



# IL CORPO NELLO SPAZIO URBANO E DOMESTICO: LETTURA TRANSFEMMINISTA QUEER DELLE PRATICHE DI EILEEN GRAY, ZAHA HADID E AVRIL CORROON

di *Silvia Calderoni*

**[cirsde}**  
centro interdisciplinare di ricerche  
e studi delle donne e di genere



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

**SS**  
STUDI DI GENERE

**Studi di Genere**  
**Quaderni di Donne**  
**& Ricerca** **n.10**

Silvia Calderoni

**Il corpo nello spazio urbano e domestico:  
lettura transfemminista queer delle pratiche  
di Eileen Gray, Zaha Hadid e Avril Corroon**

**Collana “Studi di Genere. Quaderni di Donne & Ricerca” - Vol. 10**

2022

CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere  
Università degli Studi di Torino  
www.cirsde.unito.it  
cirsde@unito.it

Copertina: format grafico a cura di Simonetti Studio; realizzazione a cura del CIRSDe.  
Immagine di copertina: Avril Corroon, 2018, *Pinxto Boate*, Kutxa Kultur, Centro internazionale di cultura contemporanea Tabakelara, San Sebastián.

ISBN: 9788875902360  
ISSN: 2533-2198



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

## Indice

Indice .....	2
Prefazione .....	4
Il corpo nello spazio urbano e domestico: lettura transfemminista queer delle pratiche di Eileen Gray, Zaha Hadid e Avril Corroon .....	6
Introduzione e metodologia .....	6
1. Urbanistica, architettura, spazi domestici: teoria per una lettura transfemminista queer .....	9
1.1 Il corpo nello spazio .....	12
1.2 Chi decide la città? Sul tema della spoliazione e del diritto alla casa .....	13
1.3 Perché fare una lettura transfemminista queer dello spazio urbano? .....	14
2. Il linguaggio di genere e la costruzione della realtà .....	16
2.1 Il <i>gendering language</i> e l'architettura .....	16
2.2 Mass media: rappresentare e mostrare i corpi negli spazi .....	19
2.2.1 Le Corbusier e i mass media .....	19
2.2.2 La pornotopia Playboy .....	22
3. E.1027 di Eileen Gray .....	26
3.1 Lettura queer di E.1027 .....	28
3.2 La living room/il boudoir .....	32
4. Zaha Hadid e il cyberqueer di Donna Haraway .....	34
4.1 Strumenti di lotta transfemminista: il mito del cyborg di Donna Haraway .....	34
4.2 Lettura cyberqueer della pratica di Zaha Hadid .....	37
4.3 Il problema di una lettura queer dell'architettura di Zaha Hadid .....	42
5. Avril Corroon e la giustizia abitativa .....	44
5.1 <i>Zorrotzaurre</i> di Zaha Hadid come caso studio per la realizzazione di <i>Pinxto Boate</i> di Avril Corroon .....	44
5.2 Emergenza abitativa e iperturismo con <i>Wish you were here</i> .....	47
5.3 La spoliazione e le case inabitabili in <i>Fresh paint on the wall</i> e <i>Spoiled spores</i> .....	49
Conclusioni .....	51
Indice delle illustrazioni .....	57

Bibliografia.....	67
Sitografia .....	72
Abstract.....	77

## Prefazione

Il pensiero femminista e queer hanno da sempre investito nella riflessione sullo spazio e in particolare sullo spazio pubblico. Pur avendo come oggetti di studio privilegiato la sessualità e il desiderio, che nella nostra cultura sono esperienze considerate private, i saperi queer hanno in realtà un forte investimento nella sfera pubblica per almeno due ragioni, una storica e una teorica. Dal punto di vista storico il queer è infatti una produzione di conoscenza che ambisce ad essere trasformativa e che nasce dalla politica delle soggettività oppresse e insultate proprio dal termine queer (letteralmente, «strano», «ambiguo», e per estensione «finocchio», «pervertito»); rivendicando pubblicamente l'insulto, la pratica queer si pone come una politica di coalizione in cui la liberazione sessuale non parte da singole monolitiche identità ma è invece l'esito dell'intersezionalità delle lotte che combattono il sessismo, l'oppressione di classe, il razzismo, l'abilismo. Dal punto di vista teorico, il pensiero queer decostruisce il binomio pubblico\privato mostrando come la costruzione dello spazio pubblico dipenda dal modo in cui lo spazio privato viene normato rispetto al corpo e alla sessualità. È infatti attraverso l'esclusione dalla cittadinanza di soggettività difformi rispetto alla norma sessuale e di genere che si consolidano le forme corrette e privilegiate di soggetto, parentela, comunità, nazione. La stessa tensione tra le due sfere – pubblico\privato – è stata anche politicizzata dai movimenti femministi nelle loro molteplici declinazioni (pensiamo al celebre motto «il personale è politico»). Anche sulla spinta dell'ondata dei movimenti femministi negli anni '70, si sono moltiplicate nel campo della ricerca i progetti che interrogano la costruzione socio-culturale dello spazio in un'ottica di genere, andando a indagare l'esperienza delle donne nell'ambiente costruito e i possibili metodi alternativi di progettazione femministi.

In questo studio, Calderoni costruisce e adotta una metodologia ispirata al transfemminismo queer, ovvero il corpus di teorie più recenti nel campo queer – in particolare Europeo – che combina letture intersezionali e la critica anti-normativa al binarismo di genere e alla matrice eterosessuale con analisi materialiste del lavoro di riproduzione e della violenza di genere. Questo strumentario consente all'Autrice di indagare la relazione di co-costruzione di soggettività e spazi, attraverso studi di caso sul lavoro di Eileen Gray, Zaha Hadid e Avril Corroon. Il modo in cui i corpi sono organizzati

nello spazio riflette la complessità delle relazioni e delle diseguaglianze sociali: le analisi di Calderoni esplicitano quale sia il corpo implicito nella progettazione degli spazi e mettono in luce le dinamiche di costruzione reciproca tra soggettività sessuata e architettura. L'esperienza pandemica ci ha ricordato l'importanza sia della possibilità di movimento nello spazio pubblico che dell'adeguatezza e salubrità dello spazio privato, ma entrambe le questioni impattano diversamente sugli individui a seconda della loro collocazione lungo assi di privilegio e oppressione. Quello di Calderoni è un contributo prezioso al dibattito sulla lettura dello spazio e dell'architettura non neutra e non esclusivamente formale, con ricadute importanti sulle politiche dell'accessibilità degli spazi – pubblici e privati – e della giustizia abitativa.

