

GEOMETRIE DEL TERRORE

Lo spazio architettonico
nella letteratura weird

A CURA DI
AGOSTINO DE ROSA,
GIULIA LAZZARETTO E GIULIA PICCININ



GEOMETRIE DEL TERRORE

**Lo spazio architettonico
nella letteratura weird**

**A CURA DI
AGOSTINO DE ROSA,
GIULIA LAZZARETTO E GIULIA PICCININ**

**Con disegni di
Giulia Bersani e Davide Zaupa**

*Volume parzialmente finanziato
con i fondi per la ricerca dell'Università luav di Venezia.*

**Geometrie del terrore.
Lo spazio architettonico nella letteratura weird**

a cura di
Agostino De Rosa, Giulia Lazzaretto e Giulia Piccinin

ISBN 979-12-5953-073-8

In copertina

DEDALO
Oil / wood, 150 x 100 cm, 1993
Autore: Dino Valls (www.dinovalls.com)
Con il permesso dell'autore

Editore
Anteferma Edizioni Srl
via Asolo 12, Conegliano (TV)
edizioni@anteferma.it

prima edizione febbraio 2025

Copyright



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale

Ringraziamenti

Sono molte le persone e le istituzioni che vorremmo ringraziare, ma lo spazio a disposizione non è sufficiente per ricordarle tutte.

Ci limiteremo ad alcuni nomi, scusandoci in anticipo con quelli che non potremo citare. Dunque un grazie infinito a tutti coloro che hanno contribuito a creare l'evento delle *lecture* accademiche legate al corso di *Disegno*, nell'a.a. 2022-2023 e alla realizzazione di questo volume, e in particolare a: Laura Fregolent, già responsabile scientifico di *Ir.Ide*, Infrastruttura di ricerca dell'Università Iuav di Venezia; Francesco Musco, direttore della ricerca dell'Università Iuav di Venezia; Lucio Besana, Fabio Camilletti, Francesco Corigliano, Giusy Del Gaudio, Sara Marini, Giuliana Misserville, Cosimo Monteleone, Andrea Morstabilini, Matteo Polato e Andrea Vaccaro, che hanno animato, con le loro riflessioni critiche, le lezioni del corso. Un ringraziamento speciale al mitico Massimo Scorsone, che ci ha donato una introduzione che vale l'acquisto del volume; al *sulfureo* Dino Valls, che ci ha concesso amabilmente i diritti di riproduzione della perturbante immagine di copertina (*Dedalo*, 1993, collezione privata); e infine, ma non ultimi, a Giulia Bersani e Davide Zaupa per i bellissimi frontespizi interni.

Ma il ringraziamento più grande va soprattutto agli studenti del corso che hanno saputo interpretare le nostre intenzioni con creatività e passione, scoprendosi anche lettori.

Agostino De Rosa ringrazia, in stretto ordine alfabetico: Giorgio Cardosi, Rosanna Coscia e Sonia De Rosa, i miei fari anche nelle tenebre.

Giulia Lazzaretto ringrazia: Lucia, Andrea e Nicola, per l'immane entusiasmo che dimostrano verso gli infiniti orizzonti che decido di esplorare.

Giulia Piccinin ringrazia Giuditta, piccola fan del volume. Nel suo sguardo è la meraviglia della scoperta, propria di chi impara ogni giorno a osservare con curiosità.

Indice

- 7 Prefazione. Un teatro di *idola*
Massimo Scorsone
- 11 Premessa. Geometrie del terrore
Agostino De Rosa

Parte I

- 19 Regime scopico spettrale: spazio architettonico e percezioni fantasmatiche in Henry James e Shirley Jackson
Agostino De Rosa
- 51 Presenza e permanenza: i fantasmi e il *Genius loci* nell'antica Roma
Giusy Del Gaudio
- 63 Riverberi infestati. Processi risonanti ed ecologie dell'ascolto in *The Stone Tape*
Matteo Polato
- 75 La localizzazione del soprannaturale tra *weird* e modernismo
Francesco Corigliano
- 85 *The Tomb* di Howard Phillips Lovecraft e la rappresentazione dei luoghi dell'ignoto
Cosimo Monteleone
- 95 Eversioni gotiche. Intrecci intertestuali di scrittrici in cerca di guai
Giuliana Misserville
- 109 Case inospitali, terre incerte
Sara Marini
- 123 Aree di passaggio: dalle case infestate all'orrore liminale
Lucio Besana
- 133 La parola e il vuoto. Spazi spettrali nella letteratura occidentale
Andrea Morstabilini
- 143 L'architettura dell'inconscio: infestazioni, luoghi e *nonluoghi* nelle opere di Robert Aickman
Andrea Vaccaro
- 149 *Deadly Cold Cases*: a caccia di fantasmi in biblioteca
Fabio Camilletti

