

28/07/2022

Lettura transfemminista queer dell'architettura e della progettazione urbana

Le ricerche di Eileen Gray, Zaha Hadid e Avril Coroon.

Di Silvia Calderoni

La casa, così come la città, è stata spesso raccontata come un'estensione del corpo stesso, se non come una sorta di reincarnazione del corpo umano in un ambiente costruito (sia esso città o ambiente domestico) fatto per contenerlo: il corpo che si fa casa, la casa che si fa corpo. La casa appare come un organismo vivente, secondo un'analogia organica e corporea che si rifà al corpo per descrivere le funzioni della casa, che nasce, si ammala, spurga, rinasce, respira.¹ Ma quando parliamo di corpi che abitano le case e occupano le città, di quali corpi parliamo? E ancora, in che modo possiamo interrogare l'architettura e l'urbanistica per comprendere il ruolo di potere che il *built environment* esercita?

Tra il 1948 e il 1955, Le Corbusier disegnò *Le Modulor*, utilizzato dall'architetto come scala di proporzioni per realizzare le Unité d'Habitation, assegnandogli le forme di un uomo alto dotato di genitali maschili.² Diversi secoli prima, Aristotele scriveva che «la città è l'uomo»³ e nel XV secolo Leon Battista Alberti descriveva la casa ideale come una prigione per la donna.⁴

Come scrive Beatriz Colomina,⁵ nonostante la ricerca teorica nel settore dell'architettura e dell'urbanistica sia significativa, il tema della sessualità viene costantemente ignorato sia nella teoria che nella pratica, malgrado vi siano numerosi studi femministi che lo affrontano da anni. Secondo l'autrice, infatti, «la politica dello spazio è sempre sessuale, anche se lo spazio è centrale nei meccanismi di cancellazione della sessualità».⁶

In questo senso, la sessualità intesa come componente dello spazio costruito permette di accogliere riflessioni transfemministe all'interno di un'analisi dell'architettura e dello spazio urbano che ha sempre privilegiato lo sguardo e il desiderio maschile. Le

¹ *Ivi*, pp. 11-26.

² Eilers 2012.

³ Del Bò, Filoni, Labriola 2020, p. 5.

⁴ Wigley 1992, pp. 327-389.

⁵ Beatriz Colomina è una storica e teorica dell'architettura di fama internazionale. Si interessa e pubblica ricerche su questioni di architettura, arte, tecnologia, sessualità e media. È direttrice e fondatrice del programma interdisciplinare Media and Modernity all'Università di Princeton e professoressa e direttrice dei Graduate Studies alla Scuola di Architettura.

⁶ Traduzione mia dall'originale: «The politics of space are always sexual, even if space is central to the mechanisms of the erasure of sexuality» (Colomina 1992, *Introduction*).

implicazioni di questa operazione sono molto importanti, in quanto: a) mettono in discussione l'ipotetica neutralità della città e della casa; b) portano ad agire in termini di rappresentanza, recuperando il lavoro di artiste e soggetti marginalizzati, mettendo in evidenza le ragioni sociali, politiche, storiche ed economiche che hanno portato questi soggetti a essere esclusi dalle pratiche architettoniche e di progettazione della città, come suggerisce Linda Nochlin;⁷ c) permettono di svelare come alcuni spazi architettonici e urbani esistenti siano usati intenzionalmente e/o in maniera illecita per ragioni di natura sessuale che sono da ritrovare, per esempio, in usi particolari di elementi domestici o urbani da parte della comunità LGBTQIA+; d) permettono di concepire il *built environment*, lo spazio costruito, come un sistema culturale di rappresentazione, o un «system of representation»⁸ al pari della produzione cinematografica o televisiva, artistica, visuale e fotografica, e in quanto tale diventa un oggetto di studio e di analisi rispetto al modo in cui produciamo norme, forme di potere, forme di oppressione.

È necessario affrontare il concetto di “giustizia abitativa” attraverso un approccio intersezionale transfemminista all'architettura, in modo che i soggetti inseriti nei progetti architettonici delle nuove città non siano di default famiglie eterosessuali bianche borghesi abili, ma siano soggetti che esprimono la complessità dei rapporti umani, tendendo all'eliminazione di discriminazioni. Di conseguenza, è doveroso analizzare il corpo in relazione allo spazio urbano attraverso una metodologia transfemminista e queer, poiché il luogo del corpo, «proprio perché del corpo, allude a rendere visibili questioni che hanno a che fare con i diritti, le diseguaglianze, il tempo, la memoria e la sua trasmissione. In questo senso il luogo del corpo è un luogo politico».⁹ Inoltre, se la tecnologia è la protesi del corpo,¹⁰ il corpo allora non è un elemento biologico, bensì un «campo di iscrizioni di codici socio-culturali: sta per la radicale materialità del soggetto, che si definisce soprattutto in rapporto con la tecnologia».¹¹ Che corpi stiamo dunque costruendo adesso, con le nostre tecnologie contemporanee, e quale tipologia di sistema di organizzazione sociale della differenza sessuale e del corpo sessuato¹² stiamo creando?

Per procedere con un'analisi del *built environment* attraverso una metodologia transfemminista queer possiamo recuperare il lavoro di Adrian Forty, per il quale l'architettura è un sistema composto da:

⁷ Nochlin 2019.

⁸ Colomina 1992, *Introduction*.

⁹ Bianchetti 2020, p. 137.

¹⁰ McLuhan 2011.

¹¹ Braidotti 1995, p. 17.

¹² *Ibid.*

1. *immagini*, ovvero le *fotografie* dell'edificio e i *disegni* dei progetti;
2. *parole*, ovvero i discorsi sulle opere;
3. *prodotto* materiale, cioè l'opera stessa.¹³

Se sui primi due punti è stato dato un contributo – limitato – importante, sul terzo punto c'è ancora molta strada da fare.¹⁴ Tuttavia, alcuni esempi esistono e sono importanti per immaginare mondi nuovi: ne presenterò alcuni nei prossimi paragrafi, oltre a proporre un quarto punto da aggiungere alla lista di Forty.

Eileen Gray – E.1027

Tra il 1926 e il 1929, durante il prodigioso decennio dell'architettura modernista, Eileen Gray¹⁵ progettò e costruì una villa, la E.1027¹⁶ o *maison a bord de mer*, a Roquebrune-Cap-Martin, in Francia, per sé e per il suo amante dell'epoca, Jean Badovici, anche lui architetto. Il trasporto emotivo e l'affetto di Gray nei confronti della *maison* si giustificano con il fatto che per l'artista non si trattasse di un lavoro qualsiasi, ma della sua prima opera architettonica.¹⁷ La posizione in cui costruì la casa fu accuratamente scelta in uno spazio sperduto e isolato sulla Costa Azzurra, difficilmente accessibile, vicino a Montecarlo.

