

Architetture armate/le armi dell'Architettura

Alessandra Cirafici

«Mi incuriosisce molto la nozione di architetto sovversivo, uno che usa il progetto architettonico per giocare con il sistema, per aggirare certi vincoli politici, o per aiutare a ricalibrare in qualche modo l'ambiente urbano che attualmente opera a un livello di ingiustizia [...]»

Sono interessato a come gli architetti possano forse usare le loro competenze e il valore del progetto come arte politica, come spazio di negoziazione urbana con il potere» [Lambert 2012, pp. 48] [1].

Il bisogno di “connettere” appare, oggi, tanto più forte quanto più pervasiva si manifesta la tendenza a “separare” e a costruire barriere. E proprio le barriere fisiche e/o virtuali, intese in senso ampio come luoghi che manifestano il conflitto tra popoli e culture, costituiscono lo sfondo di un

orizzonte narrativo che si tenterà di esplorare rinunciando a considerare l'architettura come protagonista neutrale di questo racconto, ma dichiarando, invece, in apertura l'impossibilità della sua “innocenza”.

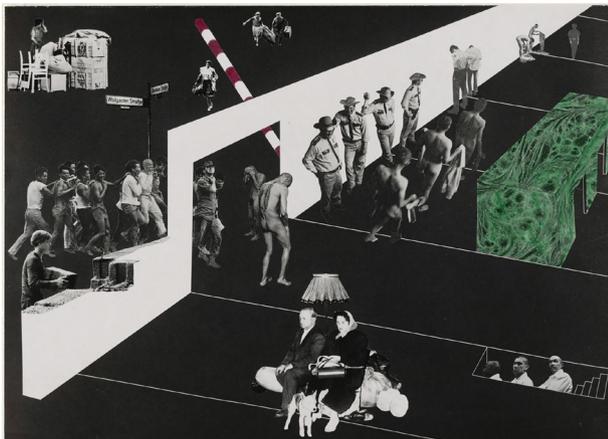
Le riflessioni che seguono si sviluppano, dunque, mettendo alla prova gli strumenti della rappresentazione e della progettazione dell'architettura come ambiti di possibile interpretazione critica dello spazio dell'abitare. Uno spazio in continuo divenire, inteso come spazio di relazioni e connessioni, di interferenze e di conflitti, che apre un orizzonte critico in cui la rappresentazione non può limitarsi a svolgere un ruolo esclusivamente descrittivo del reale, ma può e deve assumere invece quello di potente

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

Fig. 1. Gordon Matta-Klark, *Conical Intersect*. Parigi 1975. Nell'ambito della Biennale di Parigi di quell'anno Matta-Klark, artista dalla potenza immaginifica e rivoluzionaria, concepì uno dei suoi più noti *building cut*: uno sventramento-congiungimento di due edifici contigui e gemelli del XVIII sec. in fase di demolizione per far posto all'allora nascente Centre Pompidou. Grazie alla sezione conica dei tagli con un solo colpo d'occhio lo spettatore accostava la visione della Parigi "storica" a quella della nuova e moderna metropoli.



Fig. 2. Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. 1972 | The Museum of Modern Art, Architecture and Design Collection | © 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / BEELDRECHT, Hoofddorp, NL.



narratore della sua complessità e dunque di attivatore di immaginazione e di pensiero critico, lavorando in perfetta sintonia con le logiche del "progetto" di cui si rivela essere parte integrante. La metafora intorno alla quale le riflessioni si svilupperanno è quella del muro, inteso come protezione ma anche come barriera, confine, barricata, linea di demarcazione, limite; come elemento impenetrabile e tuttavia elemento la cui forza evocativa è tutta racchiusa nella sua permeabilità e, dunque, nella possibilità del suo attraversamento. Dei "muri" che costellano la scena contemporanea e delle ragioni per cui li erigiamo si proverà a dare una possibile interpretazione, certamente parziale e non esaustiva, ma utile a intravedere i modi con cui la narrativa architettonica spesso interviene nelle dinamiche poste in essere, per costruirli o per abatterli, con la potenza del suo gesto creativo. E non senza responsabilità!

La tentazione del muro

Sino a qualche mese fa, prima cioè che l'esplosione della pandemia ci travolgesse, la scena politica era occupata dal grande problema dell'immigrazione, dalla necessità di regolarne i flussi e di ripensare il tema complesso dell'integrazione con lo straniero. Il "muro", con tutta la carica di significazione simbolica che lo accompagna, appariva come una risposta efficace nei confronti della minaccia incombente dell'intruso. Senz'altro una risposta sovranista, in cui, tuttavia, come ben sottolinea Massimo Recalcati, la militarizzazione dei confini, la chiusura delle frontiere la radicalizzazione delle pulsioni securitarie, non riflettono solo una tentazione politica, ma una profonda e radicata inclinazione dell'essere umano che da sempre ha tracciato confini e respinto il rischio dell'aperto, almeno tanto quanto si è lasciato sedurre dall'idea di libertà, dall'avventura della contaminazione, dalla voglia di esplorare, dall'eranza intesa, talvolta, come pratica estetica [2].

C'è da dire, però, che nella storia recente l'umanità sembra sperimentare nuove forme di imbarbarimento della vita sociale in cui «il degrado neolibertino dell'individualismo ipermoderno e la trasfigurazione del confine in muro, bastione fortezza sono due facce della stessa medaglia che definiscono l'inciviltà del nostro tempo» [Recalcati 2020, p. 17]. La perdita della dimensione simbolica del confine come luogo di transito e la sua metamorfosi in barriera ne sono la più evidente conseguenza. «Sono i due modi che caratterizzano la frattura della 'proporzione

antropologica' tra la necessità impellente del confine e la necessità altrettanto impellente del suo trascendimento» [Recalcati 2020, p. 26].