Parte II

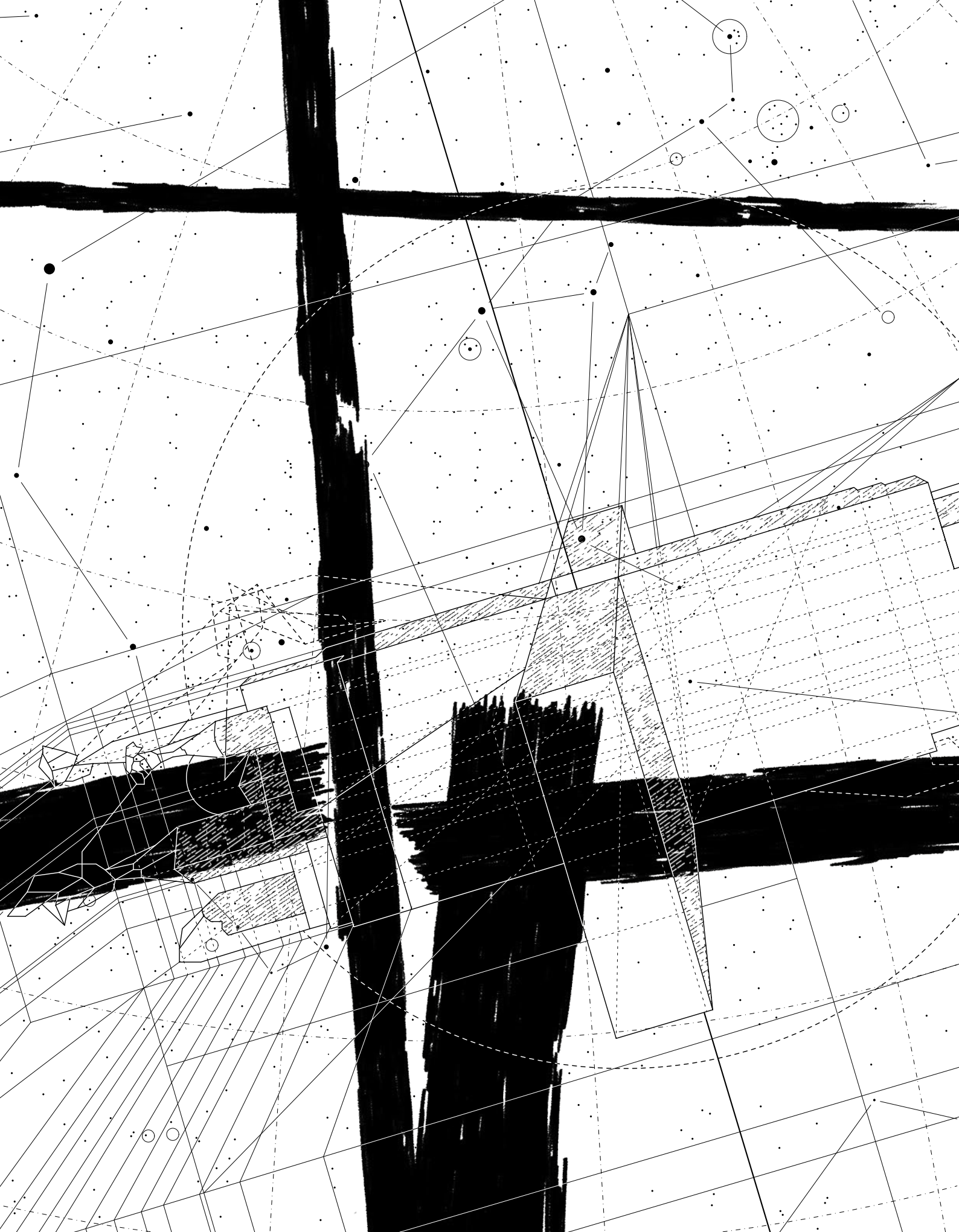
- 163 Percezione e rappresentazione: del tangibile e dell'illusorio nella letteratura *weird*
Giulia Lazzaretto e Giulia Piccinin

Lecture esemplari

- 178 La casa dei suoni
Matthew Phipps Shiel
- 190 Il giro di vite
Henry James
- 200 La casa sull'abisso
William Hope Hodgson
- 212 La casa stregata
Howard Phillips Lovecraft
- 224 L'incubo di Hill House
Shirley Jackson
- 236 La stanza interna e Ravissante
Robert Aickman
- 248 The Shining. Una splendida festa di morte
Stephen King
- 260 Casa di Foglie
Mark Danielewski
- 276 Coraline
Neil Gaiman
- 294 L'altra casa
Simona Vinci

Bibliografia

Biografie



Sara Marini

Case inospitali, terre incerte

Case inospitali, terre incerte propone un ragionamento fondato su materiali e spazi dell'architettura tratti dalla realtà, dalla letteratura, dal cinema; è strutturato su tre atti di configurazione del rapporto tra spazio e terrore, che ricalcano anche una sequenza temporale. Il sodalizio tra paura e luoghi prende le mosse da una condizione familiare e claustrofobica rintracciata soprattutto in thriller e horror prodotti nella seconda metà del Novecento. Dentro case, palazzi, interni urbani intimi e inospitali striscia il terrore che è incomprensibile a causa di un problema di cecità: le narrazioni cinematografiche permettono di vedere tutto, o quasi; ma non si riesce a "vedere bene". Spettatori ma anche personaggi delle storie raccontate non riescono a mettere a fuoco scene e paesaggi familiari scontatamente innocenti, a leggere oltre schemi predefiniti e convenzioni date. Il secondo atto, di questo incedere dalle case inospitali alle terre incerte, coincide con una saldatura tra quanto scritto in alcuni passaggi della critica dell'architettura e quanto accade nei territori reali. Negli anni Novanta del Novecento Anthony Vidler legge la produzione progettuale di alcuni autori che segnano la fine del secolo sotto la lente del "perturbante" freudiano: corpi smembrati e facciate che ricalcano radiografie di organi decretano la caduta della barriera tra conscio e inconscio, danno forma alla commistione tra familiare e inospitale. Nel frattempo, i territori occidentali vanno in frantumi: abbandoni e dimenticanze producono zone d'ombra, fallimenti e falle della corsa verso la modernità. Infine, nel terzo atto, ancora cercando nella narrazione cinematografica discorsi tra spazi e corpi, l'interno non è più protagonista, così come la città: lo sfondo prende la scena e coinvolge tutto. Pandemoni e ambienti infiniti ricordano che tutto è natura, i confini e le certezze sono cadute, la paura permea e si sprigiona dall'ambiente che tutto coinvolge.

Case inospitali, terre incerte procede quindi dall'orrore come progetto puntuale, organizzato e ideato dentro ambienti urbani e pregni di civiltà, al delirio dettato dal ritorno dell'orrore naturale senza meta: questo ritorno di un tutto coinvolto è un invito a una nuova rifondazione della cultura.