Questa opera porta con sé tante storie – molte delle quali dimenticate – e tante possibili letture. La prima che vorrei recuperare riguarda Gray e il suo rapporto con Le Corbusier, che conobbe tramite Badovici. Nel momento in cui l'architetta progettò E.1027, la sua libera interpretazione degli insegnamenti di Le Corbusier fu evidente; la *maison* è bianca, poggia sui corbuseriani *pilotis* e per molti aspetti appartiene al movimento architettonico moderno.¹⁸ Tuttavia, la casa possiede una sensualità che risulta estranea alle architetture di quel periodo: «Anche nella casa più piccola uno deve potersi sentire solo, completamente solo» scrisse Gray,¹⁹ ed è a partire da queste premesse che l'architetta progettò lo spazio. Ogni stanza della casa si affaccia su un balcone diverso; le persiane e le finestre permettono di interagire armoniosamente con il mare e con le

¹³ Forty 2004, pp. 11-14.

¹⁴ Sulle immagini e i mass media, si veda la bibliografia di Colomina 1992; 1994, Preciado 2020, Forty 2004.

¹⁵ Eileen Gray nacque a Enniscorthy in Irlanda nel 1878 e, dopo aver studiato disegno e pittura a Londra, capì di voler approfondire la tecnica dei mobili laccati, ragione per cui si trasferì a Parigi nel 1907 per studiare con Seizo Sugawara, artigiano giapponese. Gray ebbe poi la possibilità di farsi notare nel 1919, quando Suzanne Talbot, figura celebre nel mondo della moda parigina, le propose di decorare il suo salotto. In questo contesto, Gray disegnò alcuni mobili ottenendo molto successo, tanto che le sue forme e le sue linee attirarono l'attenzione degli artisti modernisti, tra cui Le Corbusier e Jean Badovici (e1027.org).

¹⁶ Il nome scelto è un codice che nasconde le iniziali dei due: E = Eileen, 10 = Jean, 2 = Badovici, 7 = Gray (Colomina 2000).

¹⁷ Marcos 2011.

¹⁸ *Ivi*, p. 265.

¹⁹ La citazione è ricorrente in molteplici articoli, in questo caso è presa da Vaiarelli 2015.

colline che circondano la villa. Il livello principale è composto da un ampio soggiorno aperto, una camera da letto che svolge anche il ruolo di studio, una cucina e un bagno. Il livello inferiore è composto invece da un grande salotto, una camera da letto per gli ospiti, un alloggio per i domestici e una toilette. La casa è stata dunque progettata come una *maison minimum*, semplice ed efficiente, dotata di mobili a incasso ed evitando gli sprechi di spazio.

Per Gray, la *maison* rappresentava un'*estensione dell'esperienza umana*, una villa dal design aperto e flessibile che consentisse di vivere lo spazio come un insieme organico che comprendeva la casa, i suoi abitanti e l'ambiente esterno. Il lavoro di Gray divenne dunque un'opera complessa in cui i confini tra architettura e interior design sfumavano, e dove all'interno del movimento modernista erano sapientemente integrate diverse correnti.²⁰

Negli anni Trenta, Gray e Badovici posero fine alla loro relazione, e nel 1938 Badovici invitò Le Corbusier a soggiornare nella *maison*, dove l'architetto realizzò una «colonizzazione pittorica»,²¹ ovvero dipinse, senza l'autorizzazione di Gray, otto murali di ispirazione picassiana, pieni di colore ed espliciti riferimenti alla sessualità non conforme di Gray, la quale considerò l'azione di Le Corbusier un vero e proprio atto di vandalismo: «È stata una violazione. Un collega architetto, un uomo che lei ammirava, aveva mutilato il suo lavoro senza il suo consenso».²²

Colomina interpreta questo episodio come un caso psichiatrico, raccontando di come Le Corbusier fosse totalmente ossessionato dalla villa,²³ e di come per l'architetto fosse abitudinaria l'«appropriazione feticista della donna»,²⁴ tendenza che nacque e si sviluppò attraverso la sua pratica di disegnare e manipolare l'opera di Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Sul murales, l'architetto raccontò che «“Badou” (Badovici) era rappresentato a destra, l'amica Eileen Gray a sinistra, e il contorno della testa e dei capelli della figura seduta al centro, diceva, era “il figlio desiderato e mai nato”».²⁵ Questa scena, per Colomina, non rappresenta solo una mutilazione dell'architettura di Gray, in quanto il trattamento cromatico e il figurativismo astratto dei murali di Le Corbusier non avevano punti di contatto con la semplicità formale della *maison*,²⁶ ma anche e soprattutto un

²⁰ Constant 1994.

²¹ Marcos 2011, p. 268.

²² Adam 1987.

²³ L'ossessione di Le Corbusier risulta ancora più evidente se consideriamo il fatto che nel 1952 costruì a sua volta *Le Cabanon*, un capanno estivo minimalista, proprio dietro l'E.1027 (Vinci 2020). *Le Cabanon* «non era altro che una piattaforma di osservazione, una specie di casa per cani da guardia». Traduzione mia: «No era más que una plataforma de observación, una especie de caseta de perro guardian» (Colomina 2000, p. 10).

²⁴ *Ivi*, p. 9.

²⁵ *Ivi*, p. 10.

²⁶ Marcos 2011, p. 272.

occultamento e una grave manipolazione della sua sessualità.

Le Corbusier non si scusò mai per i murales e non li rimosse mai. Quando in seguito pubblicò i suoi dipinti nel 1946 in *Oeuvre complète* e nel 1948 sulla rivista «Architecture d'aujourd'hui», definì E.1027 come «una casa a Cap-Martin», e il nome di Gray non fu mai menzionato. Il progetto della casa, così come quello di alcuni mobili, venne successivamente attribuito a Le Corbusier,²⁷ prima di essere finalmente restituito alla sua creatrice nel 2000, quando fu classificato come “Monument Historique”.

La seconda storia che intendo recuperare si ispira al saggio di Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*,²⁸ dove l'autrice rilegge formalmente in chiave queer l'opera di Gray.

Pensare a E.1027 in termini queer non significa concepire la queerness come a un *nucleo essenzialista*; un'analisi architettonica queer serve infatti per raccontare una storia che è stata rimossa, per immaginare un mondo diverso e per mettere in discussione le norme del *built environment*.

Per Bonnevier, E.1027 è «un progetto che sfidava le semplici divisioni e proponeva un altro modo di vivere».²⁹ L'autrice ricorda le parole della stessa Gray, che rivelano la sua intenzione di «creare un'atmosfera interiore che fosse in armonia con le raffinatezze dell'intima vita moderna, il tutto utilizzando le risorse e le possibilità della tecnica attuale».³⁰ Una caratteristica fondamentale per comprendere la *maison* è infatti la propensione di Gray alla sperimentazione, attraverso lo studio dei materiali e del loro rapporto con la luce, con il buio e con le trasformazioni naturali, dando vita a una serie di curiose e innovative soluzioni.³¹

Gray intendeva costruire una casa che interagisse con gli elementi naturali circostanti e mantenesse un rapporto di equilibrio con l'esterno, in modo che lo spazio interiore e quello esteriore *fluissero* insieme. Come accennato, lo spazio si divide in un livello principale e uno inferiore, incastrando, nascondendo e mostrando diverse parti della casa e del mobilio, coerentemente con l'obiettivo prefissato dall'architetta in fase di progettazione, ossia quello di realizzare uno spazio in cui poter godere della propria solitudine.³²

²⁷ Colomina 2000.