Frontiere, aree-cuscinetto, sistemi di controllo, zone protette... lo spazio che ci circonda è increspato ovunque da confini. La nostra stessa quotidianità è scandita da un alternarsi di badge, password, codici d'ingresso e identificazione. I confini sono l'altra faccia della globalizzazione, proliferano per definire e difendere privilegi e consuetudini, servono a controllare porzioni di spazio o di territorio, ci aiutano a negoziare e filtrare scambi di culture e di linguaggi. La tentazione del muro è sempre in agguato e con essa l'idea radicata, per dirla con Sigmund Freud, che l'"esterno" coincida con l'ostile. Una tentazione latente, drammaticamente riaccesa dalla recente esperienza della pandemia e dalla natura per così dire 'terroristica' del virus che sconvolge ogni distinzione consolidata tra amico e nemico, tra conosciuto e sconosciuto tra familiare ed estraneo e che nell'obbligo del "distanziamento" sociale ha inaspettatamente riabilitato l'idea del rafforzamento della chiusura e dell'irrigidimento dei confini. Non è mancato chi, come Giorgio Agamben, sottolineando come ogni fenomeno sociale può avere implicazioni politiche, ha guardato con sospetto all'introduzione nel lessico politico dell'Occidente del termine 'distanziamento sociale' e non ha mancato di rimarcare che esso sia una sorta di eufemismo rispetto alla crudezza del termine "confinamento" che probabilmente rispecchia assai meglio la condizione attuale [Agamben 2021, p. 43]. Non c'è dubbio che l'esperienza che stiamo vivendo stia modificando significativamente gli assetti fondamentali del nostro vivere insieme e ci stia costringendo ad un ripensamento dell'idea stessa di confine, il cui significato, nell'articolazione delle relazioni interpersonali, muta in maniera forse irreversibile assimilando in sé un'idea di "barriera" in cui fanno il loro ingresso i nuovi concetti di maschera (un ulteriore strato tra noi e il mondo circostante) e schermo (una superficie che ci permette di rimanere in contatto, ma separati) [Casetti 2020]. Filtri protettivi che stanno ri-mediando le nostre coordinate spaziali, concetti che se, per un verso, ci spingono a riflettere su nuove forme di prossimità e sperimentare un inedito concetto di distanza, per altro verso si alimentano e si nutrono di quel delirio della "contaminazione" che rischia di degenerare in una nuova forma di fondamentalismo ideologico e rafforza l'idea del confine, del limite, della frontiera. Confini e frontiere tornano a proliferare nel nostro mondo. Nella loro pervasività si

addensa il vasto processo di frammentazione culturale e sociale che attraversa la contemporaneità. «Ci sono confini che, come imbuto, convogliano in un punto – lungo una costa o una frontiera – spostamenti disordinati di oggetti e individui, come nel caso delle imbarcazioni che trasportano gli immigrati da una parte all'altra del Mediterraneo. Altri che sembrano tubi impenetrabili, come le strade a scorrimento veloce che attraversano Israele e la Palestina. Confini che nascono dalle sacche tra due territori in conflitto, come la striscia deserta che taglia a metà Nicosia, ma anche i confini che – come spugne – attraggono popolazioni e investimenti, creando nuove comunità. E confini che come un arto-fantasma continuano a funzionare anche quando non esistono più. E soprattutto, ovunque nel mondo, ci sono recinti: di filo spinato, di cemento» [3]. I confini sono sensori delle dinamiche del mondo contemporaneo, come 'dispositivi' dinamici, vibrano delle energie e delle resistenze che – nel bene e nel male – muovono la storia presente.

Il termine "dispositivo" non è qui scelto a caso, rispecchia perfettamente l'accezione di Michel Foucault che per dispositivo intende «un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche

Fig. 3. Rem Koolhaas, *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, London, 1972. Rem Exhausted Fugitives Led to Reception Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, 1972.

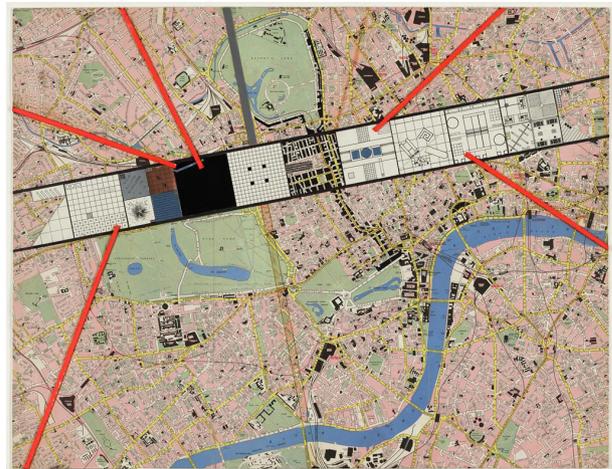
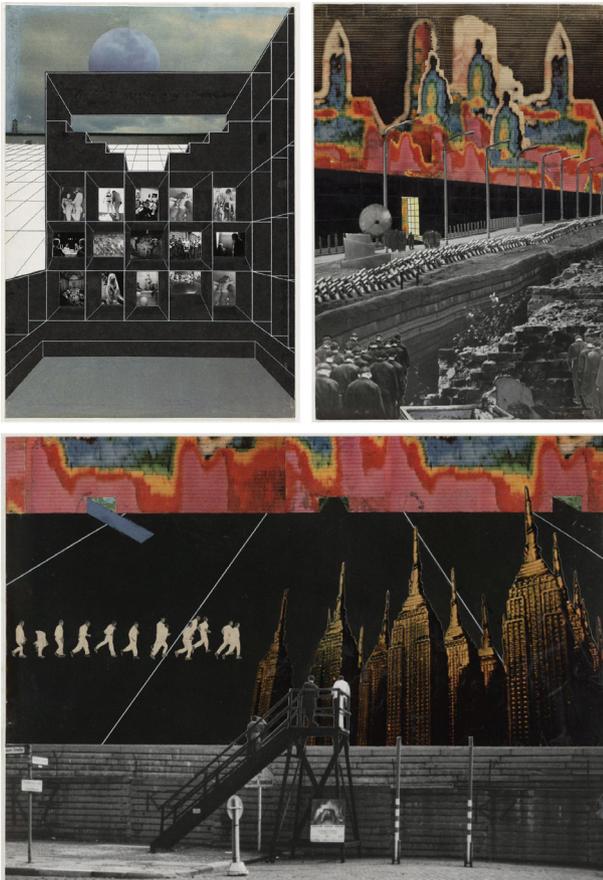


Fig. 4. Rem Koolhaas and Elia Zenghelis with Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Progetto per il concorso *La città come ambiente significante*, 1972.