I. Puntuale, claustrofobico, urbano e progettante. L'orrore è "solo" un problema di cecità

La cecità è uno strumento di verifica dell'estensione dell'orrore e dei suoi spazi nella declinante modernità dell'architettura della città del Novecento. Lo dimostra una serie di narrazioni cinematografiche, in particolare quelle proposte da Dario Argento all'apice della sua produzione, opere che proseguono ed evolvono alcuni ragionamenti impostati da Sir Alfred Joseph Hitchcock, considerato un "maestro" dal regista romano. Prima di entrare quindi nella cecità dell'orrore nostrano serve un'incursione nell'opera del cineasta inglese. Innanzitutto, sul piano metodologico, quest'ultimo propone una chiara distinzione tra sorpresa e *suspence*: la prima è un accadimento che prende corpo senza che i protagonisti del film e gli spettatori sappiano qualcosa in merito; la seconda è costruita dando informazioni sostanziali a chi guarda, lasciando all'oscuro alcuni personaggi della storia. Lo spettatore è promosso "testimone", ma è inerte, non può agire, non può interferire con quanto accade. La *suspense* crea quindi un coinvolgimento e una tensione dettati dal fatto di vedere e sapere, ma al contempo una frustrazione imposta dal non poter cambiare la narrazione. Nel film *Rope*, del 1948, Hitchcock in un lungo piano sequenza attraversa parte di una strada a New York, poi sale in alto fino a inquadrare le tende rosa chiuse di un attico (ma è pieno giorno!); poi, ancora, ci conduce dentro quell'abitazione dove due giovani eleganti uomini stanno strozzando (con mani guantate) un terzo uomo. La telecamera non uscirà più dall'appartamento; dentro, a seguito dell'omicidio, si svolge un party intorno a un baule nel quale è deposto il malcapitato. Gli spettatori hanno visto tutto (sono i testimoni), ma hanno visto bene? Troppo celermente condotti dalle scene ordinarie che si svolgono in città, fin dentro un attico dalle tende chiuse, hanno visto quei guanti nelle mani degli assassini? L'omicidio in *Rope* è un progetto urbano, quasi perfetto, pianificato, fondato sulla massima estensione della cultura: al party partecipa il più brillante dei professori che i tre giovani uomini hanno conosciuto durante i loro studi a Harvard. Il docente, interpretato da James Stewart, aveva tenuto loro lezioni inneggianti l'amoralità e l'omicidio premeditato come dimostrazioni di superiorità intellettuale. Nell'opera teatrale di Patrick Hamilton, da cui è tratto il racconto cinematografico, il professore è più colpevole di quanto emerge nel film dove, con la sua arguzia, scopre l'accaduto; ma nel dialogo finale, con cui finalmente si capisce il movente (la cultura!), balbetta e il suo ragionamento non brilla per logica. Ancora, in *Psycho* (1960) lo spettatore è messo nella condizione del giudice: Marion Crane, che sembra essere inizialmente la protagonista della storia, ruba un'importante somma di denaro nell'ufficio in cui lavora come segretaria, è una ladra, scappa con il bottino dalla città. Fino a questo punto il film sembra un giallo, poi Marion si ferma al Bates Motel, un edificio in legno definito da una serie di stanze in linea, sovrastato da una collina dove sorge una vecchia e minacciosa casa. Qui incontra la follia. Ancora un lungo piano sequenza racconta il salto architettonico dal giallo al film dell'orrore: ha inizio dalla nota scena della doccia, la telecamera esce dal bagno, entra nella camera, inquadra la rassicurante carta da parati giustapposta alle pareti e poi si sofferma sul giornale, posto sopra un comodino, nel quale sono avvolti i soldi rubati, si muove verso la finestra e inquadra infine la perturbante casa. Il furto, le vicende urbane

sono senza senso nel motel; in questo luogo apparentemente anonimo e di passaggio e nella lugubre casa di famiglia vigono altre regole, altre logiche oltre la logica. Infine, nel film *The Birds* (1963) la città è lontana, di nuovo abbandonata dalla protagonista, questa volta per inseguire un giovane avvocato conosciuto in un negozio di uccelli; le vicende si svolgono in un piccolo borgo affacciato sull'oceano, in una comunità chiusa, claustrofobica, dove tutti si conoscono e sanno; ma l'imprevedibile, "lo strano"¹ prende il sopravvento. Gli uccelli incomprensibilmente attaccano le persone con violenza e determinazione. La natura insorge, forse a metafora della rottura dell'equilibrio dettato dall'arrivo della cittadina, forse a denunciare, di nuovo, che nei nostri occhi si annidano false certezze come il considerare gli uccelli una parte passiva dello sfondo.

Guardando all'insegnamento del maestro inglese, Dario Argento si cimenta nell'insistere sui limiti della vista, sullo strumento della *suspense*, ma senza promuovere lo spettatore come testimone fino in fondo, mettendogli in testa dubbi, giocando con le sue certezze, offrendo altri appunti su spazi perturbanti e claustrofobici. Nel film *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) il protagonista, uno scrittore italo-americano in crisi creativa, vaga per le strade buie di Roma e vede attraverso il vetro di una galleria d'arte illuminata una donna vestita di bianco aggredita da un uomo vestito da assassino: con trench e cappello nero a falda larga. Vorrebbe aiutarla, ma lo spazio è inaccessibile, lo fa vedendo e facendosi vedere attraverso la vetrina, così l'uomo scappa e la donna resta a terra sanguinante, ma viva. La vicenda procede, ci sono diversi delitti e c'è un quadro: Argento usa nei suoi capolavori disegni e dipinti come strumenti per "spiegare" la storia, sono indizi fondamentali spesso celati o guardati con codici scorretti che non permettono di capire il significato; la cultura e i suoi *media* hanno un ruolo determinante. Alla fine, è chiaro che quella scena iniziale è stata letta male: la donna vestita di bianco stava aggredendo l'uomo vestito di nero, e non il contrario. Il femminile nel lavoro di Argento è spesso l'agente della trasformazione, porta l'orrore per ristabilire equilibri un tempo spezzati; è già, in modo sotterraneo, la grande madre natura che insorge contro le certezze delle logiche in campo e del controllo dell'assetto urbano. Questo tema dell'*improbabile* violenza al femminile torna in *Profondo rosso* (1975). Anche in questo film, ambientato a Torino, poco dopo l'inizio, il protagonista, un pianista jazz (sempre un uomo di cultura) vede qualcosa, ma la visione è veloce e dovrà impegnarsi, cercare, studiare per capire cosa ha visto. In quest'opera però i dipinti e disegni chiave sono tre: quello incomprensibile che il pianista deve mettere a fuoco, *Nighthawks* di Edward Hopper, e un'illustrazione errata e infantile di un omicidio, avvenuto decenni prima, sepolta sotto una coltre di intonaco in una villa liberty abbandonata. Nell'opera di Hopper è presente un bar che Argento fa costruire su un lato di Piazza C.L.N. che affianca quello in cui sono presenti (realmente) le due fontane con le allegorie dei fiumi Po e

¹ "Ci ripenso, e mi giustifico. L'inspiegabile non è l'ignoto, e non è il misterioso, dai quali siamo attratti (forse perché hanno il merito di risiedere a debita distanza da noi). È una cosa diversa, che disorganizza, quando assume una certa estensione e stabilità, i nostri schemi vitali. Io mi sarei adattato al meraviglioso. All'assurdo ho risposto fisiologicamente; non potendo negarlo, lo sentivo come un'aggressione, nella sua impotenza e immediatezza, e mi rifugiavo nell'immobilità. Cedevo ad un avatismo. Sotto la minaccia, una bestia inerme si comporta così, si immobilizza". G. Morselli, *Dissipatio* H.G., Adelphi, Milano 2022, p. 17.