²⁸ Bonnevier 2007.

²⁹ Traduzione mia dall'originale: «It is a project that defies simple divisions and proposes another way of living» (Bonnevier 2005, p. 162).

³⁰ Traduzione mia: «To create an interior atmosphere in harmony with the refinements of the intimate modern life, all by using the resources and the possibilities of current technique» (Gray, Badovici 1929, p. 23).

³¹ A questo proposito, Bonnevier scrive che: «L'architettura di Gray è un'esplorazione di texture e colore, pieghe e strati, drappaggi e ripetizioni inesatte. Nelle sue architetture ci sono schermi trasformati in pareti e tappeti abbinati a pavimenti. Sembra quasi che lei prima abbia piegato le superfici in spazi, poi in interi interni, e poi in un completo edificio, E.1027 è una architettura queer di superfici dove la divisione tra decorazione interna e costruzione è impossibile. È un tappeto che non sta fermo» (Bonnevier 2005, p. 163).

³² «E.1027 è una casa piena di segreti, di tasche nei muri, di passaggi scorrevoli e di fenditure allettanti.

Il binomio nascondere/mostrare è essenziale per comprendere la carica queer della *maison*. A questo proposito ritengo utile riprendere il concetto di *coming out* – intraducibile in italiano –, che consiste in una pratica di liberazione volontaria, di *uscita allo scoperto*, rispetto alla propria sessualità. Negli anni '60 del Novecento, durante i moti di Stonewall, nacque lo slogan «Fuori dagli armadi! Nelle strade!».³³ Il *closet* è appunto l'armadio, elemento che si contrappone alla stanza da letto. L'invenzione dell'armadio risale al 1840; prima di quella data, oggetti personali e vestiti venivano riposti in mobili con cassetti e credenze, che avevano tuttavia anche una funzione decorativa rispetto all'ambiente della stanza. Diversamente, molti armadi sono stati invece creati in modo da non essere facilmente riconoscibili nello spazio, attraverso effetti di mimetizzazione, come per esempio l'uso della porta a muro. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, con l'espansione dell'economia industriale e con la rinascita di una forte morale cristiana, gli statunitensi consideravano la ricchezza sia una virtù che un grande elemento di decadenza di cui vergognarsi, per cui «poteva essere accumulata, ma non esibita». ³⁴ Così, secondo Urbach, il popolo statunitense recuperava con la diffusione dell'armadio uno strumento per limitare l'esposizione della propria ricchezza, senza per questo diminuirne il possesso. L'armadio serviva a nascondere quegli elementi *dirty*, sporchi, non consoni all'ordine imposto alla camera da letto. In questo senso, il *closet* è un *device* per nascondere parti della propria identità che non possono essere accettate dalla società e che stonano con la *cameretta*. Traslando quindi questa metafora sulla questione dell'identità di genere, l'omosessualità rappresenta la “sporczia” da nascondere nell'armadio e che il movimento LGBTQIA+ degli anni '60, stanco della sua invisibilizzazione sociale, intese finalmente far uscire allo scoperto.

Nel momento in cui si fa *coming out*, avverte Urbach, si forma un binomio costituito da ciò che è *in* – “dentro” – e ciò che è *out* – “fuori” –, che determina la soggettività dell'individuo coinvolto. *In/out, closet/room*: «Questa ossessione binaria ha radicalmente costretto i modi in cui le persone gay sentono di poter “rivelare”, piuttosto che essere, [la propria] identità». ³⁵

Applicando il concetto di *coming out* alla visione con cui è stata progettata la *maison* notiamo come Gray decida di mostrare e di nascondere elementi diversi all'interno di un unico ambiente, attraverso la manipolazione di norme architettoniche statiche e la costruzione di strati invisibili e zone nascoste, armadi a parete nei suoi stessi interni,

L'architettura di Gray nasconde e rivela simultaneamente. È fuori all'aperto, ma ancora chiusa». Traduzione mia: «E.1027 is a house filled with secrets, pockets in walls. sliding passages and tempting clefts. Gray's architecture hides and reveals simultaneously. It is out in the open but still closeted» (*Ibid.*).

³³ Traduzione mia dall'originale: «Out of the closets! Into the streets!» (Urbach 1996, p. 69).

³⁴ Traduzione mia dall'originale: «It could be amassed but not comfortably shown» (*Ivi*, p. 65).

³⁵ Traduzione mia dall'originale: «This binary obsession has radically constricted the ways that gay people feel they can “disclose”, rather than perform, identity» (*Ivi*, p. 69).

che le permettono quindi non solo di *rivelare* ma anche di *eseguire* la propria identità. Uno degli elementi più interessanti della casa è il salotto. Ma facciamo un passo indietro e torniamo al 1923, quando Gray presentò al XIV Salon des Artistes Décorateurs il *Boudoir de Monte Carlo*. Nel XVIII secolo, il *boudoir* era uno spazio molto in voga che consisteva in una stanza con toilette a uso femminile. Si trattava di un luogo intimo ed elegante in cui la *madame* poteva stare in solitudine o ricevere le amiche: «Il Rinascimento aveva conosciuto lo studiolo e la Wunderkammer. Lo studiolo era il ritratto di un'anima; nel Settecento, il *boudoir* diventa lo scrigno di un corpo. Messinscena di una seduzione, il *boudoir* è soprattutto un arredamento».³⁶ Storicamente, il *boudoir* fu il primo spazio domestico dedicato esclusivamente all'uso femminile, caricandosi nel corso dei secoli di un significato che ha riguardato sia il piacere sessuale che la privacy. Il termine *boudoir* pone infatti un problema linguistico e semantico, in quanto associa la donna a una dimensione sensuale, corporale ed emotiva, in contrapposizione all'uomo, generalmente associato alla razionalità e alla pragmaticità, all'interno di una dicotomia eteronormativa tradizionale.³⁷ Il *Boudoir* di Gray fu rielaborato come spazio multifunzionale per tutti gli aspetti della vita – piacere, riposo, studi, incontri d'affari e feste. Il salotto di E.1027 può essere pertanto interpretato come lo sviluppo del *Boudoir de Monte Carlo*, in cui il binomio maschile/femminile, dimensione sensuale ed emotiva/dimensione razionale e pragmatica si fondono. Il letto domina il centro della stanza, diventandone il fulcro. Il salotto della *maison* scivola nell'ambiguità, in quanto da un lato è lo spazio dell'edificio più esposto al pubblico – essendo realizzato per ricevere ospiti, discutere di affari, godere dei piaceri della vita –, mentre dall'altro ne rappresenta al tempo stesso il luogo più intimo – in cui la padrona di casa può riposarsi o lavorare. In questo senso, «non c'è opposizione spaziale tra queste due categorie; in realtà, non esistono categorie assolute, ma il *boudoir* “Grayian” sostiene una moltitudine di situazioni».³⁸ Manipolando l'originario *boudoir* francese, Gray ne elimina il peculiare erotismo femminile – trattandosi comunque di una *living room*, di un salotto – e crea uno spazio nuovo: «La qualità spaziale di E.1027 sottolinea la queerness performativa».³⁹

Lettura cyberqueer della pratica di Zaha Hadid

Quando nel 2013 Zaha Hadid progettò lo stadio di Al-Janoub in Qatar, in occasione dei mondiali di calcio 2022, si scatenarono molte polemiche. Lo stadio fu infatti definito

³⁶ Galateria 2010.