Elia A.G. Arfini

Ricercatore in Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi

Dipartimento di Scienze Sociali e Politiche, Università degli Studi di Milano

IL CORPO NELLO SPAZIO URBANO E DOMESTICO: LETTURA TRANSFEMMINISTA  
QUEER DELLE PRATICHE DI EILEEN GRAY, ZAHA HADID E AVRIL CORROON  
Silvia Calderoni

## Introduzione e metodologia

Se «la città è l'uomo», come diceva Aristotele (Del Bò, Filoni e Labriola, 2020, 5), allora le persone che non sono uomo, che ruolo svolgono nella città? La città è anche per loro? In questo elaborato intendo parlare di corpi nello spazio, attraverso le pratiche ed i saperi di alcune importanti figure che si sono occupate d'arte e architettura. In questo senso, è bene porsi alcune domande: i corpi si riconoscono nella loro città? Si riconoscono negli spazi domestici, nei progetti di riqualificazione, negli spazi creati per loro? A quali corpi, a quali soggettività sono indirizzati i progetti urbani, e a quali bisogni vogliono rispondere? Con che linguaggio comunicano la loro progettualità, come si raccontano e quali percorsi narrano? Che strumenti conoscitivi offrono? Che percorsi suggeriscono, quali movimenti e azioni incoraggiano? Queste sono alcune delle domande che mi sono posta e con cui ho proposto questo elaborato.

Prima di iniziare, vorrei chiarire alcuni concetti che saranno ampiamenti ripresi nel testo e che ho utilizzato come metodologia per leggere le opere proposte: *transfemminismo* e *queer*. Il primo termine, transfemminismo, trova le sue radici nel cosiddetto femminismo di seconda ondata, «inteso non come un concetto teorico monolitico ma piuttosto come un campo di pratiche e discorsi, culture e desideri, lotte e luoghi»<sup>1</sup> (Arfini, 2020, 160) e sfocia in quella che viene chiamata la terza ondata femminista. Con la terza ondata femminista entra in campo la necessità di non rivolgersi più solo ad un soggetto femminile, ma ad un soggetto la cui oppressione viene data da molteplici assi – da molteplici fattori – che si intersecano, quali, ad esempio, il razzismo, il classismo, l'abilismo, etc: il femminismo diventa quindi *intersezionale*, producendo sapere

---

<sup>1</sup> Traduzione mia, testo originale: «Transfeminism is understood here not as a monolithic theoretical concept but rather as a field of practices and discourses, cultures and desires, struggles, and locations» (Arfini, 2020, 160).



condiviso e offrendo strumenti di lotta comune verso la conquista di diritti e di consapevolezza sulla liberazione trans, sulla violenza di genere e i diritti riproduttivi, sulla depenalizzazione del lavoro sessuale e sulla migrazione, sui limiti del capitalismo e del mercato neoliberale, sulla gentrificazione, sul supporto di un'assistenza sanitaria trans universale (Missana, 2014). In questo senso, il termine *trans* comunica un atto di attraversamento, di insinuazione *tra e fra* diverse situazioni politiche, sociali e simboliche. Filomena “Filo” Sottile descrive il transfemminismo come «antifascista: orizzontale, plurale, composito, meticcio, frammentario persino e conflittuale» (Filo Sottile, 2020, 57): voler affrontare un argomento da un punto di vista transfemminista significa quindi cercare di riconoscere, comprendere, scardinare il nostro privilegio, la norma che diamo per scontata, il sistema di potere che regola le nostre vite e quelle dei corpi *altri*, anche senza saperlo.

Il secondo termine, *queer*, deriva dall'inglese e in italiano significa strano, eccentrico, insolito (Harper Collins Publishers). Si tratta di un termine che veniva utilizzato in senso dispregiativo, rivolto alle persone non-eterosessuali. Il termine *queer* è stato poi utilizzato dalla comunità LGBTI\*Q col fine di non identificarsi in nessuna categoria e di rimanere sulla soglia dell'indefinito, del fluido. Definirsi *queer* implica un rifiuto nella definizione dell'orientamento sessuale e/o dell'identità di genere, ed è per questo che spesso viene usato come termine ombrello per indicare la comunità LGBTI\*Q, assumendo sovente una connotazione politica, portavoce della lotta per la liberazione dagli stereotipi di genere (Browne e Nash, 2010). Il termine è entrato nell'ambito accademico nel 1990, quando la professoressa Teresa De Lauretis, nel corso di una conferenza presso l'Università di Santa Cruz, introdusse la *Queer Theory* (Fontanella, 2019, 80). Già dagli anni Settanta movimenti di liberazione delle soggettività omosessuali si erano sviluppati in Europa e negli Stati Uniti. Gli studi *queer* si riferiscono quindi allo studio delle tematiche che coinvolgono l'identità di genere e l'orientamento sessuale, mettendo in discussione sia la naturalità della divisione binaria del genere in maschile e femminile, sia quella dell'orientamento sessuale, dimostrando come le identità di genere siano costruite all'interno di un insieme di comportamenti, azioni, credenze e stereotipi che vengono ripetuti attraverso un sistema denominato *performatività del genere* (Butler, 1999). Arfini ha spiegato come questi due termini si intersecano e lavorano insieme: il

transfemminismo di origine europea e, in particolare, sud-europea<sup>2</sup>, possiede un «carattere situato e anti-istituzionale che permette al transfemminismo di essere una parola chiave utile per rendere *queer* gli anni 2020»<sup>3</sup> (Arfini, 2020)<sup>4</sup>. Inoltre, come illustra Arfini, il transfemminismo è diventato anche strumento portavoce della denaturalizzazione del lavoro di cura, rivendicando un salario per il lavoro domestico come strategia contro la discriminazione di genere, attraverso strumenti come lo sciopero di genere<sup>5</sup>, il quale si pone l'obiettivo di liberare il lavoro domestico dalla sua alienazione (Ivi, 163). Secondo Arfini, infatti, la metodologia *critica sistemica* tipica del transfemminismo «prende in prestito dalla teoria *queer* l'invito a reclamare la marginalità e perversità di una posizione di soggetto oppresso» (Arfini, 2020, 162)<sup>6</sup>: in questo senso si può parlare dunque di *transfemminismo queer*, in quanto i due termini si completano e si arricchiscono.<sup>7</sup> In sintesi, il transfemminismo *queer* ha, tra i suoi obiettivi, quello di scardinare un sistema di potere binario attraverso l'intersezione delle tematiche di liberazione femminista e di liberazione sessuale con le lotte che si riferiscono al classismo, al razzismo, all'abilismo. Si tratta quindi di creare un'alleanza tra tutte le soggettività *diverse dalla norma*, al fine di raggiungere giustizia sociale: promuovere, dunque, un'*alleanza delle creature mostre* (Filo Sottile, 2020, 56). Infine, questo

---

<sup>2</sup> Le reti transfemministe si sono originate nel contesto spagnolo, per poi svilupparsi internazionalmente con la pubblicazione e la traduzione in diverse lingue del «Manifiesto para la Insurrección Transfeminista», redatto da PutaBolloNegraTransFeministain 2009. È doveroso citare, in Francia, i seminari Q di Le Zoo e il collettivo trans Outrans; Arfini racconta inoltre che in Italia il Sommovimento NazioAnale iniziato nel 2012, è stato il primo tentativo locale di consolidare una rete transfemminista di collettivi (*Ibidem*).