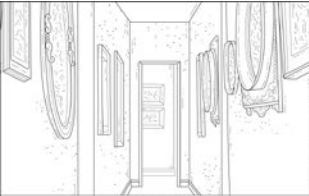
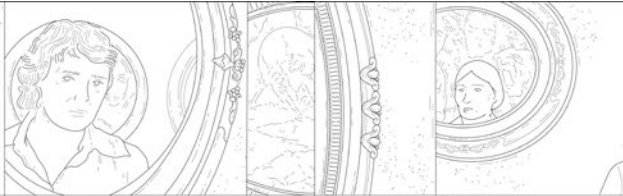
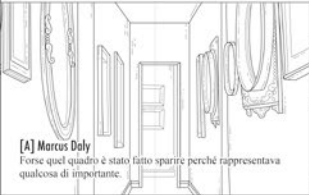
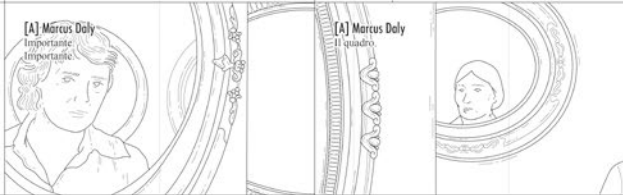
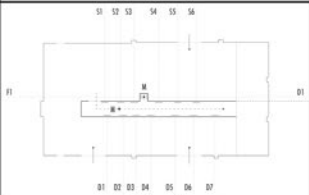
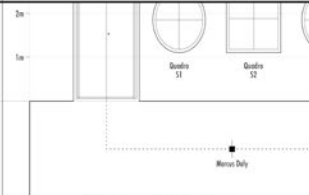
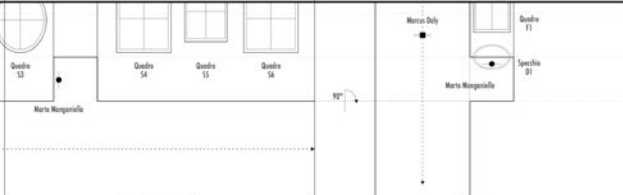
Dora Riparia. Il dipinto diventa spazio, la cultura entra come citazione tridimensionale nel film a definire un luogo surreale: dentro il bar si svolgono scene morte, pause rispetto allo scorrere degli eventi, mentre nelle due fontane scorre l'acqua: Argento sembra suggerirci che la città non sa, non conosce, non partecipa alla storia. Il protagonista, dopo molte visite alla villa, scopre e progressivamente libera dall'intonaco il disegno del bambino, figlio dell'assassina, il "documento" si rivela poi fallace: racconta l'omicidio del padre ma il coltello è in mano al figlio; di nuovo la rappresentazione confonde invece di chiarire. Infine, il primo dipinto, quello che il protagonista deve mettere a fuoco, è posto all'incrocio di due corridoi, affollati di quadri, che distribuiscono l'appartamento in cui avviene il primo omicidio. Il protagonista torna alla fine nell'appartamento, con calma e concentrazione, e capisce che la sua visione precedente e confusa era dettata da uno specchio che rifletteva un quadro pieno di volti ma anche il volto dell'assassina giustapposto a esso. Non solo in questo film il vedere disorienta (e solo alla fine precisa) ma anche l'articolazione dello spazio domestico, i suoi oggetti e le rappresentazioni specchiano e complicano i messaggi (fig. 01). La complicità dello spazio con l'evolversi dei fatti prosegue e si intensifica nell'opera di Argento in particolare in *Suspiria* (1977). In quest'opera lo scenografo Giuseppe Bassan allestisce ambienti liberty magistralmente impregnati di linguaggi pop per dare corpo a una scuola di ballo infestata da streghe, immaginata in una città della Germania. La protagonista del film è avvolta e immersa in un'architettura e, a tratti, in ambienti urbani claustrofobici e fuori scala, come denuncia chiaramente l'impropria altezza delle maniglie delle porte nella scuola: Argento sembra così voler riscrivere la storia di Alice non più in viaggio "nel paese delle meraviglie" ma nei luoghi accidentati del perturbante.

Il regista romano prosegue poi, come Hitchcock, con l'abbandonare la città e l'architettura a favore del paesaggio naturale che domina le scene nel film *Phenomena* (1985). Qui, a differenza di quanto accade in *The Birds*, la grande madre non è assassina, ma alleata della giovane protagonista che parla con ragni e insetti; il film anticipa di diversi decenni la ricerca di una forma di alleanza tra le diverse forme della bios dominante nella letteratura contemporanea della filosofia e del progetto dello spazio².

II. Scissioni: mentre il perturbante entra nei corpi dell'architettura la realtà dei territori va in frantumi

Così come è stato articolato teoricamente da Freud, il perturbante o *unheimlich* si radica, per etimologia e utilizzo, nella sfera domestica (dello *heimlich*), sollevando dunque problemi di identità legati al sé, all'altro, al corpo e alla sua assenza: da qui nasce la sua forza nell'interpretare i rapporti tra psiche e dimora, corpo e casa, individuo e metropoli. Collegato da Freud al desiderio di morte, al fantasma della castrazione, al desiderio impossibile di fare ritorno all'utero materno,

² Si vedano ad esempio: T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

		
Scena I 134:10-134:12 min	Scena II 134:14-134:21 min	Scena III 134:35-134:42 min
A	A	A
		
		
[A] Marcus Daly Forse quel quadro è stato fatto sparire perché rappresentava qualcosa di importante.	[A] Marcus Daly Qualcosa di talmente importante che tu non te ne rendi conto.	[A] Marcus Daly Importante, importante, importante.
		
Teatro no. 6	Teatri di peso De Paolis (Studios)	Via Tiburtina, 521
I	II	III

il perturbante è stato interpretato come un elemento dominante della nostalgia moderna, i cui elementi spaziali toccano ogni aspetto della vita sociale³.

Corpi, case, città ondeggiavano tra ostile e ospitale. Anthony Vidler nel suo testo del 1992 *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, affronta il perturbante come concetto in ciclica riemersione, trasversale ad altre categorie, utile per leggere la nostalgia del ritorno che aleggia nella modernità.