³⁷ *Boudoir*, divenuto anche sinonimo di un tipo di fotografia femminile molto sensuale (Bonnevier 2005).

³⁸ Traduzione mia dall'originale: «There is no spatial opposition between these two categories; in fact, there are no such absolute categories, rather the “Grayian” boudoir supports a multitude of situations» (*Ivi*, p. 166).

³⁹ Traduzione mia dall'originale: «The spatial quality of E.1027 underlines the performative queerness» (*Ibid.*).

come «l'accidentale Stadio-Vagina»,⁴⁰ e queste furono le parole con cui venne accolto: «L'architetto dietro il progetto dello "Stadio-Vagina" è una DONNA... e non è molto felice dei paragoni dei critici dei suoi piani con le parti intime femminili». ⁴¹ A tale proposito, Hadid affermò:

«In Inghilterra e in Galles, tutti mi conoscevano, sotto una luce negativa, per aver progettato la Cardiff Bay Opera House (1994-1996). Credo che in quel caso si siano verificati tre problemi. Il primo è che ero vista come una specie di architetta folle che creava cose pazze. Nel complesso non c'era alcuno stereotipo femminile a cui aggrapparsi. Infine, essere irachena dopo la Guerra del Golfo non è stato per nulla d'aiuto; nemmeno la troppa attenzione rivolta al mio carattere e al mio comportamento è servita». ⁴²

Seguendo quindi il ragionamento dell'architetta, la ragione delle modalità attraverso cui la sua opera fu veicolata sui media risiedeva nella sua personalità e nella generale carenza di donne all'interno del settore. In questo senso, stando al «Los Angeles Times», «negli Stati Uniti, nonostante quasi la metà dei laureati in architettura sia donna, solo il 18% di loro esercita la professione». ⁴³ Zaha Hadid è stata peraltro la prima donna a vincere il Pritzker Architecture Prize, criticata e allo stesso tempo acclamata per il suo carattere e la propria presunta arroganza, prima ancora che per le sue opere.

Hadid è stata chiamata la «regina della curva»⁴⁴ e il suo lavoro è stato definito dai giornali come «voluttuosamente femminile», «seduttivo, sensuale, che parla del piacere nella disinibizione»,⁴⁵ «potente, riconoscibile, spettacolare». ⁴⁶ Personalmente, mi sono interessata al suo lavoro proprio a causa della carenza di studi sulle sue opere e dell'abbondanza di titoli sensazionalistici sui giornali rispetto al suo temperamento, ma ritengo che vi siano nella sua ricerca alcuni elementi chiave di interesse. Come era solita affermare Hadid, «il mondo non è rettangolare»: ⁴⁷ ispirandosi a Malevič e al movimento modernista, ne ha messo in discussione la sua applicazione in ambito architettonico, muovendosi verso un ideale di manipolazione della natura e di decostruzione delle norme architettoniche. Nonostante il suo uso della geometria sia estremamente accurato, l'idea modernista di forma pura viene completamente rivisitata, a favore dei concetti di dinamismo e movimento sofisticati, costruiti attraverso complesse forme

⁴⁰ Jivanda 2013.

⁴¹ Watson, Smith 2013.

⁴² Traduzione mia dall'originale: «Everybody in England and Wales knew me from the Cardiff Bay Opera House project (1994-96), for example, but with a negative tone. I think that there were three problems. First was being seen as a kind of crazy architect doing wild things. I think that there was also no female stereotypes to which they could relate. Finally, being an Iraqi after the Gulf War didn't help at all, either. There was so much attention directed towards my personality and behaviour as well» (Hadid 2005).

⁴³ Stratigakos 2006.

⁴⁴ Moore 2013.

⁴⁵ The Guardian 2016.

⁴⁶ Moore 2013.

⁴⁷ Brooks 2013.

geometriche postmoderne. Il ruolo chiave giocato dalla natura è visibile in diverse opere. In un'intervista, ha affermato di essersi ispirata ai paesaggi mediorientali, riferendosi a fiumi e dune.⁴⁸ I profili del London Aquatic Centre sono stati creati, per esempio, «prendendo ispirazione dalle fluide geometrie dell'acqua in movimento».⁴⁹ Tuttavia, la manipolazione di forme naturali ha prodotto un *paesaggio artificiale*, ispirato alla natura, poi decostruito e costruito di nuovo. Ciò accade in termini di fluidità e dinamicità del piano architettonico, degli spazi, fino alla realizzazione del progetto finale.

I principi di *paesaggio e natura artificiale* sono fondamentali per comprendere il potenziale queer del design di Zaha Hadid. Come già accennato, la *natura*, intesa come ordine delle cose che gestisce il rapporto tra il maschile e il femminile, è un elemento su cui i conservatori fanno spesso leva per difendere le proprie posizioni sessiste; tuttavia, se pensiamo per esempio alla natura immaginata da Donna Haraway in *Manifesto cyborg*, essa appartiene a una dimensione di tipo artificiale: «Al cyborg manca il passo dell'unità originaria dell'uomo e della donna, dell'identificazione con la natura pensata in senso occidentale».⁵⁰ Il design di Hadid, governato intrinsecamente dall'alterazione delle premesse fondamentali dell'architettura, può appunto essere letto in chiave cyborg, come riappropriazione dei metodi e degli approcci architettonici, ma anche tecnologici e ingegneristici. La tecnologia infatti, spesso considerata dominio degli uomini, rappresenta un tema importante nell'opera di Hadid. Judy Wajcman ha fornito diversi esempi di tecnologie costruite in base alla *genderizzazione* (o associazione dei generi), come l'uso dei computer e la produzione di armi. Oltre a ciò, ha descritto le ragioni socioculturali per cui i mezzi di trasporto (come automobili e motociclette, ma anche biciclette) sono concepiti diversamente a seconda che siano destinati all'uomo o alla donna:

«I produttori di automobili progettano stile e aspetto dei loro prodotti con lo scopo di dare forma a sogni, desideri e aspirazioni dei consumatori. A loro volta, i consumatori, comprando, non ottengono solo una macchina, ma anche un'immagine e un'identità sociale. Le automobili sono un condensato di messaggi visivi inerenti a età, sesso, etnia, classe sociale e stile di vita che vengono proposti ai potenziali acquirenti».⁵¹

Le automobili trasmettono infatti una sensazione di indipendenza, realizzazione personale, autonomia e controllo, e di conseguenza la capacità di esercitare potere e dominare: «La macchina è un feticcio per gli uomini»,⁵² così come lo è la motocicletta,

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Jodidio 2013.

