negativo della casa abbattuta, rimandano ai monumenti funebri e ai mausolei. La confortevole casa vittoriana si veste in quest'opera di luce sinistra e di impenetrabile mistero. Impossibile guardarvi dentro ed entrare. Ogni ritorno a casa è perciò interdetto.

Anche le “memorie spaziali” (Vidler, 2000, pp. 164) dell'artista statunitense Mike Kelley sono un'esplorazione dell'idea di *unhomeliness*. Gli spazi della scuola, della casa e gli oggetti dell'infanzia sono, nella prospettiva foucaultiana adottata da Kelley, dispositivi di un'educazione repressiva. Riproposti in chiave artistica costituiscono il riaffiorare metonimico delle memorie autobiografiche dei traumi dell'infanzia. Nella quinta scenica beckettiana allestita dall'artista per la performance teatrale *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 -A Domestic Scene* del 2000 lo spazio domestico è rappresentato come lo spazio della dominazione psicologica, dell'abuso, della nevrosi. È un interno domestico sciatto il teatro della dominazione psicologica di uno dei due personaggi sull'altro e del finale tragico in cui entrambi si tolgono la vita.

Le case presentate in questa seconda parte del testo sono figlie di quell'inquietudine che ha pervaso il rassicurante mondo della casa borghese, nata come centro degli affetti familiari e come luogo privato di felicità. In queste rappresentazioni invece, la casa accoglie i suoi abitanti, ma al contempo li opprime, è un universo familiare e insieme estraneo, è lo spazio su cui si proiettano le nevrosi di chi ci vive. Il sentimento di *home* qui non combacia con lo spazio fisico della casa, ma è assente o intrattiene con essa rapporti ambigui.



La casa come oggetto relazionale

Molte letterature contemporanee hanno decostruito, rendendola ambigua e dai confini incerti, l'idea di casa (Bahbha, 1992; Rosemary George, 1998; Bruno, 2002, pp. 62-81; Blunt, Dowling, 2006; Teyssot, 2013). La modernità l'aveva costruita attraverso opposizioni binarie dentro/fuori, privato/pubblico, stanzialità/viaggio in cui il primo termine è di solito associato alla casa. Oggi invece è stato mostrato come queste categorie dicotomiche non siano mutualmente escludenti ma, al contrario, co-presenti negli spazi domestici. Basti solo pensare a come i fatti storico-politici diano forma alle pratiche e allo spazio domestici, o a come le pratiche di consumo vedano simultaneamente coinvolte le dimensioni pubblico-privato, o ancora a come i dispositivi medialti stravolgano le categorie di dentro e fuori. Gli artisti hanno espresso poeticamente questo sentire. L'opera *Untitled* (1992) dell'argentino Guillermo Kuitca è fatta di materassi per bambini interamente dipinti, raffiguranti mappe cartografiche del continente europeo. Il letto, luogo per eccellenza dell'intimità e del ripiegamento su se stessi, viene così ribaltato nello spazio dell'altrove. Saltano le metriche del vicino e del lontano, il mondo è racchiuso nel più privato degli spazi. La quiete del sonno e il moto del viaggio diventano un tutt'uno.



Guillermo Kuitca, *Untitled* (1992)

La casa è perciò definita più che in termini di opposizioni, in termini di interazioni e relazioni (Massey, 1994, pp. 115-173). L'idea di casa in termini relazionali è riscontrabile, in architettura contemporanea, nella forte attenzione accordata ai dispositivi di soglia e di passaggio (cfr. Granato, 2006). Gli spazi di soglia sono tema centrale dei progetti delle *Wall Houses* di Hejduk, che rappresentano una profonda riflessione sul tema dell'identità in architettura. Il soggetto delle *Wall Houses* non è tanto la casa in sé, lo sono invece gli spazi di transito fra i vari ambienti interni e fra questi e il mondo esterno, che mettono in rilievo il carattere mutevole e incerto dell'identità spazialmente costruita. Più che essere centrata in se stessa, l'identità spaziale è costruita liminalmente negli spazi di *entre-deux*. Questi sono le membrane magiche, i limiti porosi degli scambi fra due mondi, quello interno e quello esterno, e del loro reciproco trasformarsi. È negli spazi di soglia che molta architettura contemporanea d'autore, suggestionata dall'immagine della piega di Deleuze e Guattari, dona importanza di oggetto architettonico a ciò che si trova *in-between* (Ballantyne, 2007; Teysot, 2013). Anche la tecnologia gioca un ruolo fondamentale per quanto riguarda gli spazi di soglia, consentendo agli involucri degli edifici di interagire e, di conseguenza, di adattarsi agli stimoli esterni. L'edificio può in sostanza comportarsi come l'interfaccia di un computer, come un organismo vivente.



John Hejduk. *Wall House II* (Groningen, Olanda, 2001).
Realizzata postuma sulla base dei disegni fatti da Hejduk negli anni Settanta.