Doppio, ripetizione, simbolico, sublime sono concetti e strumenti – presenti in nuce o alla luce del sole nelle narrazioni cinematografiche precedentemente attraversate – scacciati dalla terra dell'architettura che riemergono per sollevare questioni di genere, di razza, per avvalorare linguaggi di minoranze e illuminare spazi per senzatetto. Inseguendo la salubrità e il funzionalismo, la città moderna ha sposato il parco, si è proposta come macchina perfetta da abitare scevra da oscure strade, disegnata con case senza tetti, senza cantine e senza soffitte: sostanzialmente pensava di evitare il rimosso, la polvere, le nostalgie. Ma appunto, come scrive Vidler, il perturbante torna, e nella sua interpretazione diventa strumento di lettura dell'opera di alcuni autori di fine Novecento. La critica dello storico dell'architettura inglese trova un doppio, un riflesso nei territori reali dove la macchia nera dell'abbandono copre brani di città e case facendo diventare l'*unheimlich* materiale concreto ed evidente. Ma è utile proseguire prima cogliendo come l'ingresso del concetto freudiano nel campo del progetto ne intacchi le fondamenta, per poi rilevarne il controcampo nella realtà.

Il corpo torna come metafora fondativa dell'architettura però infranto nell'opera di Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi e Daniel Libeskind; e anche la città torna a essere un corpo, non più ideale, ma vivo⁴, seppure malato: l'architettura deve adoperarsi per curarne il respiro con cupole geodetiche ossigenanti e architetture pneumatiche come quelle proposte da Haus-Rucker-Co. Il prospetto degli edifici non è più modernamente trasparente e limpido, propone radiografie sfocate di interni, come nel progetto di concorso per la Bibliothèque nationale de France a Parigi di Oma (1989). Le case sono vuote, come le rosse *folies* che Bernard Tschumi dissemina quali sentinelle nel Parc de La Villette (1983), sempre a Parigi, che riecheggiano esili ed esodi di popoli in fuga da terre lontane e dalle *banlieues*⁵.

³ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. VII-VIII.

⁴ "Questo corpo scomodo si estende poi fino a includere l'intera città, una città 'pulsante come un cuore' e 'volatile come il respiro'. *The Skin of This City* (Berlino, 1982) – Coop Himmelb(l)au – proponeva una forma la cui "struttura orizzontale è una parete di nervi a cui sono stati tolti gli strati di epidermide urbana". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 86.

⁵ "Le cases di Tschumi sono *vides*, necessariamente svuotate della nostalgia per lasciare spazio a un altro genere di occupante, non previsto dalla taylorizzazione funzionalista né dagli accoglienti miti familisti. Per questo Tschumi costruisce *cases* e non *maisons* [...]. Le *cases vides* di Tschumi riecheggiano, anche se lontanamente e con scarso desiderio di ritorno, le baracche di innumerevoli popoli esuli a causa di guerre, carestie o depressioni agrarie. Le loro strutture rosse non significano un romantico cottage cadente, ma strutture aperte per la *banlieue nomade*". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 114.

Oltre la nozione di città e quella di campagna prende forma l'idea di paesaggio come superficie continua, come impasto di cose concrete e tracce mentali. Ad esempio, la proposta diOMA sempre per il Parc de La Villette è raccontata con fotografie di modelli dall'atmosfera stralunata: oggetti precisamente identificabili sono immersi in una luce e un'aura surreali a rimarcare la progettazione di un luogo vero e del subconscio. La città persiste, invece, nelle visioni di John Hejduk che immagina, nei suoi disegni, l'assedio degli ultimi, dei senza casa e degli stranieri schierati minacciosamente sui tetti (piani) delle case prima dell'attacco⁶.

Gli strumenti di scrittura e registrazione del rimosso nelle rappresentazioni e nelle proposte degli architetti letti da Vidler, ma non solo, sono molteplici. Il contromonumentale, il grottesco, il perturbante, il mostruoso sono materiali che entrano nel testo, nel disegno, nel modello, nel processo di ideazione e di costruzione di terre in frantumi, edifici finiti ma divelti, oggetti nomadi e minacciosi, case-tomba. Il rovesciamento del rapporto tra vittima e vincitore – già in parte annunciato nelle narrazioni cinematografiche precedentemente citate – diventa il cuore del discorso. Un capovolgimento che coinvolge il territorio non più associato a un'idilliaca campagna ma a coltri di detriti: è l'idea della città non più macchina perfetta ma sconvolta, stravolta; dell'architettura incerta nella sua statica e nella sua conformazione e densa di rimandi, simboli, messaggi; e infine degli oggetti che si aggrappano all'esistente come parassiti, lo perforano come proiettili, lo aggiungono come protesi. La fabbrica come modello ideale di organizzazione e perfetta costruzione, in perenne produzione e propositiva evoluzione, lascia il passo al patologico; il normale e il normativo abbandonano la scena a favore del contaminato. La tecnologia, un tempo salvifica, e poi ancora festante nell'opera degli architetti radicali, diventa, nell'opera degli autori di fine secolo che scrivono le sorti dell'architettura internazionale, una presenza infestante che entra nei corpi, li aggiunge, abbatte confini certi.

Oggi i confini che separano l'organico dall'inorganico, resi indistinti dalla cibernetica e dalle biotecnologie, appaiono meno netti: il corpo, esso stesso contagiato e rimodellato dalla tecnologia, invade e permea lo spazio esterno, anche quando questo spazio assume determinate dimensioni che già di per sé confondono l'interno e l'esterno da un punto di vista visuale, mentale e fisico⁷.

Ma la vera regina della scena, della città e della casa, è la polvere che, scappata dal *Grande vetro* di Duchamp, contamina tutto per ricordare l'obsolescenza del nuovo e del tecnologico. I detriti sottili del tutto rimettono al centro di immaginari e costruzioni un'archeologia non chiarificante, che non porta a un punto iniziale, a un'origine, ma che disegna un

⁶ "L'orda di Hejduk ha in sé la propria minaccia: emulando migranti, vagabondi, e stranieri che tanto turbavano l'ordine sociale dell'Ottocento, essa invade la città che la ospitano come una banda di teppisti. Non arrivano per rimanere un solo giorno (come lo "straniero" di Georg Simmel), ma per rimanere anche domani, e proprio il rifiuto a farsi mandar via è la fonte della loro voluta inaccettabilità". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 229.

⁷ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 163.

cominciamento perenne. L'oscuro entra nel luminoso, gli *homeless* non sono fuori, non sono "gli altri", sono dentro, non ci sono antieroi solitari. Se Le Corbusier invitava a dimenticare e a cancellare la vecchia città per far risorgere una natura salvifica, in questa stagione dell'architettura sono i ricordi a prendere forma e spazio dalle macerie, sono inevitabili e ubiqui, crescono come piante (fig. 02).