⁵⁰ Haraway 1991, p. 151.

⁵¹ Traduzione mia dall'originale: «Car manufacturers consciously design and style the appearance of their products to express consumer dreams, desire and aspirations. In turn, consumer purchase, along with their car, an image and a social identity. Cars are infused with powerful visual message about the age, sex, race, social class and lifestyle to the user» (Wajcman 1991, p. 134).

⁵² *Ivi*, p. 135.

simbolo di virilità, pericolo e aggressività. «Le automobili sono state a lungo metafora del sesso e di qualcosa di selvaggio nell'ormai civilizzato ambiente urbano».⁵³ Altri modelli di automobile, invece, sono progettati esclusivamente per le donne, e la loro funzione è quella di «seconda macchina di famiglia, o della moglie-madre, utilizzata per soddisfare le necessità dell'ambiente domestico».⁵⁴

Tra il 2005 e il 2008, Hadid progetta la Z-Car I e la Z-Car II. La prima è una «city car, due posti, alimentata a idrogeno, a zero emissioni e con tre ruote, la cui forma affusolata combina funzionalità, silenziosità e prestazioni aerodinamiche».⁵⁵ La caratteristica chiave di questo veicolo consiste nel fatto che la sua forma cambia a seconda della velocità a cui viaggia. È di dimensioni ridotte e adatta alla città (la posizione sospesa ne facilita il parcheggio); la posizione della capsula può variare, spostando per esempio il baricentro del mezzo vicino al suolo, in modo da aumentarne l'aerodinamicità.

La seconda automobile disegnata da Hadid costituisce invece «una versione evoluta e ingrandita della Z-Car I, a emissioni zero, provvista di quattro ruote, con altrettanti sedili [...] e alimentata da una batteria agli ioni di litio ricaricabile, anziché a idrogeno».⁵⁶ Entrambi i veicoli hanno un profilo e una parte frontale curvilinei che contribuiscono alla loro aerodinamicità. La conformazione dell'auto potrebbe ricordare una navicella spaziale e non sembra essere stata ideata per soddisfare desideri specifici di uomini o donne: è un cyborg, non rimanda a nessun prototipo automobilistico maschile o femminile, essendo estraneo a forme direttamente associabili a un genere o all'altro. Possiede quelle caratteristiche del cyborg di Haraway, in quanto «[il] mito cyber parla di limiti superati, potenti fusioni e pericolose possibilità».⁵⁷ È una macchina mostruosa per un «mostruoso mondo senza genere», perché «il cyborg è figlio di un mondo in cui i generi non esistono più».⁵⁸ Nel suo saggio, Haraway chiarifica un punto importante, ovvero che:

«Il problema principale dei cyborg è che, naturalmente, sono la prole illegittima di una cultura militaresca e di stampo capitalista-patriarcale, per non parlare dell'ideologia socialista. Tuttavia, i figli illegittimi sono spesso propensi a tradire le loro origini. I loro genitori, dopotutto, sono inessenziali».⁵⁹

È così che Haraway, attraverso il concetto di informatica del dominio, spiega i risultati del «patriarcato bianco e capitalistico» del XX secolo. Si tratta di un sistema in cui si

⁵³ *Ivi*, p. 134.

⁵⁴ *Ivi*, p. 135.

⁵⁵ Zaha Hadid Architects.

⁵⁶ Zaha Hadid Architects. Il litio non è così sostenibile come sembra in realtà: il processo di estrazione produce grossi danni ambientali (Tedesco 2021).

⁵⁷ Haraway 1991, p. 154.

⁵⁸ *Ivi*, p. 181.

⁵⁹ *Ivi*, p. 151.

inscrive la situazione delle donne: l'unico modo che hanno per fuggire da questa integrazione è la riappropriazione delle relazioni sociali tecnologiche e scientifiche. Ciò appare necessario poiché «il cyborg è continua disgregazione e riaggregazione postmoderna di un io allo stesso tempo collettivo e personale, e quell'io è l'io femminista». ⁶⁰

La definizione di architettura moderna di Colomina si basa sulla sua relazione con i mass media, che trasformano il privato in pubblico. Per Haraway, «non più influenzato dalla polarizzazione delle sfere del pubblico e del privato, il cyborg delinea una polis tecnologica fondata in parte su una rivoluzione dei ruoli sociali nell'*oikos*, il nucleo familiare». ⁶¹

In questo senso, l'Abu Dhabi Performing Arts Centre non *riproduce* direttamente entità biomorfe o ideali antropocentrici e rappresenta il *divenire* in architettura, manipolando le forme e le rappresentazioni della natura trasformandole in elementi che rimandano all'artificialità e sfidando le norme moderniste. Dopo aver esplorato la metamorfosi e la morfologia delle forme, Hadid produce la sua personale idea di architettura e di design in *divenire*. In altre parole, le sue creazioni abbandonano il biomorfismo per prestarsi alla rielaborazione che le porta a diventare ibridi poliedrici, generando così l'illusione del biomorfismo.

Potrei concludere qui affermando che lavoro di Hadid può essere letto attraverso il mito del cyborg, inscrivendosi all'interno del paradigma postumanista, ma è necessario fare un ulteriore passo avanti per aggiungere un ultimo punto alla lista fornita inizialmente da Forty.

Vi è infatti un'incongruenza alquanto rilevante tra gli obiettivi e le aspirazioni delle immaginazioni cyborgqueer e quelle di Hadid. Nel 1972, il Front homosexuel d'action révolutionnaire denunciava il pericolo per cui «le politiche dell'identità gay accetteranno la logica liberale dove esistenza e rappresentazione politica significano diritto al consumo e alla visibilità mediatica». ⁶² Secondo Paul B. Preciado, «la paranoia anti-identitaria del FHAR può oggi considerarsi la diagnosi lucida di una mutazione politica in atto». ⁶³ Gli anni del FHAR ⁶⁴ (1980-'90) sono gli stessi in cui le strategie globaliste e liberali saranno intese e legittimate come forze di democratizzazione del mondo; non può esistere una rivoluzione queer senza una rivoluzione del sistema patriarcale capitalista. Se da una parte l'architettura di Zaha Hadid e il suo design non rispondono a un codice universale di rappresentazione ed evitano costruzioni

⁶⁰ *Ivi*, p. 163.

⁶¹ *Ivi*, p. 151.

⁶² Preciado 2018, p. 58.

⁶³ *Ivi*, p. 59.