La nozione relazionale nel campo dell'architettura contemporanea è visibile anche in quelle ricerche che hanno spostato il fuoco dell'interesse dalla forma al processo, dalla casa come oggetto compiuto e fisso al farsi della casa come processo continuo, legato al mutare delle contingenze e dunque alla sfera dell'incerto. Ciò infrange il dogma della forma compiuta e definitiva nella progettazione della casa.

La natura dinamico-processuale dell'abitare è stata l'oggetto del progetto sperimentale PREVI a Lima in Perù (1968-70), che aveva come obiettivo la riqualificazione e l'espansione della città informale esistente, caratterizzata, come tutti gli insediamenti spontanei, da abitazioni basse ad altissima densità. Il progetto ha visto la partecipazione, sotto la direzione di Peter Lang, di importanti architetti a livello internazionale, fra cui Christopher Alexander, Charles Correa, Aldo Van Eyk, James Stirling. Ciò che qui interessa è il modo innovativo con cui il progetto ha interpretato l'unità abitativa, ovvero come organismo evolutivo. Le case non nascevano, infatti, come progetto fisso e definitivo, ma contenevano, fin nell'atto progettuale, le possibilità future di una loro espansione e di una loro modifica da parte degli abitanti, in piena sintonia con la logica di auto-costruzione della città informale. In effetti, oggi, quelle stesse case hanno completamente cambiato fisionomia ed è spesso difficile riconoscervi la costruzione iniziale (Garcia- Huidobro *et al.*, 2010).

Molte ricerche sperimentali di questi anni vanno anche in Europa nella stessa direzione (Granato, 2006), interessando contesti più agiati rispetto a quelli della città informale. Gli autori si limitano in questi casi a determinare le direttrici generali del progetto. Saranno poi gli abitanti ad agire su uno spazio parzialmente indeterminato negli usi e nelle dimensioni, decidendo funzioni e volumetrie a seconda delle esigenze.

La percezione di fissità associata alla casa è stata perciò decostruita, per quanto riguarda la dimensione temporale, dal tempo accelerato e instabile della contemporaneità e, per quanto riguarda la dimensione spaziale, dalla consapevolezza di una forte permeabilità della casa al mondo esterno.



Conclusioni

Scelte non in base ad un'unità di luogo e di autore, ma ad un'unità tematica, le case qui presentate sono sicuramente episodi estremi. Alcune di esse sono solo installazioni o progetti su carta. Perciò, o non rendono conto dei modi di abitare effettivi, o li esasperano. Tuttavia esprimono il mutamento delle coordinate valoriali che avevano fatto da premessa alla nascita della casa borghese e moderna. La casa borghese e la casa moderna sono nell'immaginario collettivo un baricentro spaziale stabile, luogo di *comfort* e *privacy* familiare. Progressivamente, la narrativa e le scienze sociali hanno decostruito quest'immagine coerente, unitaria e rassicurante. L'articolo ha mostrato come anche alcune delle più alte espressioni della teoria architettonica contemporanea abbiano corroso su più fronti quest'immagine, dando vita a nuove spazialità domestiche. Da queste spazialità emerge un'idea di *home* non sempre riferibile, né riducibile, allo spazio fisico della casa.

Alcune delle case qui presentate si collocano in un contesto culturale di estrema valorizzazione della mobilità e della capacità di dominare la dimensione spazio-tempo. In questo contesto, l'idea di *home* abbraccia una pluralità di luoghi dispersi e di scale metriche differenti, arrivando, nelle sue forme più estreme, ad essere indipendente dalla fisicità dei luoghi. Essa si configura come idea non più solo affine a quella di privato, di stanzialità e di interno domestico. Non è costruita perciò in opposizione al mondo esterno, alla sfera pubblica e all'idea di viaggio, ma contiene in sé l'altrove nelle sue molteplici declinazioni e in modo non privo di ambiguità. L'ambiguità, come qualcosa di connaturato all'idea di *home*, si rivela in altre case sotto la forma di inquietudine profonda, di soffocamento e di straniamento avvertito rispetto all'accogliente e rassicurante mondo familiare borghese. Gli opposti sentimenti di *homeliness* e *unhomeliness*, invece che escludersi a vicenda, convivono in modo contraddittorio, talvolta schizofrenico, in relazione ad uno stesso ambiente domestico.

Un altro aspetto che emerge è quello della *home* come configurazione emozionale altamente instabile, legata al mutare delle contingenze e alla sfera dell'incerto. Il tema dell'incertezza si inserisce nella più ampia



riflessione critica sul progetto moderno di casa, animato da intenzioni pedagogiche e dal perseguimento di un modello universale di abitare. L'accettazione dell'aleatorietà ridefinisce l'idea di identità riferita al progetto architettonico in termini processuali-relazionali, infrangendo il mito della forma compiuta e definitiva.

Per evocare questi nuovi immaginari di *home* e le sue rappresentazioni ambigue e diffratte, è stata qui proposta la suggestiva immagine della perdita del centro, ripresa dal titolo dell'opera di Sedlmayr e, tuttavia, qui utilizzata con accezione diversa.