L'architettura dell'esodo evocata da Tschumi a Parigi; le case inabitabili incise idealmente da Eisenman nel tessuto urbano di una Venezia dove pesano e prendono spazio solo nuove e vecchie storie⁸; il paesaggio nero costruito da Nouvel nel suo progetto Onyx dove un nuovo volume prende corpo dall'asfalto, perché incapace di dialogare con il vicino e idilliaco paesaggio lacustre sono testimonianze di come il vuoto è diventato materia del progetto, oggetto del discorso: la città e il territorio sono in disarmo.

Heidegger descrive l'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero come facce di un Giano bifronte⁹. Cacciari sottolinea nessi tra *particolare*, *miracolo*, *tremendo* – trittico che fa da fondamento alle ricerche architettoniche precedentemente citate – e *insignificante*, *abbandonato*, *gettato*, e di come queste due triangolazioni non siano afferrabili, catturabili concettualmente¹⁰. Il nuovo millennio si apre con il crollo delle Torri gemelle e da lì in poi il *backstage* della modernità, l'abbandono, il dimenticato, il divelto non sono più, nella realtà e negli studi urbani e architettonici, delle eccezioni, ma diventano una delle principali sostanze della scena.

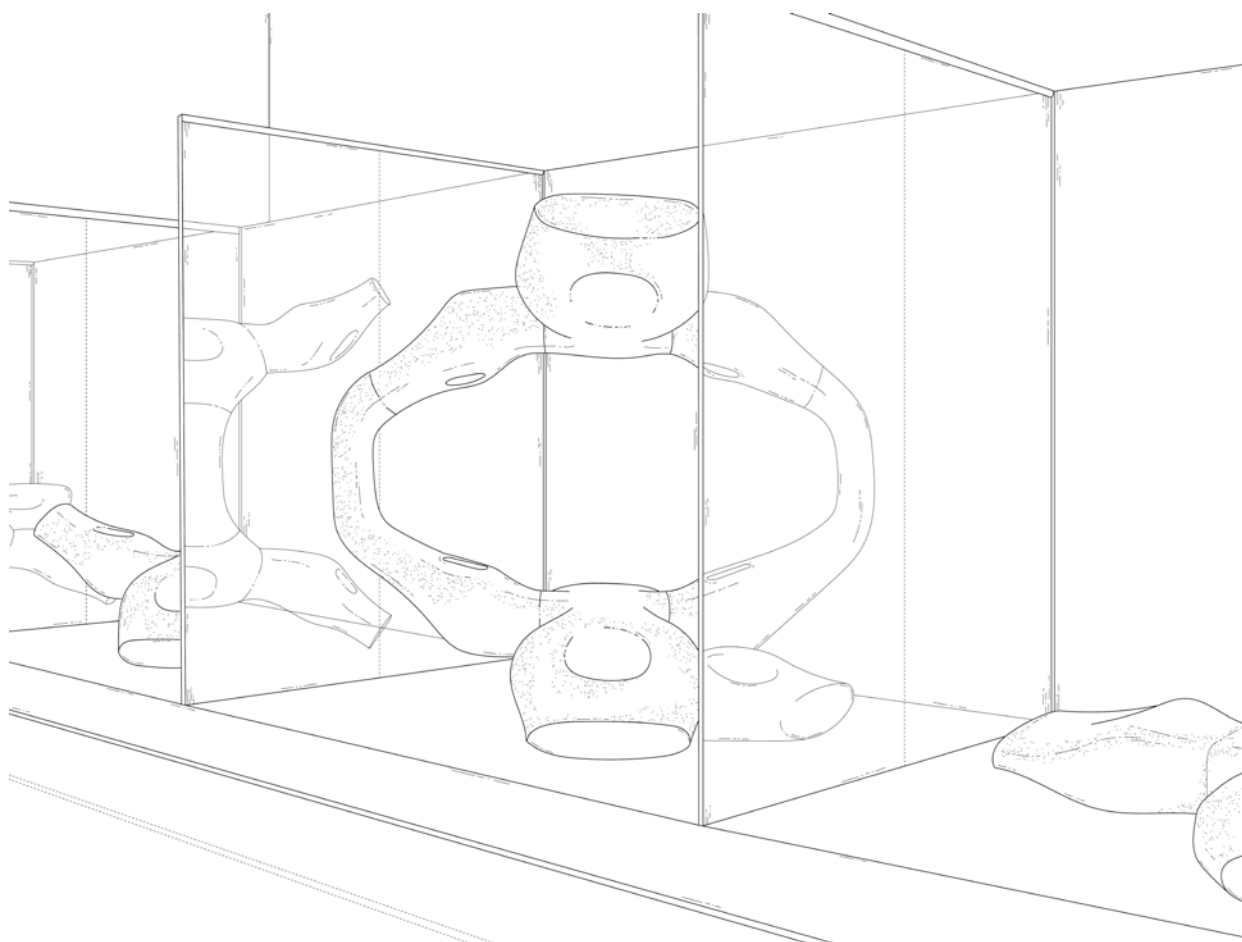
III. Tutto è natura. Pandemoni e ambienti infiniti, ovvero nella rifondazione della cultura

Nel 2018 Luca Guadagnino si cimenta nella replica del film *Suspiria*, non si tratta però di un remake: l'opera propone una modifica significativa dell'atmosfera e degli elementi dominanti rispetto al racconto di Dario Argento. La giovane protagonista americana, Susie Bannion, questa volta non arriva nella scuola di ballo dalla città, ma da una sperduta campagna di cui lo spettatore ha progressivamente notizie grazie a una serie di flashback. La narrazione, come nel film originale da cui prende le mosse, accompagna il viaggio di Susie, è dalla sua parte: questo sarà

⁸ "Non hanno l'aspetto di case, o almeno non sembrano abitabili, il loro vuoto pare suggerire che la civiltà che un tempo abitava quelle stanze dalla forma bizzarra è sparita da tempo. Così abbandonate, queste strutture assomigliano a tombe *ready-made*, proprio come le case di Pompei o Ercolano: la casa trasformata in tomba solo in virtù di un evento catastrofico per il quale, paradossalmente, sembrava pronta". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 134.

⁹ "L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero si appartengono l'uno all'altra. Essi ci offrono la possibilità di soggiornare nel mondo in modo completamente diverso, ci promettono un nuovo fondamento, un nuovo terreno su cui poterci stabilire, su cui poter sostare senza pericolo all'interno del mondo della tecnica. L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero ci permettono di intravedere la possibilità di un nuovo modo di radicarsi dell'uomo nel proprio terreno. Questo nuovo modo potrebbe addirittura un giorno risultare adatto per richiamare a noi, seppure in forma mutata, il vecchio modo che oggi sta velocemente scomparendo". M. Heidegger, *L'abbandono*, il melangolo, Genova 2004, p. 40.