[...] il dispositivo è la rete che si stabilisce tra questi elementi» [4]. Insomma, per dispositivo possiamo intendere – per estensione del pensiero di Foucault – un insieme di azioni che in un certo momento storico abbia avuto come funzione essenziale quella di rispondere ad una urgenza. Un dispositivo ha, dunque, una funzione eminentemente strategica. Ma se è vero, come è vero, che «la terminologia è il momento poetico del pensiero» [Agamben 2006, p. 5], l'interpretazione del termine 'dispositivo' apre ad un ulteriore utilizzo del termine nel nostro discorso. Declinato, infatti, nell'ambito specifico dell'architettura del potere e in particolare nell'ambito di quelle architetture utilizzate per controllo dei confini, il concetto di dispositivo finisce con l'essere perfettamente calzante per descrivere l'idea estesa del 'muro', inteso nella sua «funzione strategica dominante [...] di manipolazione di rapporti di forze, e intervento razionale e concertato in questi rapporti di forze» [Foucault 1977, pp. 299, 300]. Ma è vero altresì che il dispositivo, sempre inscritto in un gioco di potere, è infondo un «insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati». Ed è in questa accezione che il progetto di architettura, in quanto dispositivo di un sapere che è quello del pensiero spaziale, e della complessità delle relazioni che in esso si innescano, fa il suo ingresso nella nostra riflessione!

Muri/effetti collaterali

«Cosa vuol dire che l'architettura è un'arma politica?

Per rispondere a questa domanda, abbiamo bisogno di vedere come l'architettura, in primo momento, è un'arma (e cioè, come l'architettura abbia la propensione per la violenza) e in secondo momento, come questa propensione è necessariamente strumentalizzata da una o diverse agende politiche» [Lambert 2012, p. 59]

Nel suo *Weaponized architecture* Léopold Lambert denuncia l'impossibilità dell'innocenza dell'architettura rispetto alle strategie del potere [Lambert 2012]. Lo fa con uno scritto inteso e provocatorio che si pone certamente come atto politico esso stesso, spingendosi sino a suggerire un progetto come atto di «disobbedienza architettonica» inteso come possibile via di resistenza nei confronti di un *establishment* che usa l'architettura come arma, con tutte le implicazioni politiche che questo comporta. Intervistato da Lambert, Bryan Finoki, intellettuale indipendente

americano attento ai sistemi geopolitici contemporanei, si dice «interessato a come gli architetti possano forse usare le loro competenze e il valore dell'architettura come arte politica, come spazio di negoziazione urbana con il potere istituzionale, per apportare cambiamenti a livello spaziale per conto proprio, per forzare nuovi equilibri di potere, per stabilire in effetti dialoghi con il potere attraverso il mezzo del progetto che possa sfidare l'istituzione in qualche modo» [Lambert 2012, p. 55].

A partire da queste considerazioni, le note che seguono e i casi descritti, vogliono essere l'occasione per riflettere sul modo in cui la narrativa architettonica – nella sua dimensione di potente atto comunicativo legato al pensiero progettuale – si è mostrata spesso come dispositivo concettuale efficace, capace di oltrepassare con la forza della provocazione il semplice pensiero razionale e denunciare la condizione di una umanità spesso dolente, ipotizzando soluzioni e visioni di mondi possibili.

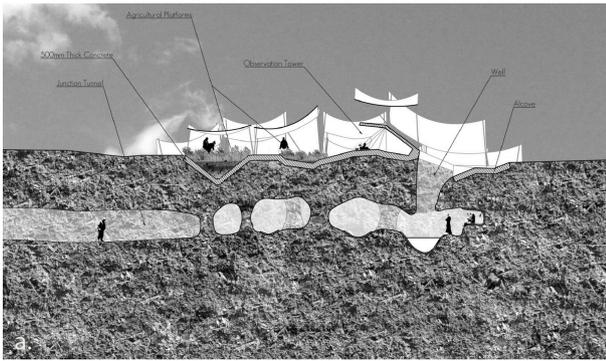
Mettere alla prova gli strumenti del gesto architettonico e della sua narrazione grafica come ambiti di possibile interpretazione critica dello spazio dell'abitare significa aprire un orizzonte di riflessione che vede il progetto – e la sua sintesi in immagine – come strumento critico, di interpretazione, di discretizzazione, di arbitrarietà – ma consapevole – riduzione della complessità contemporanea, negli elementi di una sintesi viva che è in sé atto progettuale, il cui esito è innanzitutto quello di decodificare la sintassi degli elementi dell'esistente. E di farlo prospettandone una nuova, che sia capace di tenere in conto le ragioni e le tensioni di uno spazio urbano inteso, come “spazio di vita” in cui provare a progettare nuove attribuzioni di senso. Un'opera di “disvelamento” della realtà che interpreta il significato più vero del “rappresentare”. In questo senso il tema del “muro” ha da sempre rappresentato terreno fertile di riflessione, di sperimentazione, di amplificazione dei processi di significazione. La potenza del gesto che ne abbatte la funzione di separazione tra interno/esterno, dentro/fuori, privato/pubblico, ha suggerito azioni progettuali, metaforiche o reali, di enorme significato politico e sociale.

Si pensi ai “*building cut*” di Gordon Matta-Clark. Azioni in cui l'anarchico e provocatore architetto statunitense tagliava i muri di interi edifici, decostruiva case e fabbriche, realizzando la sua utopia viva e visionaria, rivoluzionando il mondo dell'architettura senza innalzare neanche un muro. La sua “anarchitettura” era un'opera di vivisezione, che operava tagliando muri e al tempo stesso aprendo

Fig. 5. Léopold Lambert, Rappresentazione della distribuzione dei territori palestinesi occupati da Israele. In *Weaponized Architecture. The Impossible of Innocence*, 2012.