<sup>3</sup> Traduzione mia, testo originale: «[...] its blurriness, situated and anti-institutional character that allows transfeminism to be a useful keyword to queer the 2020s» (*Ibidem*).

<sup>4</sup> Arfini differenzia il termine transfemminismo di origine anglofona e quello di origine europea. In questo testo noi ci riferiamo maggiormente al significato di transfemminismo dato dal contesto europeo. Arfini spiega però come nei paesi anglofoni il transfemminismo sia inteso come uno strumento politico di inclusione e di liberazione delle persone trans; di conseguenza, il transfemminismo pare sia principalmente finalizzato alla partecipazione, accettazione e accesso delle donne trans agli spazi di lotta femminista (Arfini, 2020, 161).

<sup>5</sup> Arfini ricorda l'azione di Non Una di Meno, che attualmente può essere identificata come il movimento femminista nazionale, il quale ha partecipato allo sciopero internazionale delle donne del 2017 a cui hanno aderito settanta paesi a livello globale e alimentato dalla campagna argentina #NiUnaMenos (Ib, 163).

<sup>6</sup> Traduzione mia, testo originale: «borrows from queer theory the invitation to reclaim the marginality and perversity of an oppressed subject position» (Ivi, 162).

<sup>7</sup> È necessario puntualizzare qui che, a differenza del termine *transfemminismo*, il quale permette al termine di essere tradotto in tutte le lingue del mondo e di acquisire significati diversi in base al paese e alla lingua in cui il termine viene tradotto, la parola *queer* viene utilizzata nella sua forma non tradotta e come tale rimane sempre parzialmente estranea alle politiche e alle culture locali. Di conseguenza, l'impossibilità di tradurre il termine comporta l'impossibilità di comprenderne la portata culturale, essendo la parola *queer* un termine dispregiativo; inoltre, il termine anglofono impone in qualche modo un punto di vista imperialista culturale americano (*Ibidem*).

elaborato vuole analizzare, attraverso una metodologia transfemminista *queer*, il ruolo del corpo nello spazio e come le soggettività si formano all'interno degli spazi urbani e domestici, attraverso il lavoro di Eileen Gray, Zaha Hadid e Avril Corroon.

## 1. Urbanistica, architettura, spazi domestici: teoria per una lettura transfemminista queer

A partire dagli anni '60 del '900, nel contesto anglofono, si è iniziato a riflettere sullo spazio come luogo di produzione di senso (Borghi 2020) e quindi su come lo spazio non sia neutro (Borghi e Rondinone 2009, Wajcman 1991) ma sia invece costruito storicamente per «sostenere e facilitare i ruoli di genere tradizionali» (Kern 2019) contribuendo inoltre a discriminare e ad isolare le soggettività marginalizzate (Borghi 2020). Se inizialmente la critica urbanista si limitava a contestare le politiche di rinnovamento urbano che affliggevano in modo particolare la popolazione femminile americana (Jacobs 1961), a partire dagli anni '80 la geografia e l'urbanistica iniziano a mettere in luce come lo spazio costruito abbia un ruolo fondamentale nell'istituire e fossilizzare i ruoli di genere (England 1991, McDowell 1983). In questa prospettiva, lo spazio viene definito eteronormativo (Hubbard 2008), in quanto partecipa alla normalizzazione delle strutture di potere all'interno della società. In questo senso, la città è costruita per un soggetto universale ideale, che tuttavia corrisponde al corpo maschile, eterosessuale, bianco e abile (Kern 2019, Wajcman 1991, Eilers 2012 e altre). In questo frangente, tra il 1980 e gli anni 2000, le analisi in campo urbanista affrontano la questione della città con una prospettiva di genere essenzialista (Borghi 2020), nel senso che sono determinate ad approfondire le questioni che riguardano la popolazione femminile senza un approccio intersezionale (Kern 2019). Gli studi in questione affrontano principalmente il tema della sicurezza e della paura in città (Stanko 1995, Fusco 2021) e la difficoltà delle donne nella gestione del lavoro di cura e del lavoro salariato (Wekerle 1984). Queste analisi, fondamentali e pionieristiche per il loro contributo ad una comprensione più approfondita dell'ambiente costruito (Monk e Hanson, 1982), iniziano ad essere accompagnate da un approccio meno essenzialista quando emergono in loro seno gli studi femministi che considerano l'intersezionalità delle discriminazioni come elemento

fondamentale d'analisi. Queste ricerche si sviluppano a partire dagli anni '70 del '900 e dimostrano come le forme di oppressione sono da ritrovare e identificare nella relazione tra vari sistemi di privilegio e di oppressione – tra cui, appunto, razzismo, classismo, sessismo, omofobia e abilismo (hooks 2000, Hill Collins 2000, e altre). Inoltre, l'approccio intersezionale permette di riflettere anche sui corpi considerati dissidenti, devianti, non normati sessualmente (Bell e Valentine 1995, Borghi 2020). In questa prospettiva, si sviluppa la cosiddetta «geografia della sessualità» (Duncan 2006) che studia come lo spazio è «costruito intorno alla particolare nozione di “comportamento sessuale appropriato”» (Borghi 2020), escludendo le soggettività devianti (LGBTQIA+) e quindi permettendo l'accesso alla cittadinanza e ai diritti civili in base all'eteronormatività (Hubbard 2001).

Se questo approccio ha trovato terreno fertile nell'ambito dell'urbanistica e della geografia per quanto riguarda lo studio critico della città (Belingardi, Castelli e Olcuire 2019), questo non avviene allo stesso modo per quanto riguarda l'analisi formale e sociopolitica degli elementi architettonici che costituiscono lo spazio urbano. Considerando l'architettura come un «sistema di rappresentazione» (Colomina 1992) alla pari di altre forme artistiche come la fotografia, la pittura, il cinema, essa deve essere considerata come «una costruzione politica, un prodotto di un particolare sistema di rappresentazione» in quanto «le politiche dello spazio sono sempre sessuali» (*Ibidem*) e lo studio formale dell'architettura in una prospettiva di genere è fondamentale per completare l'analisi urbana dello spazio.