¹⁰ "‘Particolare’ significherebbe, allora, ‘miracolo’ – qualcosa di eccezionale, meraviglioso o ‘tremendo’ (il *deinon* greco), qualcosa che eccede qualsiasi forma, positiva o negativa, di dialettica. Ma lo stesso vale anche per l'assolutamente insignificante, la mera, ‘assoluta’ Einzelheit – qualcosa di così ‘abbandonato’ o ‘gettato’ da non poter essere colto in nessuna ‘rete’, da non poter essere afferrato da alcun concetto". M. Cacciari, *I frantumi del tutto*, in "Casabella", nn. 684-685, 2001, p. 7.

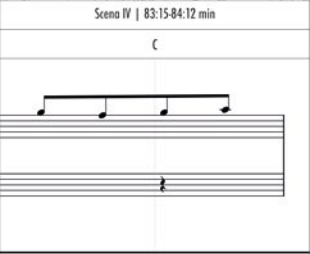
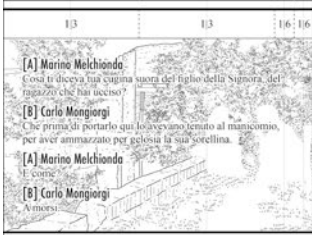
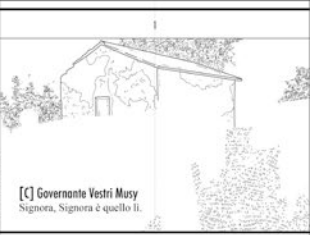


02. G. Bersani, D. Zaupa,
*Asymptote, Prototyping the Future:
Three Houses for the Subconscious,*
Venezia 2023.

il maggiore inganno architettato. Il film non usa la *suspense*, non c'è più un problema di messa a fuoco, l'architettura non è più partecipe con i propri spazi dell'orrore perché questo è la sostanza stessa del discorso. Gli ambienti surrealisti e pop dell'opera degli anni Settanta sono sostituiti da grigi iperrealistici esterni e interni: le barriere sono cadute, non servono distinzioni o simboli, l'orrore è quella grigia coltre che avvolge il cielo di Berlino fino ai più intimi spazi. Il femminile, già dominante nel racconto di Argento, qui è dilagante, distruttivo, inventivo; pochi uomini e malcapitati calcano la scena, sono la nuova minoranza e per loro non c'è scampo. Il corpo è centrale sia perché danza, e facendolo confonde lo spettacolo con il sabba, sia perché è instabile e ridotto a brandelli, mescola il sublime delle sue pose con il martirio della sua disintegrazione. La modifica sostanziale al racconto di Argento, l'unico inganno che introduce Guadagnino – fondato sui luoghi comuni che possono marchiare una giovane ragazza arrivata dalla campagna (sempre Alice) e sulle certezze di chi conosce il film originale – è il rovesciamento a cui assistiamo durante lo scorrere della storia, non alla fine: Susie è la madre dei sospiri, non la vittima. Il suo viaggio iniziale verso Berlino è dettato dal suo destino, dal fatto di essere colei che deve succedere alla vecchia madre. È difficile non essere con lei perché l'abbiamo accompagnata nel suo viaggio, è difficile non partecipare al suo ballo, alla sua affermazione; eppure nulla ci impediva di vedere che tra il soggetto e lo sfondo erano caduti tutti i confini.

Nel 2019 Pupi Avati – per chiudere il nostro ragionamento tornando all'orrore nostrano, sempre più famigliare, sempre più incomprensibile – dirige il film *Il signor diavolo*. Già l'autore aveva reso la felice campagna italiana un luogo estremamente perturbante in *La casa dalle finestre che ridono* (1979) giocando sull'inganno della vista che non permetteva di riconoscere il femminile nel maschile e quindi di non saper leggere la storia. *Il signor diavolo* torna a insistere sul territorio disperso, è ambientato (solo in parte girato) a Lio Piccolo, poche case e una chiesa immerse nella laguna nord di Venezia, guarda al passato recente, retrocede di qualche decennio per raccontare un'Italia retrograda e povera. I personaggi sono da manuale: ragazzini di campagna, genitori gretti, due preti, un sacrestano, alcune suore, una nobildonna e il suo figlio deforme, un medico e un giovane uomo. Quest'ultimo è un funzionario del Ministero di Grazia e Giustizia spedito da Roma a Venezia dal suo partito, la Democrazia Cristiana, per “gestire” un fastidioso caso di omicidio: uno dei ragazzini ha ucciso il figlio della signora sostenendo di aver ammazzato il diavolo (fig. 03).

Tutto è estremamente da manuale, fondato su mille cliché, i personaggi sono quasi caricaturali; eppure, la narrazione è coinvolgente proprio perché quelle figure sono molto famigliari e al contempo estremamente perturbanti, così come la natura non salvifica ma cupa, le grigie stanze romane e i vecchi palazzi veneziani. L'acqua e il cielo sono perennemente confusi, accomunati da colori incerti, tutto è apparentemente ingenuo e torbido. Se precedentemente si è citato *Alice nel paese delle meraviglie*, qui va ricordato *Le avventure di Pinocchio* scritto da Collodi, pure per la povertà nella quale la storia è immersa. Ma nel film di Avati anche i ragazzini sono coinvolti: noi spettatori siamo costretti dalla narrazione a prendere le parti di Carlo, accusato dell'omicidio del coetaneo deforme

			
Scena I 14:15-15:03 min	Scena II 19:52-20:05 min	Scena III 25:02-25:23 min	Scena IV 83:15-84:12 min
A	B	A	C
			
1/3	1/3	1/4	1
[A] Marino Melchiondo Cosa ti diceva tua cugina suora del figlio della Signora, del figlio che hai ucciso? [B] Carlo Mongiorgi Che prima di portarlo qui lo avevano tenuto al manicomio, per aver ammazzato per errore la sua sorellina. [A] Marino Melchiondo E come? [B] Carlo Mongiorgi A morte.	[B] Carlo Mongiorgi Il giorno dopo, quando Paolino non venne a scuola, la maestra ha detto che si era ammazzato. «Ma si è ammazzato perché ha pestato l'ostia» le ha chiesto Tolomei. «Non si sa» gli ha detto la maestra, dando l'idea che lei queste cose le sapeva già.	[A] Marino Melchiondo E non avevi altri amici? [B] Carlo Mongiorgi No, andavo con il babbo ad aiutarlo per la pipì delle donne incinta per un'industria farmaceutica. Io ritrovavo il bottiglione di urina ed in cambio le davo due uova; tutti i giorni.	[C] Governante Vestri Musy Signora, Signora è quello lì.
			