Fig. 6. Léopold Lambert, Una 'architettura disobbediente' per due popolazioni palestinesi. In *Weaponized Architecture. The Impossible of Innocence*, 2012.



squarci nelle coscienze. E in questo modo suggeriva ipotesi di lettura alternative della città e dell'abitare, denunciava il fallimento dell'architettura degli anni Settanta, metteva in discussione il significato stesso dell'abitare e in particolare l'idea di "privato" (fig.1). Erano anni di mobilitazione e di militanza e spesso accadeva che il progetto si facesse "manifesto", esasperazione di aspetti scelti della realtà, portati alle estreme conseguenze in prefigurazioni di mondi possibili, auspicabili o terribili, presenti *in nuce* nel mondo che abitiamo.

In modo sorprendente qualcosa di quel gesto provocatorio, seppure con tutt'altra significazione, è tornato di recente ne *La Ferita aperta* sulla facciata di Palazzo Strozzi, opera *Site Specific* con cui JR, il francese "attivista urbano" – come lui stesso ama definirsi – ha voluto in qualche modo reinterpretare l'edificio simbolo del rinascimento italiano, squarciandone la quinta muraria, aprendo su di essa una ferita, svelandone il prezioso spazio interno e ponendo così all'attenzione della collettività una riflessione sul tema della inaccessibilità dei luoghi della cultura al tempo della pandemia e sulla relazione interrotta con l'arte che ha caratterizzato questo lungo anno di distanziamento sociale. Un tema particolarmente sentito in questi mesi in cui il confine, come si è detto, si è fatto metafora della nostra condizione esistenziale, assumendo nuovi e inusitati significati.

Negli stessi anni in cui Matta-Clark con gesto artistico apriva squarci nei muri, un altro architetto esordiva sulla scena internazionale con un progetto in cui la rappresentazione del muro si rivelava inaspettata protagonista. Era Rem Koolhaas che, nel 1972, con il suo *Exodus or the voluntary prisoners of architecture* (figg. 2-4) ha offerto al mondo la sua potente idea del ruolo dell'architettura nell'interpretazione visionaria della realtà e nella prefigurazione di mondi possibili. Come spesso accade nell'opera di Koolhaas, il progetto è inteso come una storia da raccontare, come il risultato di una programmazione, come scenario possibile, assai più che come oggetto architettonico in sé [5]. Con un chiaro riferimento alla Berlino della guerra fredda, il progetto prevedeva la realizzazione di una struttura di città ideale posta nel cuore di Londra. La suggestione proposta era quella di realizzare un vuoto all'interno della città, racchiuso da due muri, strutture archetipiche dell'architettura, che lo stesso Koolhaas ironicamente definisce "magnifiche" nella sua relazione di progetto. Un'idea di muro in cui l'elemento viene interpretato non come semplice struttura portante ma come simbolo

che è in grado di esprimere al massimo livello il significato di separazione mentre ne mette in scena la negazione. Il vuoto tra i due muri viene infatti trasformato in una nuova città ideale che riutilizza l'elemento del muro per il suo carattere simbolico e psicologico. Il muro diventa così una forza positiva, capace non solo di sovrapporsi alla struttura urbana preesistente, ma anche di imporre un nuovo modello di metropoli in grado di generare a sua volta un nuovo stile di vita, segnato da momenti di ritiro quasi mistico e di partecipazione ad attività sociali. Sicché, nella metafora del progetto e della sua narrazione, gli abi-

tanti finiscono via via per scegliere di lasciare la città per trasferirsi in quella "striscia" diventando così "prigionieri volontari dell'architettura". «Improvvisamente – si legge nella relazione di progetto – una striscia di intensa desiderabilità metropolitana attraversa il centro di Londra. Questa striscia è come una pista di atterraggio per la nuova architettura dei monumenti collettivi. Due muri racchiudono e proteggono questa zona per mantenere la sua integrità e per impedire qualsiasi contaminazione della sua superficie da parte dell'organismo canceroso che minaccia di inghiottirla. Ben presto, i primi detenuti implorano

Fig. 7. Cronistoria sintetica della genesi e della comunicazione dell'idea del muro tra USA e Mexico dalle prime dichiarazioni sino alla pubblicazione del bando nel febbraio 2017.

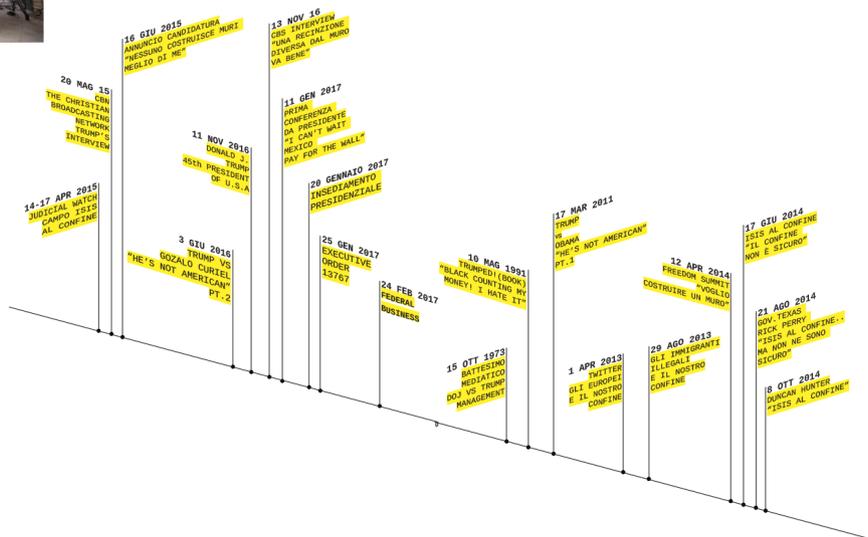
13 NOVEMBRE 2016

**CBS INTERVIEW
UNA RECINZIONE
DIVERSA DAL MURO
VA BENE**

TRUMP TOWER
MANHATTAN (NY)