Gli studi queer ci permettono di mettere in discussione tutto quello che la società, e in particolare la società occidentale, ha sempre definito come *normale* o addirittura *naturale*. Vorrei qui anticipare alcuni concetti chiave importanti che possono aiutare la comprensione dei prossimi paragrafi. Con il suo famoso libro *Gender Trouble*, Judith Butler ha reso chiaro come il genere sia un atto performativo:

«Come in altre situazioni rituali di socialità, l'azione di genere richiede una performance che si ripete. Questa ripetizione è una rievocazione e la rivivenza di un insieme di significati già stabiliti socialmente; ed è la forma mondana e ritualizzata della loro legittimazione. [...] la performance è realizzata con il fine strategico di mantenere il genere all'interno la sua cornice binaria - un fine che non può essere attribuibile a un soggetto, ma, al contrario, deve essere compreso col fine di fondare e consolidare il soggetto.» (Butler, 1999, 191)

Butler fa riferimento al passaggio secolare di comportamenti stereotipati di genere, che vengono tramandati di generazione in generazione secondo il preciso fine di «fondare e consolidare» (*Ibidem*) una divisione binaria del genere che costituisce la radice della famiglia patriarcale. La costruzione del genere, quindi, non è costituita solo dal sesso che ci viene assegnato alla nascita, ma anche da una serie di comportamenti, gesti e stili che costituiscono l'*illusione* (*Ibidem*) della propria identità di genere, secondo una «stilizzazione del corpo» (*Ibidem*). La matrice eterosessuale descrive una norma che non sembra essere costruita, ma che si presenta come *naturale* - una norma che definisce tutti e tutto come eterosessuale fino a prova contraria. La teoria queer, quindi, critica e mette in discussione la matrice eterosessuale.<sup>8</sup> Nel contesto architettonico e urbanistico, «la matrice eterosessuale è un prerequisito per comprendere il nostro *built environment*» (Bonnevier 2005, 167),<sup>9</sup> ovvero il legame che viene a costituirsi tra noi e il nostro ambiente. Oltre la matrice eterosessuale, all'interno di uno studio critico sul corpo nello spazio è necessario considerare anche la questione della matrice abilista. L'abilismo si articola nella discriminazione nei confronti di persone con disabilità, presupponendo che chiunque abbia corpo *abile*, e quindi adatto ad abitare lo spazio (McRuer 2006). Questa discriminazione può interessare i soggetti con disabilità sia fisiche che mentali e può essere attuata in diversi modi, sia attaccando fisicamente o verbalmente le persone disabili, sia trascurando di offrire loro particolari privilegi volti a compensare la loro situazione di debolezza (*Ibidem*). Così, come accade con i corpi e con le soggettività queer, che si discostano da quello che la società patriarcale ha identificato come corpo normale, il corpo disabile diventa un corpo *altro*, e si inserisce in un dialogo di intersezione con classismo, razzismo e genere. In questo senso, gli studi *crip*<sup>10</sup> si occupano dell'intersezione tra i *disability studies* e i *queer studies*, essendo entrambi

---

<sup>8</sup> P. B. Preciado parla delle rivoluzioni sessuali e queer definendole «politiche dell'ano» (Preciado, 2018, 38), connotando in particolare quelle forme sia di sperimentazione che di contrasto politico alle norme eterosessuali. In particolare, le politiche dell'ano sono contro-biopolitiche.

<sup>9</sup> Corsivo e traduzione mia. Testo originale: «The heterosexual matrix is a precondition for how we understand our built environment. »

<sup>10</sup> La parola *crip* deriva dall'inglese *cripple* e significa letteralmente *storpio*. È una parola con un chiaro intento offensivo (Harper Collins Publisher). Così come la parola *queer*, che in inglese significa letteralmente *strano*, e veniva usata per insultare ed offendere le persone non-eterosessuali (*Ibidem*), anche la parola *cripple* veniva utilizzata per offendere le persone non-abili. Entrambe le parole sono state riappropriate dalle soggettività coinvolte con il fine di riscrivere quelle identità (McRuer, 2006).

interessati a come i corpi, i piaceri e le identità siano rappresentati come *normali* o come *abietti*. I *crip studies* esaminano quindi il modo in cui le identità corporee e sessuali dominanti e marginali vengono costruite, e considerano le modalità creative in cui la disabilità e la *queerness* sconvolgono e riscrivono quelle identità (Ivi, 171-198). Come ogni elemento materiale e immateriale, anche l'architettura e l'urbanistica, gli edifici e gli spazi domestici partecipano nella costruzione di norme e nella salvaguardia del binarismo eterosessuale. Deviare è però possibile: «le possibilità di trasformazione del genere sono da trovare precisamente nella relazione arbitraria tra questi atti [performativi] e nella possibilità del fallimento della ripetizione, nella deformità, o nella ripetizione parodica» (Bonnevier, 2005) che permette ai soggetti di re-inventare il loro genere, le loro norme e i loro stili. In questa deformità troviamo il soggetto queer.

### 1.1 Il corpo nello spazio

«Per chi si occupa di città e di territorio lo spazio rimanda al corpo» (Bianchetti, 2020, 20) in quanto il corpo è il soggetto che abita lo spazio, che agisce e che lo conosce. La professoressa Cristina Bianchetti descrive il protagonismo e l'influenza del corpo nello spazio e viceversa, un rapporto di scambio e interazione in cui «lo spazio appartiene al corpo» (Ivi, 11) e in cui il corpo diventa tramite con il quale il progetto «manipola» (Ivi, 13) lo spazio.<sup>11</sup> Bianchetti pone alcune domande fondamentali: nel momento in cui progettiamo una città, un edificio, uno spazio «chi scegliamo di aiutare? [...] chi scegliamo di proteggere?» (Bianchetti 2020, 37). Per comprendere gli studi di Bianchetti, si può considerare la sua analisi (Ivi, 55 – 67) riguardante i numerosi tentativi, nel corso del XX secolo – anche riusciti – a parte degli architetti modernisti di standardizzazione, all'interno di una città in cui ad ogni elemento è attribuibile una rigorosa norma morale e in cui gli spazi sono macchine lucide perfettamente funzionanti (Bianchetti, 2020, 56) secondo un contesto storico di tensione politica dove era necessaria un'organizzazione scientifica tayloriana dello spazio e del corpo, al fine di portare ordine nel disordine: «I suoi principi rimandano ad una riduzione della complessità sociale e dei conflitti entro