44°41'58.0"N - 12°10'24.3"E	44°39'06.0"N - 12°06'25.2"E	44°39'01.0"N - 12°09'01.8"E	44°33'54.0"N - 12°12'38.0"E
I	II	III	IV

03. G. Bersani, D. Zaupa, *Il Signor Diavolo*, Venezia 2023.

e forse pazzo; poi però stando al suo fianco siamo assaliti da continui dubbi e progressivamente le superstizioni che muovono la storia sembrano sempre più concrete verità. Il Pinocchio di Avati non evolve, ma involge o meglio si trasfigura, si trasforma nello sfondo che coinvolge con i suoi paesaggi senza ombre. Il giovane uomo arrivato dalla capitale è il più ingenuo di tutti: crede con la propria cultura e i propri sani principi di risolvere il caso e salvare Carlo da un'accusa ingiusta, ma si perde, non capisce i codici non di un disegno ma del territorio, della natura, della realtà oltre la città. Il contesto, l'aria e l'acqua sono pregni di storie malate, non c'è alcuna possibilità di espiazione, solo la figura tragica della madre del ragazzo deforme è consapevole: sa, conosce, è il diverso rifiutato, è l'agente di un cambiamento che non ha corso, di una contemporaneità negata, rimossa, sepolta dalla coltre "dell'ambiente".

Il film termina inquadrando una casa isolata immersa nella laguna, rimarca moti e modifiche di terre e luoghi nei quali ormai è indistinto l'oggetto in primo piano e lo sfondo, l'animato e l'inanimato, il giovane e il vecchio. Per leggere questo amalgama serve una nuova cultura, un rivolgimento della vecchia, servono nuove strade o nuovi sguardi per attraversare, oltre le case inospitali, le terre incerte.

BIBLIOGRAFIA

- Cacciari, M., *Filosofia della natura, oggi*, in "Micromega. Almanacco di filosofia", n. 5, 2002, pp. 151-161.
- Cacciari, M., *I frantumi del tutto*, in "Casabella", n. 684-685, 2001, pp. 5-7.
- Foster, H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.
- Freud, S., *Il perturbante*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Harvey, D., *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1993.
- Heidegger, M., *L'abbandono*, il melangolo, Genova 2004.
- Krauss, R. e Bois Y.-A., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003.
- Manti, D., *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Lindau, Torino 2003.
- Morselli, G., *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 2022.
- Morton, T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Morton, T., *Dark Ecology: For a Logic Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- Pierantoni, R., *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Einaudi, Torino 1998.
- Rella, F., *Figure del male*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Rella, F., *Le soglie dell'ombra*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2004.
- Schinaia, C., *Il dentro e il fuori. Psicoanalisi e architettura*, il melangolo, Genova 2014.
- Schinaia, C., *L'inconscio e l'ambiente. Psicoanalisi ed ecologia*, Alpes, Milano 2020.
- Vidler, A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- Vidler, A., *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia Books, Milano 2009.

FILMOGRAFIA

- Argento, D., *L'uccello dalle piume di cristallo*, Italia-Germania ovest, 1970.
- Argento, D., *Profondo rosso*, Italia, 1975.
- Argento, D., *Suspiria*, Italia, 1977.
- Argento, D., *Phenomena*, Italia-Svizzera, 1985.
- Avati, P., *La casa dalle finestre che ridono*, Italia, 1979.
- Avati, P., *Il signor diavolo*, Italia, 2019.
- Guadagnino, L., *Suspiria*, Italia-USA, 2018.
- Hitchcock, Sir A. J., *Rope*, USA, 1948.
- Hitchcock, Sir A. J., *Psycho*, USA, 1960.
- Hitchcock, Sir A. J., *The Birds*, USA, 1963.



febbraio 2025
stampato da Digital Team, Fano

Il volume vuole offrire un panorama critico sullo spazio retorico nella letteratura fantastica e, nel caso specifico, in quella che ha come soggetto principale del *plot* narrativo il tema delle case infestate nelle *ghost stories* classiche e contemporanee. I saggi contenuti nel volume affrontano il complesso rapporto tra spazio letterario e spazio fisico, fra configurazione reale e *fiction*, analizzando i connotati ambientali e atmosferici delle *haunted houses*, attraverso alcuni casi studio (tratti dai romanzi e i racconti di Howard Phillips Lovecraft, Shirley Jackson, Robert Aickman solo per citarne alcuni), analizzando la ricorsività di *topoi* come quello del *Genius loci*, legato alla vocazione ancestrale del paesaggio e delle architetture “visitare”.

Gli autori invitati, da differenti prospettive esegetiche, offrono un quadro teorico ed epistemologico di riferimento sul tema, mostrando come lo spazio retorico di questo genere letterario si sia innervato storicamente (e ancora si innervi nella letteratura contemporanea) di metafore spaziali e prossemiche in cui scrittori e studiosi hanno utilizzato il modello della casa, luogo degli affetti e dell'intimità familiare, come focus in cui possano esporsi in evidenza processi antropologici già in atto nelle società, ma con modalità ancora cariche: la letteratura esibisce qui il suo potere di slatentizzare paure ancestrali e di farci riflettere sul nostro incerto futuro, anche da prospettive ultramondane. Completano il volume le tavole grafiche (con relative schede testuali) di dieci casi studio svolti da un nutrito gruppo di studenti dell'Università Luav di Venezia, che hanno attinto alle proprie emozioni più primordiali, spingendosi ad affrontare la domanda senza tempo: “cosa avviene dopo la morte?”, e soprattutto, in quali spazi architettonici e/o urbani? Le risposte sono contenute in ricostruzioni grafiche e retoriche talvolta spaventose, talaltra divertenti, qualche volta filosofiche, oppure commoventi. Con onestà e passione gli studenti hanno sempre esplorato lo spazio liminale tra il fantastico e il quotidiano con profondità e intensità, scoprendo nuovi modi di guardare chi siamo e cosa conti per noi, esplorando quanto sia misterioso, triste, strano e comico essere vivi o, ancora peggio, quando non lo siamo più.

Anteferma Edizioni 28,00 €

ISBN 979-12-5953-073-8



9 791259 530738