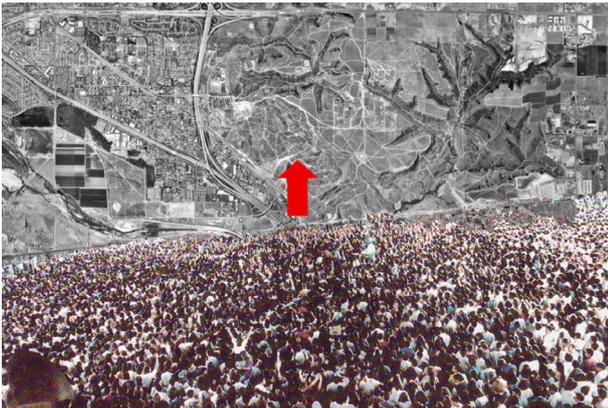
Trump, dopo la sua vittoria al Collegio Elettorale, appare in un'intervista su 60 Minutes (CBS NEWS) e il suo impenetrabile continuo muro diventa una "recinzione".

"For certain areas I would, but certain areas, a wall is more appropriate. I'm very good at this, it's called construction."



che ne camuffano la presenza e che può essere utilizzato dai palestinesi come piattaforma agricola e abitazione temporanea, ma di cui i beduini possono appropriarsi come caravanserraglio per i loro animali e per loro stessi durante le soste della loro continua erranza tra le isole dell'arcipelago palestinese (fig. 6). Quello che colpisce del progetto di Lambert, e che emerge con chiarezza dalle sue riflessioni, come della *graphic novel Lost in the Line* che chiude il suo scritto, è l'ideale di architetto sovversivo, che usa il progetto architettonico, anche solo immaginato e disegnato, per giocare con il sistema, per aggirare certi vincoli politici, o per provare a ricalibrare in qualche modo l'ambiente urbano che così spesso vive in una dimensione di illogica ingiustizia.

Fig. 9. Estudio Teddy Cruz + FONNA FORMAN, Border fence. Living at the border_ MOMA Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement San Diego-Tijuana border illustration, 2001.



Altri si pongono il medesimo obiettivo attraverso una narrativa architettonica cui affidano il compito di denunciare lo stato di fatto. Ne è la prova l'intensa attività del collettivo *Multiplicity*, agenzia di ricerca per il territorio che con la sua fitta serie di progetti, installazioni, workshop si è posto come sentinella vigile di alcune tra le più drammatiche criticità del contesto geopolitico contemporaneo. Basti pensare all'intenso progetto *Solid See* condotta sull'attuale assetto geopolitico del Mar Mediterraneo e sul dramma dei flussi migratori, ma soprattutto al progetto *Border Device(s)* un'indagine che rivela come, guardando parallelamente ai flussi globali (di persone, merci e idee) e alle restrizioni territoriali, è possibile svelare come le identità individuali e collettive si definiscono, in tutta la loro complessità, proprio nell'atto di oltrepassare frontiere.

Fig. 10. Estudio Teddy Cruz + FONNA FORMAN, Border fence. Living at the border_ , I la Biennale di Venezia, Padiglione Stati Uniti d'America, 2008. Riproduzione fotografica del confine tra USA e Mexico (foto di Lisbet Arboe).



Vivere sul confine

«La funzione simbolica del confine non è solo quella di delimitare la nostra identità (collettiva o individuale), ma anche quella di garantire lo scambio, a transizione, la comunicazione con lo straniero. Ogni confine, infatti, definisce una identità solo mettendola in rapporto con una differenza. Nella virtù della 'porosità' è l'attributo fondamentale del confine»
[Recalcati 2020, p. 28]

«*En una linea el mundo se une. Con una linea el mundo se separa. Dibujare es hermoso y tremendo*» [6]. Breve e intensa, questa poesia dello scultore basco Eduardo Chillida esprime con icastica efficacia il tremendo potere del disegno e della sua materializzazione che chiamiamo architettura. Una semplice linea ha, infatti, la capacità di dividere un ambiente in due ambienti impermeabili l'uno all'altro, come ci ricordano gli ovvi esempi geopolitici dei muri di confine che costellano il nostro mondo e di cui sin qui abbiamo parlato. Uno tra gli altri assume, da alcuni anni, un valore simbolico particolare: quello che, nelle intenzioni dell'allora presidente degli Stati Uniti Donald Trump, si sarebbe dovuto erigere lungo il confine tra USA e Messico.

Proprio su quel muro qualche anno fa uno studente brillante e visionario – uno di quelli nel cui sguardo intenso ti capita a volte di ritrovare il senso e le ragioni per cui hai intrapreso questo viaggio – mi propose un tema per la sua tesi di laurea in Architettura davvero singolare: voleva partecipare alla *Solicitatio Number 2017-JC-RT-001*, con cui il 24 febbraio 2017 l'Office U.S. Customs and Border protection del Department of Homeland Security richiedeva: «*Design and build of several prototype wall structure in the vicinarity of the United States border with Mexico*» [7].

In poche parole, Carmine, così si chiamava il mio studente, mi chiedeva seriamente di partecipare alla richiesta elettronica dell'amministrazione Trump di proporre idee e prototipi per la progettazione e la realizzazione di diverse strutture protettive nelle vicinanze del confine messicano. L'appalto, condotto in due fasi, richiedeva di presentare, nella prima, un documento “concettuale” entro il 10 marzo 2017. Poco più di due settimane per un progetto che avrebbe dovuto occupare una porzione di territorio di circa 3000 chilometri. Ci misi un attimo per capire la portata della provocazione e accettai la sfida. Chiesi innanzitutto a Carmine di costruire una documentazione dettagliata sulla narrativa con cui l'idea del muro

si era andata formalizzando nella mente di Trump (e in quella di larga parte di quella dei suoi sostenitori!) ed era, poi, stata veicolata nell'opinione pubblica americana (fig. 7). Ne venne fuori un documento di straordinario interesse in cui la rappresentazione dell'idea del muro di Trump e la sua traduzione mediatica facevano da sfondo a una narrazione assai più articolata sul tema dei “dispositivi di controllo fisico” e dei “dispositivi di separazione attiva” che ben oltre il singolo episodio in questione erano presenti a livello mondiale.