---

<sup>11</sup> Bianchetti utilizza l'analogia organista per descrivere le strutture architettoniche come «un flusso di energie potenti trasformate in spazio» (Bianchetti, 2020, 26) in quanto il connubio tra il corpo e lo spazio che viene abitato comprende una varietà di scambi in entrambe le direzioni che vanno a modellare l'uno e l'altro.

una gestione dei processi, il cui correlato è la spersonalizzazione del comando. E così, se qualcosa non funziona non è più questione di sfruttamento, dominio, conflitto. Ma di cattiva gestione» (Ivi, 61). Questo approccio ingegneristico nei confronti di tematiche sociali è riconosciuto da Bianchetti nella contemporanea materia della *Smart City*, un *better world* che deve molto all'ideologia fordista del XX secolo. L'ambiguità delle tecnologie tipiche delle *Smart City* consiste proprio nella difficoltà di identificare i corpi cui le tecnologie *smart* si riferiscono quando agiscono. Le tecnologie della *Smart City*, così come le tecnologie che sono state usate per creare le prime automobili, «non sono affatto neutrali di per sé, ma vengono regolate e costituite dai rapporti sociali» (Hester 2020) e partecipano a una dialettica fra infrastrutture tecniche, politiche e culturali estremamente inserite in una cultura maschile della tecnologia, che quindi regola norme e protocolli sul funzionamento di quei corpi – femminili, non bianchi, non ricchi, non abili, non eteronormati – che difficilmente hanno accesso a quel sapere. Bianchetti sottolinea come in questi casi «il corpo evapora nelle quantità, nelle misure, negli algoritmi, nelle azioni ripetute all'infinito» (Bianchetti 2020, 64) scomponendosi in molteplici piccoli pezzi raffigurati nei progetti urbanistici che vogliono esaltare il carattere pubblico del progetto stesso, replicando quella norma composta da soggetti privilegiati. Seguendo il ragionamento di Marshall McLuhan, la tecnologia è la protesi del corpo (McLuhan, 2011), il corpo allora non è un elemento biologico, ma 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» (Braidotti 1995, 17). Che corpi stiamo quindi costruendo proprio adesso, con le nostre tecnologie contemporanee, e quale tipologia di *sistema di organizzazione sociale della differenza sessuale e del corpo sessuato (Ibidem)* stiamo creando?

## 1.2 Chi decide la città? Sul tema della spoliazione e del diritto alla casa

A questo punto è bene porre la seguente domanda: quali condizioni devono essere soddisfatte dall'abitazione? Il tema del diritto della casa appartiene al transfemminismo e si interseca con il concetto di spoliazione, dall'inglese *dispossession*<sup>12</sup>. Questo termine

---

<sup>12</sup> Termine introdotto da Ervin Goffman che significa «Espropriazione del soggetto che avviene tramite procedure molto materiali e corporali: fotografare, pesare, prendere le impronte digitali, assegnare un

descrive la relazione tra il corpo e lo spazio dentro la dimensione del potere e nel suo significato originale significa estromettere il corpo dalla sua realtà per immergerlo in una dimensione amministrativa che ne aliena il carattere. La letteratura transfemminista dona a questa parola un ulteriore significato, poiché vede nella spoliazione un atto di espropriazione di norme che regolarizzano la società; ideologie e poteri patriarcali che normalizzano i corpi secondo connotazioni di razza, genere, sessualità, intimità, idoneità fisica, economia, cittadinanza ben specifici (Butler, Athanasiou 2019). La spoliazione, dunque, assume significati più profondi, rendendo i corpi «senza casa, senza patria, senza cittadinanza» (*Ibidem*).

Per concludere, perché quindi parlare del corpo in relazione con lo spazio urbano e gli studi transfemministi queer? Innanzitutto, poiché come scrive Bianchetti, il luogo del corpo, «proprio perché del corpo, allude a rendere visibili questioni che hanno a che fare con i diritti, le disuguaglianze, il tempo, la memoria e la sua trasmissione. In questo senso il luogo del corpo è un luogo politico» (Bianchetti 2020, 137).

I femminismi si propongono di riconoscere nelle infrastrutture politiche e culturali tutti quegli elementi che costringono le persone a vivere in una situazione di profonda disuguaglianza e, in particolare il transfemminismo queer, si occupa di mettere in relazione suddette infrastrutture per comprendere e contrastare le disuguaglianze che attraversano orizzontalmente tutti gli assi di oppressione individuali, al fine di smantellare le norme sociali che costringono tutti i corpi ad una dimensione di sfruttamento e di discriminazione.

### 1.3 Perché fare una lettura transfemminista queer dello spazio urbano?

Considerando che lo spazio non è neutro, ma riflette e reitera le strutture di potere presenti nella società secondo una struttura binaria che separa il femminile dal maschile, il privato dal pubblico, il lavoro di cura dal lavoro salariato, la riproduzione dalla produzione, la periferia dalla città (Wajcman 1991), e che è un luogo di «produzione di senso» (Borghi 2020), risulta necessaria un'analisi dello spazio urbano che sia interdisciplinare e che

---

numero, [...] assegnare luoghi. Sono procedure che separano dal mondo, immettono un corpo in una macchina amministrativa per poterne programmare e modellare le azioni, se non addirittura il carattere» (Bianchetti, 2020, 120).



adotti un approccio transfemminista queer, con l'obiettivo non solo di decostruire e svelare le strutture di potere insite nelle strutture architettoniche nello spazio urbano ma anche di contribuire ad una narrazione scarseggiante nell'ambito della storia dell'architettura.

In *Terrore Anale* Paul B. Preciado spiega come le condizioni di oppressione e di lotta tipiche della rivoluzione sessuale degli anni Sessanta non siano sparite ma che si siano solamente spostate le estensioni di tali discorsi.

«La rivoluzione sessuale si estende nei gruppi queer e trans, tra i migranti e gli esiliati, tra i rifugiati e gli apolidi, dando luogo a pratiche sessuali, affettive, sociali e amorose collettive che reclamano una nuova istituzionalità sessuale, un nuovo contratto sociale. [...] [La rivoluzione sessuale] è in marcia in ogni lotta per l'accesso agli ormoni e alle medicine generiche, ai processi amministrativi e ai documenti senza il marchio della normalizzazione di genere e sessualità, in ogni atto di disidentificazione dissidente, in ogni affermazione di forme di incarnazione e di sessualità trans che eccedano non solo il binario del genere ma anche l'opposizione eterosessualità/omosessualità. [...] Il nostro panorama sociale è costituito da una infinita molteplicità di esseri ibridi e mutanti» (Preciado, 2018, 14 – 15).