⁶⁴ Front homosexuel d'action révolutionnaire.

dualistiche eteronormative, dall'altra quella stessa architettura aderisce a logiche economiche capitaliste che, come vedremo, tradiscono la necessità dell'individuo di ridefinire nuove forme di soggettività in un sistema che sia pronto ad abbandonare le vecchie sovrastrutture di potere con il fine di crearne di nuove, all'interno di un villaggio globale⁶⁵ in cui vige la «politica delle affinità».⁶⁶ Inoltre, spesso nelle opere di Hadid non si riesce a comprendere a chi appartenga il corpo a cui l'architetta si riferisce: i suoi progetti sono ambiziosi, potenti, cyborg, ma generalmente rivolti a un tipo di corpo privilegiato. Patrik Schumacher, che ha assunto la direzione dello studio Zaha Hadid Architects dopo la morte della fondatrice nel 2016, ha espresso pubblicamente, in un saggio intitolato *Only Capitalism can Solve the Housing Crisis*, la necessità di una flessibilità di standard minimi di spazio, restrizioni di altezza, ragioni di affitto e densità razionale.⁶⁷ Secondo Schumacher, la fornitura di alloggi sociali si basa su un regime «quasi-socialista»⁶⁸ fortemente esposto al controllo dello Stato. Schumacher sostiene che l'attuale malessere grida alla ricerca di soluzioni per il libero mercato: è il momento propizio, secondo lui, per una «rivoluzione capitalistica».⁶⁹ Nello scenario da lui paventato, il governo non dovrebbe pertanto più finanziare né scuole d'arte né scuole di architettura.⁷⁰ Da queste e da precedenti dichiarazioni emerge chiaro che il corpo, e quindi l'utente di riferimento, delle opere architettoniche di Schumacher e della Zaha Hadid Architects è ancora un corpo privilegiato, economicamente fruttuoso, che può permettersi di accedere alle sue costosissime prestazioni.

Avril Corroon e la giustizia abitativa

Avril Corroon è un'artista visiva irlandese contemporanea che utilizza diversi media per esplorare la precarietà della quotidianità. Nello specifico, l'artista concentra la sua ricerca principalmente sul tema della crisi abitativa e la conseguente accettazione di condizioni di vita precarie, che comportano la convivenza dell'individuo con elementi naturali come l'umidità e la muffa tossica della città in cui vive. L'artista rappresenta queste esperienze quotidiane attraverso elaborate narrazioni visive che utilizzano una forma comunicativa satirica e paradossale. Il suo lavoro fornisce un riferimento visivo e

⁶⁵ In *Il medium è il messaggio* Marshall McLuhan spiega come l'ambiente creato dall'uomo diventi il suo mezzo per definire quale sia il suo ruolo all'interno di quello stesso ambiente. L'invenzione della tipografia, ampiamente spiegata in *Galassia Gutenberg*, dello stesso autore, ha contribuito a costruire il pensiero lineare e sequenziale, demarcando una netta separazione tra ciò che è il pensiero e ciò che è l'azione. I mezzi di comunicazione dell'età contemporanea e postmoderna, come per esempio la televisione, hanno contribuito ad avvicinare il pensiero e l'azione, ingrandendo il coinvolgimento sociale. McLuhan definisce questo il nuovo villaggio globale (McLuhan, 2011).

⁶⁶ Haraway 1991.

⁶⁷ Wainwright 2016.

⁶⁸ Fairs 2018.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Wainwright 2016.

di ricerca che si svolge su un piano diverso rispetto a quello della pratica architettonica, ma che lo completa, utilizzando l'arte visiva come mezzo espressivo principale per riflettere sul quarto punto che propongo di aggiungere tra quelli presentati da Forty – cioè il ruolo sociale, culturale e politico dell'architettura e della progettazione urbana nella società – e per confrontarsi con il corpo nella città urbana, nello spazio domestico, nel progetto architettonico.

La città di Bilbao nei Paesi Baschi, nel nord della Spagna, ha una lunga storia di *riconversione intelligente*, che ha visto in passato il Guggenheim Museum come protagonista. La città, nel corso degli anni, si è infatti trasformata da porto industriale a città-salotto, con uno dei sistemi di circolazione pedonale più efficienti in Europa.⁷¹ Il progetto di riconversione intelligente di Bilbao ha toccato anche la zona di Zorrotzaurre, che si formò come penisola tra il 1950 e il 1960, quando fu costruito un canale per facilitare la navigazione nell'estuario di Bilbao. Nel 1968, però, il progetto si fermò, formando una penisola. La zona raggiunse il suo massimo splendore durante questo decennio, diventando una prolifica zona industriale. Successivamente, intorno agli anni '80, Bilbao fu colpita da una crisi industriale che costrinse molte fabbriche a chiudere o a trasferirsi. Nel 2001, dopo che il Piano Generale di Urbanistica di Bilbao, approvato nel 1995, aveva cambiato la destinazione d'uso dell'area di Zorrotzaurre, portandola da zona industriale a zona residenziale, i proprietari pubblici e privati della zona formarono una Commissione di Gestione per lo Sviluppo Urbano della penisola, per promuovere un piano di rigenerazione urbana dell'area⁷² che venne firmato dall'architetta Zaha Hadid ed elaborato tra il 2004 e il 2007, e che prevedeva la completa apertura del Canale di Deusto che porta alla trasformazione della penisola di Zorrotzaurre in un'isola.⁷³

L'opera di Corroon, *Pinxto Boate*,⁷⁴ si iscrive proprio in questo contesto ed è stata realizzata durante una residenza internazionale con Vitamine Fatoria, nei Paesi Baschi. Corroon lavora con il video, il suono e la scultura per realizzare un'opera in cui viene messo in discussione il principio stesso di rigenerazione intelligente.

L'opera è formata dalla scultura di un pollice amputato colorato di viola, che dispone, al posto dell'unghia, uno schermo da cui è possibile vedere i lavori in corso dell'isola. Oltre alla scultura, che in questo senso rappresenta metaforicamente l'isola *amputata* dalla terra, l'opera è anche formata da un proiezione video, in cui i significatori culturali dei

⁷¹ Il Sole 24Ore 2010.

⁷² Zorrotzaurre Management Commission.

⁷³ La commissione di Zorrotzaurre commenta così l'operazione: «Vista nel suo insieme, la rigenerazione di Zorrotzaurre rappresenta un progetto equilibrato e integrale, definito da concetti di sostenibilità, che recupera uno spazio degradato e lo converte in un nuovo quartiere di Bilbao. Un nuovo quartiere ben collegato al resto della città, dotato di alloggi a prezzi accessibili, aree per l'industria ecologica, strutture culturali e sociali e molti spazi aperti per il godimento della popolazione locale» (*Ibid.*).