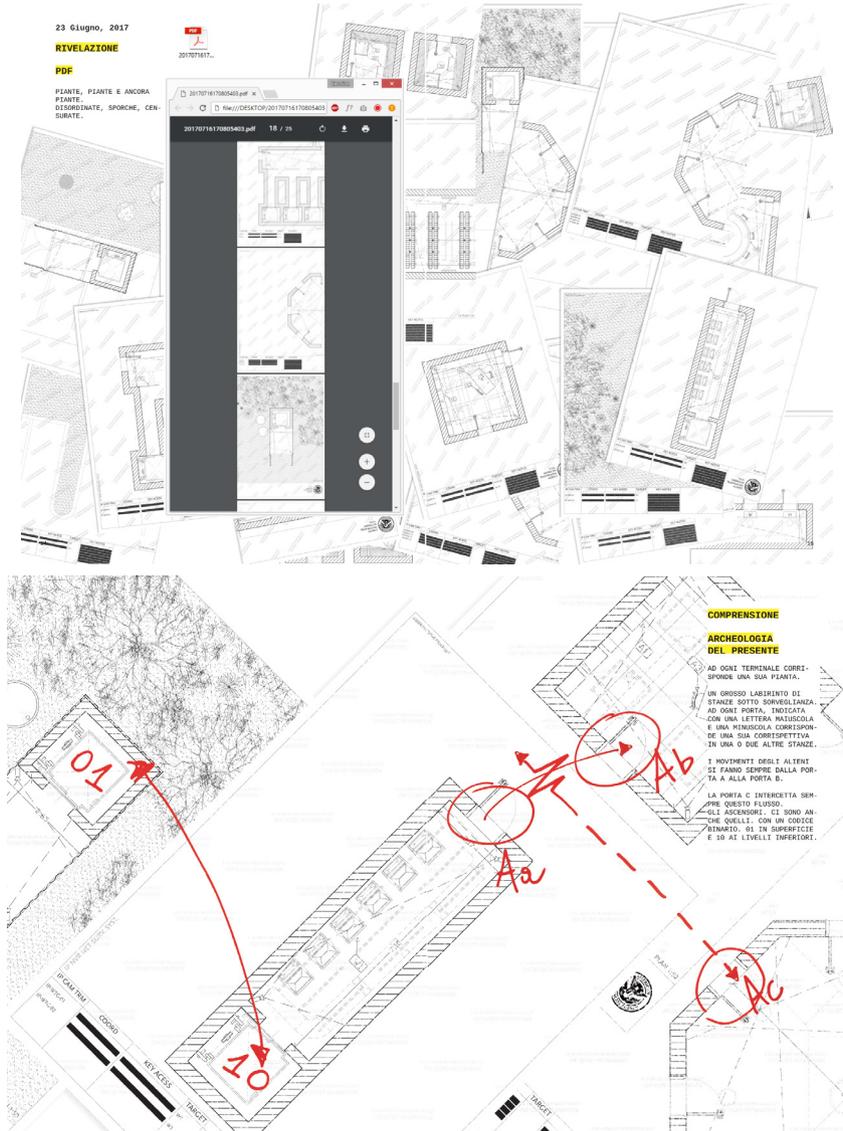
Il censimento dei confini controllati da dispositivi più o meno attivi aveva dato esiti sorprendenti. L'elenco di quei confini realizzati o anche solo programmati era incredibilmente lungo e la rappresentazione sinottica della loro precisa collocazione sul globo, inquietante (fig. 8). Non si trattava più di ragionare su “un” muro, ma di intendere i dispositivi di separazione come una categoria concettuale ineludibile per comprendere la contemporaneità. Il movimento di opinione intorno al progetto di Trump era intenso da anni. Basti pensare al prezioso lavoro *Leaving on the Edge* (fig. 9) con cui Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman denunciava e intensamente combatteva sin dai primi anni 2000 contro l'idea ancora oggi dominante nel discorso politico, per cui il confine tra Stati Uniti e Messico è un luogo di criminalizzazione [8]. Con azioni dal basso Cruz e Forman riuscivano a trasformare quel confine in un luogo di creatività diffusa, attraverso azioni progettuali ad alta potenzialità emotiva tutte giocate sul filo della provocazione mediatica e della forza metaforica delle immagini.

Un lavoro potente di rappresentazione che trova la sua espressione più forte nel 2008 alla 11ª Biennale di Architettura di Venezia, con la bellissima installazione *Border Fence*. Una provocatoria riproduzione fotografica a grandezza naturale della recinzione di confine tra USA e Mexico occultava il Padiglione Stati Uniti di America ai Giardini e costringeva, con una forte connotazione metaforica, chiunque volesse accedere al padiglione stesso all'atto fisico dell'attraversamento, infrangendone la superficie, e sconfiggendone il senso di limite invalicabile (fig. 10).

Nella potenza delle immagini realizzate da Teddy Cruz nell'uso diffuso del collage e nella precisa volontà di utilizzare la forza eversiva della rappresentazione, intesa come provocazione, c'è l'eco distinta di quella stagione intensa dell'architettura disegnata che ha rappresentato fonte di ispirazione per l'approccio che Carmine volle dare al suo progetto intitolato *American Transracial Agency. Architettura di conflitto* [9].