Riferimenti bibliografici

- Ábalos I. (2000), *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, tr. it. (2009), *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Milano, Marinotti.
- Adams J. (2006), *Troubled Places. Domestic space in Graphic Novels*, in G. Smith, J. Croft, *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture. Nature, Culture and Literature*, vol. 2, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Ariès P., Duby G. (1987), *Histoire de la vie privée IV: de la Révolution a la Grande guerre*, tr. it. (1988), *La vita privata: L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- Bachelard G. (1975), *La poétique de l'espace*, tr. it. (1999), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.
- Ballantyne A. (2007), *Deleuze and Guattari for architects*, London-New York, Routledge.
- Bassanini G. (1992), *Tracce silenziose dell'abitare: la donna e la casa*, Milano, Franco Angeli.
- Benjamin W. (1982), *Das Passagenwerk*, tr. it. (1986), *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Blunt A., Dowling R. (2006), *Home*, London, Routledge.
- Bhabha H. K. (1992), The world and the home, *Social Text*, 31/32, 141-153.
- Bruno G. (2002), *Atlas of emotions. Journey in Art, Architecture, and film*, tr. it. (2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori.
- Cacciari M. (2004), *La città*, Rimini, Pazzini.
- Chapman T., Hockey J. (1999), *Ideal homes? Social change and domestic life*, Abingdon-New York, Routledge.
- Cook M. (2012), *Queer domesticities*, in Briganti C., Mezei K. (a cura di), *The domestic space reader*, Toronto, University of Toronto Press.
- Derrida J. (1996), *Le monolinguisme de l'autre*, tr. it. (2004), *Il monolinguisma dell'altro*, Milano, Cortina.
- Di Méo G. (1991), *L'homme, la société, l'espace*, Paris, Anthropos.

- Eleb M., Debarre-Blanchard A. (1989), *Architectures de la vie privée ; maisons et mentalités. XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Archives de l'Architecture Moderne.
- Eleb M. (1995), *L'invention de l'habitation moderne: Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan.
- Elias N. (1987), *Gesellschaft der Individuen*, tr. it. (1990), *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino.
- Freud S. (1919), *Das Unheimlich*, tr. it. (1969), *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, Torino, Boringhieri.
- Garcia-Huidobro F., Torres-Torriti D., Tugas N. (2010), Time builds! Il progetto abitativo sperimentale (PREVI) di Lima: genesi e conclusione, *Lotus* 143.
- Ginzburg, R. (2012), "Come in the dark": *Domestic workers and their rooms in Apartheid era Johannesburg South Africa*, in Briganti C., Mezei K. (a cura di), *The domestic space reader*, Toronto, University of Toronto Press.
- Granato M. T. (2006), *Lo spazio della casa. La casa individuale come risposta all'abitare*, testo disponibile al sito http://cameprints.unicam.it/29/1/lo_spazio_della_casa.pdf
- Hays K. M. (2010), *Architecture's desire. Reading the late avant-garde*, Cambridge (MA), MIT press.
- Heidegger M. (1954), *Vorträge und Aufsätze*, tr. it. (1976), *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.
- Hejduk J., Shkapich K., Libeskind D. (1985). *Mask of Medusa: Works 1947-1983*. New York, Rizzoli.
- Lanzani A. Granata L., et al. (2006), *Esperienze e paesaggi dell'abitare. Itinerari nella regione urbana milanese*, Milano, Aim-Segesta.
- Lefebvre (1974), La production de l'espace, tr.it. (1976), *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi.
- Mc Dowell L. (2007) Rethinking place. Thoughts on Spaces of the Home, Absence, Presence, New Connection and New Axioms, *Home Cultures*, 4/2,129-146.
- Morley D. (2000) *Home territories: Media, mobility and identity*, Abingdon-New York, Routledge.
- ID. (2003), What's home got to do with it? Contradictory dynamic in the domestication of technology and the dislocation of domesticity, *The European journal of cultural studies*, 6/4, 435-458.
- Munro M., Madigan R. (1999) Negotiating space in the family home, in I. Cieraad (a cura di), *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. New York, Syracuse University Press.
- Massey D. (1994), *Space, Place, Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pagliara M. (a cura di, 2007), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit.
- Perrot M. (2003), *Gli spazi del privato*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, Torino, Einaudi 2003.
- ID. (2009), *Histoire de Chambres*, tr. it. (2011), *Storia delle camere*, Palermo, Sellerio.
- Marangoly George R. (1996), *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ID. (1998) *Burning down the house: Recycling domesticity*, New York, Harper Collins.



Sedlmayr H. (1948), *Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, tr. it. (1983), *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*. Roma, Borla.

Smith G., Croft J. (a cura di 2006), *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture. Nature, Culture and Literature vol. 2*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Teysot G. (1987), *Paesaggio di Interni = Interior Landscapes*, Milano, Electa.

- ID. (2013). *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge (MA) London, The MIT Press.

Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. tr. it. (2006) *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*. Torino, Einaudi.

- ID. (2000), *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, tr. it. (2009), *La deformazione dello spazio: arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia.

Wolf V. (1929), *A Room of One's Own*, tr. it. (1993) *Una stanza tutta per sé*. Roma, Newton Compton.