⁷⁴ Avril Corroon Official Website: <https://avrilcorroon.com/Pinxto-Boate>

Paesi Baschi, come i punti di riferimento costieri e la gastronomia, sono comicamente personificati come entità proprie che si impegnano nel tradizionale rituale sociale dei *Pintxos Pote*.⁷⁵ L'opera affronta pertanto le questioni correlate al *displacement*, ove quest'ultimo si può definire come l'azione determinata da una posizione di potere che comporta la sottomissione – e in questo caso lo spostamento fisico – degli abitanti, la spoliazione e la strumentalizzazione della cultura nella città neoliberale. A tale proposito, il progetto Zorrotzaure a Bilbao rappresenta uno studio chiave. Composti insieme attraverso il video e l'installazione, questi significatori culturali (la gastronomia basca, gli elementi naturali tipici di Bilbao) dialogano su come le proprie identità siano sfruttate attraverso la creazione di quartieri culturali in schemi rigenerativi, che l'artista trova estremamente correlati alle tematiche di gentrificazione e di spoliazione delle persone. Per l'artista, infatti, il *masterplan* di Hadid è «interessante e perverso»,⁷⁶ in quanto fenomeno che trova le sue radici nel colonialismo, nel fatto stesso di possedere la terra e quindi di poter decidere le sorti non solo dello spazio, ma anche dei suoi abitanti. Il collegamento con il tema del cibo, elemento chiave che troveremo anche in altre opere, si trova inoltre anch'esso all'interno di una riflessione che coinvolge nella sua totalità il concetto di spoliazione-*dispossession*: il sistema neoliberale capitalista ha permesso infatti la diffusione del fenomeno dell'*overtourism*,⁷⁷ che ha portato a conseguenze *trasformative*, per cui il fenomeno del turismo finisce per incidere profondamente sui luoghi, modificandone le strutture economiche e sociali. Ciò comporta una maggiore gentrificazione turistica in cui l'atto del *visitare* del turista prevale sull'*abitare* del cittadino: la città risponde ai bisogni del turista prima di rispondere a quelli del cittadino, cambiando profondamente le sue strutture culturali. Un esempio molto interessante raccontato dall'artista⁷⁸ vede come protagonista il *coddle*, alimento tradizionale di Dublino, solitamente preparato dalle persone povere utilizzando i resti dei pasti che si sono consumati durante la settimana: nonostante il costo originale del *coddle* sia molto basso, in Temple Bar questo piatto viene venduto a cifre elevate.⁷⁹

⁷⁵ *Pintxo* (in italiano significa "spiedino") è una fetta di pane su cui viene posata una piccola porzione di cibo; *pote* è invece una bibita di piccole dimensioni. Il rituale prevede che si vada in diversi locali della città, consumando un *pintxo* e un *pote* in ogni locale (Calderoni 2021).

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Il fenomeno dell'*overtourism* si differenzia dal turismo di massa poiché è strutturale, in quanto oltrepassa la contingenza del momento; è esorbitante, e quindi supera l'affluenza di turisti a cui siamo abituati; è trasformativo, e quindi incide sui luoghi modificando la loro struttura economica, sociale e culturale (Del Bò, Filoni, Labriola 2020, pp. 5-26).

⁷⁸ Calderoni 2021.

⁷⁹ «Queste cose possono far arrabbiare, soprattutto quando non hanno solo a che fare con la tradizione nazionale, ma anche con la nozione di classe. Quindi, prendere qualcosa che è stato fatto con ingredienti poveri e farlo diventare un articolo di lusso è proprio fuori luogo, la privatizzazione per cui si può vendere qualsiasi cosa è molto forte» (*Ibid.*).

L'*overtourism* è incrementato sia dalla crescente possibilità di viaggiare a prezzi decisamente bassi che dalla crescente possibilità di alloggiare nei centri delle città tramite modalità vantaggiose, come quella che offre AirBnb.⁸⁰ Secondo Corrado Del Bò, tale fenomeno produce una forte insostenibilità sociale, che diventa poi emergenza abitativa – e turistica – e turismofobia, dovute al sovraffollamento. Del Bò parla pertanto di “gentrificazione turistica”, che si differenzia rispetto alla gentrificazione tradizionale poiché, a differenza di quest’ultima, in cui una comunità più ricca si sostituisce a una comunità più povera, con la gentrificazione turistica non si crea alcun tipo di comunità. In questo contesto si inserisce la performance di Corroon, *Wish you were here*, realizzata nel 2018 a Dublino, in un appartamento AirBnb affittato dall’artista nel quartiere Temple Bar, che Corroon descrive in questi termini:

«Temple Bar, [...] è una versione di ciò che i turisti credono sia l’Irlanda. È solo un travestimento per loro, prende una caricatura davvero orribile degli irlandesi e la interpreta. Si gioca, così, sulla figura dell’ubriaccone allegro e dei folletti; ci sono dunque persone vestite da folletti con cui puoi scattare foto, e tutti i pub in quella zona, il Temple Bar, sono molto costosi. Le persone irlandesi non ci vanno. [...] È una riproduzione finta. È quello che chiameresti un simulacro, qualcosa che è rimosso dal reale, ricreato; è simile all’originale ma le cose sono fuori posto, sono semplicemente sbagliate; possiede quindi un *unheimlich* inquietante».⁸¹

La performance, visibile dal pubblico dal balcone dell’appartamento dirimpetto, vede l’artista personificare il tipico *host*, proprietario della casa in affitto, che svela gli inganni del marketing del turismo irlandese e della sharing economy, denunciando il mercato neoliberale su cui si basa l’Irlanda e il fatto che essa sia un paradiso fiscale.⁸²

È imprescindibile, a questo punto, il concetto di *spoliazione*, termine introdotto da Erving Goffman alla fine degli anni ’50 per indicare l’espropriazione del soggetto che avviene tramite la sua schedatura.⁸³ Successivamente utilizzato per parlare di logiche legate alle azioni coloniali, estrattive, di espropriazione o sottrazione di terreni, di sfratto o di espulsione, il termine è stato poi reinterpretato dalla letteratura femminista, per cui il concetto si estende a un insieme di ideologie e poteri che normalizzano i corpi secondo connotazioni di «razza, genere, sessualità, intimità, idoneità fisica, economia, cittadinanza» ben specifiche, rendendo i corpi «senza casa, senza patria, senza cittadinanza»,⁸⁴ e obbligati a rispondere a un sistema che li rende dipendenti da «poteri che [li] deprivano».⁸⁵ La pratica di Corroon si impone di svelare i meccanismi che

⁸⁰ Del Bò, Filoni, Labriola 2020, pp. 5-26.

⁸¹ Calderoni 2021.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Bianchetti 2020, p. 120.

⁸⁴ Butler, Athanasiou 2019.

⁸⁵ *Ivi*, 13.

regolano il potere e che sfruttano quelle soggettività che non ne possiedono: realizzato nel 2016, *Fresh paint on the wall* mette in luce le difficoltà di vivere nella città neoliberale postmoderna attraverso l'archetipo del mostruoso *landlord*, megalomane e ossessionato dalla vernice color magnolia che, durante un video di 9 minuti, lecca delle pareti domestiche e si copre la faccia di vernice. Attraverso una forma narrativa satirica, la voce fuori campo evoca come l'alloggio sia visto in quanto merce, piuttosto che come un bisogno sociale, attraverso l'esposizione delle motivazioni che si trovano nella scelta di usare la vernice color magnolia sulle pareti degli alloggi, alludendo a temi come il mercato degli affitti privati e la gentrificazione.⁸⁶ La vernice magnolia viene infatti utilizzata nella quasi totalità degli appartamenti in affitto in Irlanda e a Londra dai *landlords* per coprire la muffa sui muri della casa. Coprire la muffa non risolve tuttavia il problema, la muffa continuerà a diffondere la sua tossicità e a tornare in superficie, ciclicamente.