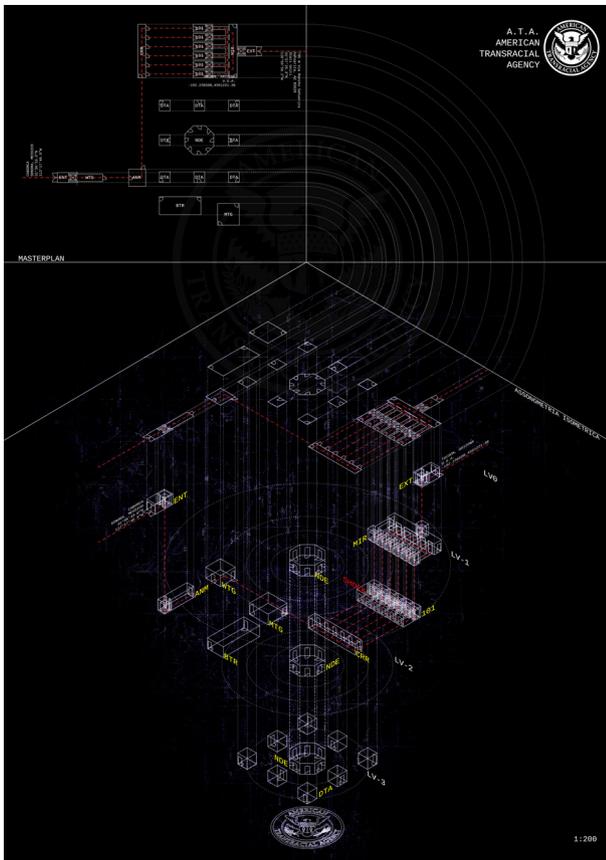
Fig. 11. American Transracial Agency. Architettura di conflitto. Effetti collaterali. Carmine Errico, Tesi di Laurea in Architettura, a.a. 2016/2017, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale. L'invasione digitale delle informazioni relative alla American Transracial Agency.

Fig. 12. American Transracial Agency. Architettura di conflitto. Effetti collaterali. Carmine Errico, Tesi di Laurea in Architettura, a.a. 2016/2017, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale. Uno stralcio della sequenza spaziale attraverso la quale avviene il processo di "mutazione razziale".



Con analoga attitudine a intendere il concetto di muro – e la sua rappresentazione – non solo come barriera, ma come reale dispositivo spaziale e dunque “luogo complesso” in cui accadono cose, il progetto della *American Transracial Agency* si muove all’interno di una dimensione totalmente immaginaria e surreale proponendo di realizzare uno “spazio” inteso come una sequenza di luoghi/accadimento e dunque “processo” innanzitutto concettuale

Fig.13. *American Transracial Agency*. Architettura di conflitto. Effetti collaterali. Carmine Errico, Tesi di Laurea in Architettura, a.a. 2016/2017, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale. Esploso della struttura ipogea e individuazione dell’articolazione spaziale.



e poi fisico. Uno spazio costituito da dispositivi relazionali che nello spessore concettuale del muro sono capaci – attraverso un sottile gioco dell’assurdo – di neutralizzare l’effetto di separazione ed esclusione che esso genera e sottende. Gli “effetti collaterali” della presenza del muro sono, infatti, tutti racchiusi nel progetto di una complessa architettura ipogea collocata nei pressi del confine tra USA e Mexico e composta di aree di accesso, spazi di attesa, spazi di controllo, camere con attivatori neurali, ascensori, percorsi di entrata e aree di uscita al di là del muro. Elementi di un percorso capace di modificare, su richiesta dell’interessato, in tempo reale – e in ambo le direzioni! – la “razza” del soggetto in transito e dunque rendere inefficace la barriera posta in essere dal muro. Il tutto descritto attraverso un racconto serrato, una sorta di *graphic novel* che fornisce, attraverso disegni di architettura in tutto verosimili, una descrizione puntuale dei luoghi e delle azioni. Il processo prende avvio dalla improvvisa comparsa sul PC del narratore dei documenti dell’archivio 404: una pioggia di documenti, planimetrie, itinerari, mappe concettuali, foto aeree..., documenti che sarebbero dovuti rimanere segreti e che invece per via di un bug nella rete internet si diffondono in modo virale, svelano il processo in atto e lo rendono palese al mondo (fig.11).

Quanto più la narrazione si spinge sul limite dell’assurdo e del fantascientifico tanto più la rappresentazione dei luoghi è verosimile e precisa (fig. 12). Quanto più assurda la condizione di conflitto posta in essere dal muro, tanto più efficace e definitiva la soluzione surreale proposta e descritta con la forza della provocazione progettuale. Una provocazione che trova risonanza nelle scelte rappresentative in cui la descrizione del progetto assume la potenza evocatrice di una dichiarazione di intenti, grazie alla capacità comunicativa dell’immagine e della sua messa in scena nella presentazione visiva del progetto che, attraverso la rappresentazione, si fa racconto (fig. 13).

«Quasi all’inizio di ogni progetto c’è [...] una definizione in parole – un testo – un concetto, un’ambizione o un tema che viene messo in parole, e solo nel momento in cui viene messo in parole si può cominciare a procedere, a pensare all’architettura; le parole scatenano il progetto. Tutti i nostri progetti, o i nostri migliori progetti, sono prima definiti in termini letterari, che poi suggeriscono un intero programma architettonico [...] l’architettura è una disciplina intellettuale, la scrittura è la comunicazione privilegiata delle nostre discipline intellettuali» [Koolhaas 1978, p. 42]

Note

[1] Il brano è tratto da un'intervista fatta nel 2010 da Leopold Lambert a Bryan Finoki, scrittore indipendente americano, attento osservatore degli spazi militarizzati e delle loro conseguenze geopolitiche nel 2010. Consultabile alla pagina <<https://thefunambulist.net/architecture/interview-bryan-finoki-for-weaponized-architecture>> (consultato il 28 maggio 2021). L'intervista è stata poi pubblicata nel 2012 [Lambert 2012, pp. 48-61].

[2] Il modo con cui l'erranza ha rappresentato un atto primario di trasformazione dell'ambiente e si è dimostrata strumento estetico di conoscenza e significazione dello spazio è indagato nel bel volume Careri 2006. Al riguardo si veda anche il libro Solnit 2002, in cui viene affrontato il tema dell'uscire dallo spazio chiuso e dunque superare barriere e limiti indagando la relazione tra storia del camminare e storia del pensiero.