La teoria queer quindi, oltre a poter essere definita come scienza dell'oppressione sessuale, diventa anche una contestazione aperta e radicale circa le modalità di produzione della soggettività nell'era postmoderna. Infatti, l'era postmoderna, ovvero la modernità capitalista, si fonda su un elemento fondamentale, che è la *famiglia* eterosessuale. Tutti gli elementi di questo trio producono e consumano capitale, per cui il padre – uomo – lavora e produce, la madre – donna – genera figli ed accudisce la casa, i figli crescono, si accoppiano e fondano nuovi nuclei familiari che sosterranno, all'infinito, il sistema capitalista: ciò che ho appena descritto si può chiamare *patriarcato*. La teoria queer e il transfemminismo sono in chiara antitesi e critica rispetto a questo sistema, in quanto il sistema capitalista, inserito nell'era postmoderna, non solo è insostenibile, ma annulla le differenze, spersonalizza gli individui, riduce i corpi in utenti, l'arte in beni da consumare. In questo mondo, le persone diverse sono mostri, poiché non si omologano nel discorso riproduttivo e consumistico del nucleo familiare e non permettono al capitale di crescere. È così che il personale diventa luogo politico, così come il corpo e lo spazio. Quanto appena scritto non significa che ciò che è semanticamente connotato come elemento di modernità – come la tecnologia – sia un elemento non contemplabile dalla teoria e dai soggetti queer: al contrario. Donna Haraway, Judy Wajcman, Krista Geneviève, Anna

Balsamo, Rosi Braidotti e molte altre femministe hanno, in maniera diversa e con conclusioni diverse, fatto uso della tecnologia come elemento di liberazione contro l'oppressione di alcune soggettività. Lo stesso xenofemminismo di Helen Hester auspica a un tecnomaterialismo in cui le tecnologie esistenti vengano utilizzate strategicamente per «riprogettare il mondo» (Hester, 2000, 17). È quindi importante non cadere nel tranello capitalista, o come direbbe Preciado, non lasciarci *castrare l'ano*. Un movimento queer normalizzato, docile, che anela il riconoscimento sociale, tollerabile dalle istituzioni eteronormative rischia di fallire nel suo principale intento liberatorio: «Le politiche d'identità gay (e, in misura molto inferiore, lesbiche) accetteranno la logica liberale dove esistenza e rappresentazione politica significano diritto al consumo e alla visibilità mediatica. [...] Come sopravvivere [dunque] agli effetti normalizzanti delle politiche identitarie?» (Preciado, 2018, 58).

## 2. Il linguaggio di genere e la costruzione della realtà

### 2.1 Il *gendering language* e l'architettura

Il linguaggio è lo strumento principale per raccontare i cambiamenti politici, per descrivere un'opera d'arte per esprimersi. Così come ampiamente dimostrato dalla ricerca a riguardo, le diverse lingue parlate e scritte, così come i dialetti, costruiscono immaginari diversi da chi parla quelle lingue, e formano modalità di costruzione del pensiero diverse (Boroditsky 2018). La lingua, quindi, costruisce e modifica il modo in cui pensiamo e percepiamo lo spazio esterno.

Stando ad Adrian Forty (Forty, 2004, 11-14), l'architettura è un sistema composto da:

- Il *prodotto* materiale, cioè la costruzione stessa.
- L'*immagine/le immagini*, ovvero le *fotografie* dell'edificio, codice universale comprensibile da chiunque, e i *disegni*, decodificabili invece da un numero ristretto di persone;
- Le *parole*; ovvero i discorsi su architettura ed edifici prodotti dall'accademia e dalle figure professionali.

Come spiega Forty, il linguaggio non è un ingranaggio essenziale del sistema architettura, considerando che, «il lessico critico non ha a che vedere con le cose in sé, ma piuttosto con gli incontri che si hanno con le cose, ed è nel suo ruolo di costruttrice di esperienze che il linguaggio acquisisce valore» (Forty, 2004, 15). Il mio scopo è riflettere su come la lingua ha plasmato le identità di genere, e su come l'esperienza architettonica è cambiata dopo il modernismo, quando il linguaggio di genere sembrava in procinto di scomparire. In realtà, la pratica di *attribuzione di genere* (o *gendering*) nel linguaggio specifico dell'architettura inizia durante il Rinascimento. Era nell'interesse di architetti, artisti e studiosi articolare un lessico specifico per l'architettura, con lo scopo di strutturare idee e giudizi. Nel suo libro, Adrian Forty elenca numerosi critici e artisti (tra cui Bernini, Sir Henry Wotton e l'architetto Nicholas Hawksmoor) che hanno descritto il classicismo attraverso aggettivi antitetici e binari, primi su tutti *maschile* e *femminile*. Ad esempio, un edificio maschile implicava fermezza, decoro, semplicità e virilità, era adatto ad ospitare spazi pubblici e maestosi mentre, al contrario, un'architettura femminile era ambigua, debole, di stampo decorativo. Fatte poche eccezioni, l'architettura maschile era vista come superiore rispetto alla controparte femminile: mentre la prima era risoluta, esprimeva il suo scopo in maniera chiara, ammettendo elementi decorativi solo quando strettamente necessari e trasmettendo solidità e durevolezza, alla seconda era concesso solo un certo margine di vaghezza e ambiguità (Ivi, 48 – 49), proprio perché la sua funzione era considerata quella di affascinare. Un esempio è rappresentato dall'associazione di generi agli ordini classici (fig. 1). A tal proposito, Sir Henry Wotton, nel suo libro *The Elements of Architecture* del 1624, scrive:

«Il *Dorico*, in qualità di più solenne tra gli ordini, si addice alle opere ad uso civile, rispetto a quelli che seguono, in quanto portatore di tratti più maschili (...). Lo *Ionico*, invece, è caratterizzato da una sorta di flessuosità femminile la quale, come affermava Vitruvio, più che rispecchiare le forme di una triviale donna di casa, ricorda l'eleganza sobria del vestiario di una Matrona (...) Il *Corinzio* è una Colonna, lascivamente addobbata a mo' di Cortigiana, e ha molto del luogo in cui nacque: Corinto, senza dubbio tra le città più stravaganti al mondo» (Russell, 1997, 47 – 48).