Desiderando affrontare il tema delle condizioni abitative tossiche nelle proprietà in affitto in Irlanda e a Londra, Corroon ha ideato *Spoiled Spores*, un'installazione che presenta trenta formaggi realizzati con una coltura di muffa domestica campionata da alloggi reali in affitto a Dublino e a Londra, e che si presenta come una prosecuzione di *Fresh paint on the wall*. L'installazione consiste in un video di 9 minuti che documenta la selezione della muffa e il processo di produzione del formaggio, accompagnato da un menù che include i costi di affitto delle case e gli ingredienti che sono stati utilizzati, tra cui le muffe campionate in ogni rispettivo appartamento.⁸⁷ L'artista si basa sul concetto della casa come luogo creato sia per escludere un certo tipo di natura considerata *cattiva* (per esempio, la pioggia), sia per includere, attraverso sistemi di cui l'individuo è ignaro, la natura considerata invece *buona* (come l'acqua potabile che esce dai nostri rubinetti).⁸⁸ Tuttavia, c'è un momento in cui l'individuo è costretto a rendersi conto del sistema tecnologico che gli consente di escludere la natura *cattiva* e di includere la natura *buona*: è il momento di una crisi. Se, per esempio, il nostro rubinetto dovesse smettere di funzionare, ecco che ci ritroveremmo a fare i conti con la constatazione che avere l'acqua potabile in casa non sia per niente scontato. L'artista ha chiamato questo effetto *perturbante domestico*, e ha spiegato pertanto che desiderava ricreare nel visitatore, attraverso *Spoiled spores*, questo effetto di straniamento. È opportuno enfatizzare il ruolo del formaggio, alimento privilegiato della classe borghese (qui l'artista si riferisce, in maniera particolare, al gruppo dei *rentier*, ovvero coloro che possiedono le case e le affittano). I formaggi di Corroon sono esteticamente e

⁸⁶ Avril Corroon Official Website.

⁸⁷ Avril Corroon Official Website.

⁸⁸ Calderoni 2021.

socialmente intriganti, incuriosiscono il visitatore e attivano il suo corpo, dalle papille gustative alla salivazione e al senso di fame. Successivamente, nel momento in cui il visitatore si rende conto di ciò che sta guardando, i formaggi producono un senso di disgusto e di rifiuto. Indicare nel menù il prezzo annuale dell'appartamento significa enfatizzare la componente classista ed elitaria dell'opera, ma anche il senso di straniamento scaturito dal contrasto della curiosità insieme al disgusto prodotto dall'opera stessa.



BIBLIOGRAFIA

- Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Beatriz Colomina, *Frentes de Batalla: E.1027*, in *Zehar*, vol. 44, 2000, pp. 8-13.
- Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Mass, MIT Press, Cambridge, 1994.
- Beatriz Colomina, *Sexuality and space*, Princeton Architectural Press, New York, 1992.
- Carlos L. Marcos Alba, *Critica de genero. E.1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin*, in «Feminismo/s», 17, 2011, pp. 259-295.
- Corrado Del Bò, Marco Filoni, Giulia Maria Labriola, *Politiche della città*, Edizioni ETS, Pisa, 2020.
- Cristina Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis, Sesto San Giovanni, Milano, 2020.
- Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association, London, 1991.
- Eileen Gray, Jean Badovici, *L'Architecture Vivante*, no. 26, 1929.
- Frederika Eilers, *Barbie versus Modular Ideal Bodies, Buildings, and Typical Users*, in «Girlhood Studies», 5, 1, 2012, pp. 76-97.
- Henry Urbach, *Closets, Clothes, Disclosure*, in «Assemblage», 30, The MIT Press, 1996, pp. 62-73.
- Judith Butler, Athena Athanasiou, *Spoliazione: i senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis, Milano, 2019.
- Judith Wajcman, *Feminism Confronts Technology*, Polity, Cambridge, 1991.
- Katarina Bonnevier, *A queer analysis of Eileen Gray's E.1027*, in *Negotiating domesticity: spatial productions of gender in modern architecture*, Routledge, 2005, pp. 162-180.
- Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*, Axl Books, Stockholm, 2007.
- Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Lit Edizioni, Roma, 2019.
- Mark Wigley, *Untitled: The Housing of Gender*, in Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 327-389.
- Marshall McLuhan, *Il medium è il messaggio*, Corraini, Mantova-Milano, 2011.
- Paul B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango, Roma, 2020.
- Paul B. Preciado, *Terrore anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale*, Fandango, Roma, 2018.
- Philip Jodidio, *Hadid: Complete Works 1979-today*, Taschen, Colonia, 2013.
- Rosi Braidotti, *Introduzione*, in *Manifesto Cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Zaha Hadid, *Zaha Hadid*, in «Perspecta», 37, 2005, pp. 130-35.

SITOGRAFIA

[Avril Corroon Official Website.](#)

Cècile Vaiarelli, *La villa sulla Costa Azzurra di Eileen Gray*, in «[Corriere della Sera. Living](#)», Milano, 2015,

Daria Galateria, *Storia del boudoir: luogo di perversioni e di meditazioni*, in «[La Repubblica](#)», 2010.

Despina Stratigakos, *Op-Ed: Why is the world of architecture so maledominated?*, in «[Times. Opinion/Op-Ed](#)», Los Angeles, 2016.



Friends of e.1027, *Brief History*, in [«About»](#), e.1027, *Bilbao costruirà la città ideale nella penisola di Zorrozaurre*, in *Impresa e territori*, [«Il Sole 24ore»](#), 2010.

Leon Watson, Jennifer Smith, *Architect behind designs of “Vagina Stadium” for 2022 World Cup is a WOMAN... and she isn’t very happy about critics’ comparisons of her plans to female private parts*, in [«Mail Online»](#), London, 2013.

Marco Tedesco, *Il litio a due facce: utile ma dannoso*, in [«La Repubblica»](#), 2021.

Marcus Fairs, *Unfettered capitalism “can solve the housing crisis” says Patrik Schumacher*, in [«Dezeen»](#), 2018.

Oliver Wainwright, *Zaha Hadid’s successor: scrap art schools, privatise cities and bin social housing*, in [«The Guardian»](#), London, 2016.

Rossana Vinci, *Corbu, Le Cabanon e l’arte di vivere in un microcosmo*, in [«archiportale»](#), Bari, 2020.

Rowan Moore, *Zaha Hadid: queen of the curve*, in [«The Guardian»](#), London, 2013.

Silvia Calderoni, *Il perturbante domestico e le politiche dell’abitare. Conversazione di Silvia Calderoni con Avril Corroon*, in [«Insights»](#), Associazione Parsec, 2021.

The Guardian view on Zaha Hadid: reluctant queen of the 3D curve, in [«The Guardian»](#), London, 2016.

Tomas Jivanda, *The Accidental Vagina Stadium: Design for Qatar’s first 2022 World Cup purpose-built stadium released*, in [«Independent»](#), London, 2013.

Xan Brooks, *Zaha Hadid: “I don’t make nice little buildings”*, in [«The Guardian»](#), London, 2013