[3] Il brano è tratto dal testo di presentazione della mostra *Border Device(s) Dispositivi di confine* – progetto elaborato da Multiplicity – allestita nel 2004 a conclusione di una ricerca poliennale su "politiche e mitologie dei confini", dalla Fondazione Collegio San Carlo di Modena. Il lavoro sensibile di Multiplicity, agenzia di ricerca sul territorio coordinato da Stefano Boeri, raccoglieva gli esiti di un lungo percorso di ricerca sulla frammentazione dello spazio contemporaneo.

[4] Quello di "dispositivo" è uno dei concetti più potenti della contemporaneità, portato sulla scena filosofica alla metà degli anni Settanta del secolo scorso da Michel Foucault. Si tratta di un termine tecnico decisivo nella strategia del suo pensiero di cui Foucault non dà una definizione precisa, ma tuttavia, come sottolinea Agamben, le si avvicina in una intervista del 1977, da cui sono tratte le citazioni qui riportate. L'intervista venne pubblicata, poi, nella raccolta di scritti *Dits et écrits* per i tipi della Gallimard. Due autori contemporanei molto significativi per la contemporaneità, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, hanno entrambi dedicato al tema due saggi brevi, – intitolati entrambi *Che cos'è un dispositivo?* – offrendo spunti di attualizzazione a un concetto che trova enormi spazi di applicazione nell'orizzonte della cultura contemporanea e dei suoi dispositivi mediali.

[5] La dimensione iconoclasta di Koolhaas si manifestò fin dall'inizio. Il suo progetto finale alla *Architectural Association School of Architecture* di

Londra si configurò come una serie di 18 disegni, acquerelli e collage chiamata *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, in cui risuonava l'ispirazione dei racconti di James Ballard e delle sue novelle surrealiste. In questo progetto Koolhaas e i suoi collaboratori (Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis), sbeffeggiavano le utopie moderniste dei loro predecessori, descrivendo sarcasticamente il muro di Berlino come un «capolavoro di design» e proponendo una città murata all'interno di Londra come un modo per creare una nuova cultura urbana, che avrebbe portato gli abitanti a lasciare il resto della città in rovina. Sul progetto si veda: Koolhaas, Zenghelis 1972, pp. 42-45.

[6] Eduardo Chillida, scultore basco dalla intensa poetica spaziale, scrisse questi cinque versi nel 1983 in uno dei numerosi schizzi in cui raffigurava il palmo chiuso di una mano con cui indagava il concetto di delimitazione di una porzione di spazio e della sua relazione con il resto del modo.

[7] Si tratta del bando pubblicato il 24 febbraio del 2017 con cui l'*Office U.S. Customs and Border protection del Department of Homeland Security*, dava seguito alle intenzioni del governo degli Stati Uniti presieduto da Donald Trump di costruire un muro sul confine USA MEXICO: <<https://www.cbp.gov/frontline/border-wall-prototype-designs>> (consultato il 23 giugno 2021).

[8] Teddy Cruz, architetto urbanista e docente in Public Culture and Urbanism presso il Visual Arts Department della University of California, San Diego, è noto a livello internazionale per le sue ricerche urbanistiche e architettoniche sul confine tra Tijuana e San Diego. Area in cui il suo lavoro è teso a interpretare i quartieri degli immigrati di confine, come luoghi di produzione culturale, da cui ripensare la politica urbana, gli alloggi a prezzi accessibili e le infrastrutture civiche. La sua indagine su questa "geografia del conflitto" ha ispirato una pratica progettuale e una pedagogia della produzione progettuale ricche di suggestioni. Sul suo lavoro e su quello dello Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman si veda, tra gli altri, Misra 2017.

[9] La tesi di laurea in Architettura con il titolo *American Transracial Agency. Architettura di conflitto. Effetti collaterali*, è stata discussa da Carmine Errico, con lode e dignità di stampa a luglio 2017 presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università della Campania Luigi Vanvitelli (relatore prof. A. Cirafici, correlatore prof. F. Ippolito).

Autore

Alessandra Grafici, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", alessandra.cirafici@unicampania.it

Riferimenti bibliografici

Abujidi, N. (2014). *Urbicide in Palestine Spaces of Oppression and Resilience*. London: Routledge.

Agamben, G. (2020). *A che punto siamo? L'epidemia come politica*. Macerata: Quodlibet.

Agamben, G. (2006). *Che cosa è un dispositivo?* Milano: Nottetempo.

Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi editore.



Casetti, F. (2020). Close-up-ness. Masks, Screens, and Cells. In M. Treleani, F. Zucconi (a cura di). *Remediating distances. IMG journal Interdisciplinary journal on image, imagery and imagination*, Issue 03. Bologna: Publicapress, pp. 104-117.

Chillida, E. (2003). *Open-Air Sculptures*. Barcelona: Polígrafa.

Deleuze, J. (1989). Qu'est-ce qu'un dispositif?. In M. Foucault. *Rencontre internationale*. Paris-11 janvier 1988. Paris: Le Seuil. [Trad. it. *Che cos'è un dispositivo?* Napoli: Cronopio 2002].

Foucault, M. (2001). *Dits et écrits III, 1976-1988*. Paris: Gallimard.

Koolhaas, R., Zenghelis, E. (1972). Exodus. In *Casabella*, n. 378, pp. 42-45.

Koolhaas, R. (1978). Dalí and Le Corbusier: The Paranoid-Critical Method. In *Architectural Design*, n. 48, pp. 152-164.

Koolhaas, R. (2001). *Delirious New York*. Milano: Electa. [Prima ed. 1978].

Lambert, L. (2012). *Weaponized Architecture: The Impossibility of Innocence*. Barcelona: dpr-barcelona.

Misra, T. (2017). *The Border Is a Way of Reinforcing Antagonism That Doesn't Exist*. *CityLab* <<http://www.citylab.com/housing/2017/01/the-urban-laboratory-on-the-san-diego-tijuana-border-teddy-cruz-fonna-forman/512222>> (consultato il 10 maggio 2021).

Recalcati, M. (2020). *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*. Milano: Feltrinelli.

Solnit, R. (2002). *Storia del camminare*. Milano: Mondadori. [Ed. orig. *Wonderlust. A History of Walking*, 2002].