È interessante notare non solo come Sir Henry Wotton rimarchi le differenze tra maschile e femminile, ma anche tra le differenti tipologie di femminilità, basate anche sull'orientamento sessuale. A proposito di ciò, Adrian Forty cita Lionel Brett che, in

occasione del Festival of Britain del 1951, scrive «è facile prevedere che questo stile degli anni Cinquanta sarà giudicato inconsistente ed effeminato dalle generazioni che verranno» (Forty, 2004, 55), riferendosi al fallimento del lavoro dell'architetto al tempo. Questo linguaggio sessualmente marcato in architettura continuerà ad essere usato fino ai tempi del modernismo. Se apparentemente durante il periodo modernista il linguaggio di genere in architettura sembrava andato in disuso, l'analisi del linguaggio specifico del discorso architettonico «suggerirebbe che non abbiamo, di fatto, rinunciato alla struttura organizzatrice che esso [il genere] forniva» (Ivi, 56). Per esempio, Forty analizza la parola *forma* (*form* in inglese), termine chiave del lessico modernista, che in architettura denota la capacità di resistere alla gravità. Il termine rappresenterebbe un ideale maschile e fu elaborato da Heinrich Wöfflin, il quale, ispirandosi alla filosofia di Kant e Hegel, sviluppò l'idea secondo cui la forma è basata sulla «proiezione empatica dell'essenza del *proprio corpo* nella forma architettonica» (Ivi, 57). A sua volta, questo concetto riprende le letture di Winckelmann sulle figure classiche: in scultura, la *forma* è la rappresentazione della convergenza tra lo sforzo fisico e quello psicologico durante lo stato di quiete, meglio osservabile nelle figure maschili (fig. 2). D'altro canto, la figura femminile classica (fig. 3) è tradizionalmente in posizione di riposo. Il *proprio corpo* a cui Wöfflin fa riferimento è il corpo di un uomo e, di conseguenza, la *forma* è un concetto *maschile*. Infatti, le costruzioni architettoniche considerate migliori, ben realizzate ed efficienti erano tradizionalmente associate al maschile, perché incarnavano un ideale di forza e potere impossibile da associare alla femminilità. Quando studiosi e architetti smisero di definire l'architettura in termini sessualmente marcati, come è successo nell'era modernista, l'identificazione di un progetto architettonico superiore come maschile ha continuato ad avere successo nel linguaggio tecnico.

Abbiamo visto come il linguaggio utilizzato per descrivere e per parlare di edifici e strutture architettoniche, spazi strettamente interconnessi coi corpi e con le vite che li abitano, sia un linguaggio che storicamente identifica il *femminile* come entità *debole* e il *maschile* come entità *vincente*. È doveroso quindi che prima ancora di chiederci che forma avrà l'architettura queer del futuro, che colori mostrerà e quali corpi sceglierà di proteggere, che parole saranno usate per descriverla? Anzi, che parole dobbiamo usare, adesso, per descrivere, immaginare, e quindi creare luoghi e spazi che possano ospitare i sogni, le vite e le lotte dei soggetti transfemministi queer?

## 2.2 Mass media: rappresentare e mostrare i corpi negli spazi

Durante gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si affermano chiari codici rappresentativi circa la creazione della figura dell'architetto, facilmente riconoscibili osservando i ritratti fotografici di architetti come Mies van der Rohe, Philip Johnson, Le Corbusier, Charles Goodman.<sup>13</sup> Vi è in queste fotografie una performatività gestuale della mascolinità, oltre che una chiara appartenenza sociale, che passa attraverso alcuni fattori caratteristici, quali ad esempio il modo di vestire e lo spazio in cui vengono rappresentati, sottolineando una «forza performativa della fotografia nel produrre significato».<sup>14</sup> Se da una parte ci sono loro, gli autorevoli architetti del modernismo, dall'altra abbiamo una società che cambia e che inizia ad avere la necessità di nuovi modelli a cui ispirarsi. Nel 1962, lo storico dell'architettura Sigfried Giedion definisce *Architettura Playboy* quell'architettura americana del dopoguerra che si poneva in contrapposizione all'architettura moderna che, secondo il critico, «portava in sé lo spirito della civiltà europea» (Ivi, 14), in quanto l'*Architettura Playboy* era considerata «superficiale ed escapistica» (Ivi, 15) poiché era basata su una rappresentazione pubblica della sessualità attraverso i mass media in uso dell'epoca. È lo stesso Giedion, infatti, a paragonare l'*Architettura Playboy* al progetto casto e tradizionale di Le Corbusier de *La Tourette* del 1959.<sup>15</sup> Si rende quindi doveroso un approfondimento sulle differenti modalità di rappresentazione pubblica dell'intimità e della sessualità che Le Corbusier e Hugh Hefner hanno fatto tramite l'utilizzo dei mass media.

### 2.2.1 Le Corbusier e i mass media

Uno tra i più importanti architetti del modernismo è stato Le Corbusier che, con il suo *Le Modulor* (fig. 4), è riuscito a dotare l'architettura di nuove prospettive. Il *Le Modulor* è un brevettato sistema di proporzioni per edifici e la struttura costruita seguendo la citata scala di proporzioni è stata classificata patrimonio mondiale UNESCO. La scala di

---

<sup>13</sup> Preciado qui fa riferimento al giornale *Architecturall Forum* del 1962 (Preciado, 2020, 18 - 20).

<sup>14</sup> Per maggiori dettagli, rimando all'esauritiva descrizione di P. B. Preciado (*Ibidem*).

<sup>15</sup> Ivi, 198.

proporzioni di *Le Modulor* è basata sulla figura dell'essere umano, ma non uno qualunque: si tratta di un uomo, le cui caratteristiche sessuali (è spesso rappresentato con i genitali, come in fig. 4 e Fig. 5) e quelle legate al genere di appartenenza appaiono chiare. Non rappresenta una sorta di modello di uomo generico, bensì incarna un'idea precisa di mascolinità: è dinamico, alto (in fig. 4 è alto 1,83 cm) e mostra il braccio destro dominante disteso verso l'alto. *Le Modulor* può essere considerato un corpo *sessualizzato* (Eilers 2012) poiché impersona un ideale di mascolinità strettamente legato alla sfera sessuale, richiamando elementi come potenza, virilità e forza fisica. Inoltre, il *Le Modulor* è la rappresentazione figurativa dell'uomo moderno. L'era moderna, d'altronde, è governata dall'innovazione tecnologica, dal capitalismo e dalla globalizzazione. In termini economici, il capitalismo globale ha permesso a tutti di accedere a qualsiasi bene di consumo e, con lo scopo di massimizzare la produzione, la produzione di questi stessi beni di consumo avviene attraverso processi meccanici e tecnologici, sviluppati a partire dalla seconda rivoluzione industriale. È questo processo a determinare la standardizzazione dei prodotti di consumo. Stando a Eilers, «con la mercificazione vengono la standardizzazione e la globalizzazione» (Eilers 2012, 84) e il *Le Modulor* non è che la rappresentazione corporale di questo processo di uniformazione, giacché esso stesso «globalizza e standardizza il corpo» (*Ibidem*).<sup>16</sup> Di conseguenza, il corpo rappresentato dal *Le Modulor* riflette un particolare tipo di corpo, escludendone altri: «il [Le] *Modulor* dovrebbe rispecchiare un corpo normale, ma non è così» (Ivi, 85). L'*Unité d'Habitation*<sup>17</sup> (fig. 6 e fig. 7) è un quartiere socialmente isolato ed è la rappresentazione architettonica del *Le Modulor*, essendo stato costruito seguendo la scala di proporzioni di tale modello. Essendo stata progettata per e secondo un corpo ideale, l'*Unité d'Habitation* ha fallito nel dotare i *tipici utenti* di un ambiente adeguato (Eilers, 2012, 90-93). In definitiva, il *Le Modulor* è uno strumento architettonico, espressione di uno specifico stereotipo maschile di virilità e, nonostante abbia rivoluzionato l'architettura, ha comunque contribuito a plasmare, normalizzare e proteggere una specifica idea di uomo nella famiglia eterosessuale. Il carattere eteronormativo di Le Corbusier emerge anche

---

<sup>16</sup> La lettura di Eilers fornisce un ulteriore punto di vista sul corpo: prima di essere un corpo sessuale e un corpo di genere, è un corpo lavoratore, produttore di quelle stesse merci.

<sup>17</sup> Con il termine *Unité d'Habitation* si indica una tipologia di edificio tra i cinque analoghi complessivamente realizzati in Europa, all'interno della teoria dell'architetto sulla costruzione della città. Si tratta di uno dei punti di arrivo fondamentali del modernismo per quanto riguarda il concepimento dell'urbanistica e dell'architettura.

nelle fotografie e nei film sulla sua architettura. Nei suoi lavori, particolare enfasi è posta sul ruolo delle finestre e della luce. In generale, secondo Beatriz Colomina, le sue fotografie danno l'impressione che, prima dello scatto, «qualcuno sia appena stato lì» (Colomina, 1994, 238). A prova di questo, vi sono gli oggetti che popolano le sue istantanee. Quel qualcuno è evidentemente un *lui* (fig. 8) perché tali oggetti sono comunemente associabili a persone di sesso maschile. Secondo Colomina, la donna rappresentata ne *L'Architecture d'aujourd'hui* appare vulnerabile, ha una corporatura «frammentata [e sembra sul punto di] svanire» (Ivi, 293). Altri esempi forniti da Colomina sono presenti nella serie *Immeuble Clartè* e nel collage di fotografie esposto nel *Salon d'Automne* del 1929, pubblicati nell'*Oeuvre complète*. È doveroso citare a questo proposito Ervin Goffman che in *Gender Advertisements* aveva teorizzato come le immagini pubblicitarie riproponessero ruoli e stereotipi di genere, attraverso l'osservazione, la raccolta e lo studio di diversi annunci pubblicitari, evidenziando il ruolo subordinato della donna rispetto all'uomo. Il lavoro di Goffman ci permette di comprendere meglio cosa intendeva Colomina quando affermava che la donna rappresentata ne *L'Architecture d'aujourd'hui* «non incrocia mai il nostro sguardo» (Colomina, 1994, 293). Goffman si concentra infatti su immagini in cui la donna si ritira, si nasconde, si nega, previa autorizzazione dell'uomo, attuando quindi un *licensed withdrawal* (Goffman, 1976, 47 – 83). Beatriz Colomina sostiene che, nella serie *Immeuble Clartè* (fig. 10), le donne presenti non guardino mai verso l'obiettivo né occupino gli stessi spazi degli uomini. Nella fig. 10 (immagine a sinistra), l'uomo scruta la città dal terrazzo ed è separato dalla donna e dalla bambina, che si trovano invece all'interno, riprese da dietro e rivolte verso la parete. Nella fig. 10 (immagine a destra), in maniera analoga, la figura femminile si trova all'interno ed è fotografata da dietro – è impossibile scorgere il suo volto – mentre guarda l'uomo che si trova all'esterno con un bambino: «la donna guarda l'uomo, l'uomo guarda il mondo» (Ivi, 296). Le altre immagini sono tratte dall'esposizione al Salon D'Automne (fig. 9). In esse, l'architetta e designer francese Charlotte Perriand giace su una delle sedie, fissando il muro: «è quasi un accessorio da parete. Non vede nulla» (*Ibidem*). Queste immagini sono ancora più significative se si prende in considerazione ciò che Le Corbusier stesso pensava sull'atto di vedere: «esisto e vivo solo se vedo» (Le Corbusier 1991). Le Corbusier compie uno studio sapiente sulla posizione occupata da oggetti e persone nello spazio e le sue

immagini comunicano una precisa idea di mascolinità e femminilità, proprio per la relazione che lo spazio ha coi protagonisti tramite la rappresentazione della loro intimità. È ora evidente come il linguaggio di genere tipico dell'architettura classica non si sia estinto, ma piuttosto, con l'architettura modernista, abbia generato un nuovo modo di plasmare l'eteronormatività. L'analisi del linguaggio modernista, della scala di proporzioni standardizzata del *Le Modulor* e dell'approccio di Le Corbusier al suo lavoro, illustrano come i tratti dell'eteronormatività si siano evoluti a partire da elementi appartenenti a quel periodo. Il *linguaggio di genere in architettura* non è magicamente confluito nella prospettiva dell'*utente tipico* volta a creare un ambiente costruito, ma si è bensì evoluto in forme nuove e meno evidenti di sessismo.

### 2.2.2 La pornotopia Playboy

Per Preciado, «Playboy [...] è parte dell'immaginario architettonico della seconda metà del ventesimo secolo [e] sarebbe diventato la prima *pornotopia* dell'era di comunicazione di massa» (Ivi, 11). Preciado, in dialogo con Bianchetti, parla di corpi che si rapportano con lo spazio in cui si trovano, in quanto Hugh Hefner «aveva capito che per coltivare un'anima si doveva crearle un habitat: disegnare uno spazio, proporre un insieme di pratiche capaci di funzionare come abitudini del corpo» (Ivi, 13). L'anima a cui si riferisce è quella dell'uomo occidentale americano, bianco, eterosessuale, sano. Ma non solo: l'uomo a cui si riferiva Hefner non faceva parte della famiglia americana dominante proposta dalla cultura nordamericana del dopoguerra, ma si riferiva invece al cosiddetto *scapolo* urbano e casalingo, capace di gestire la sua casa e i suoi spazi domestici (Preciado, 2020, 26 – 27).<sup>18</sup> Nel diciannovesimo secolo, lo spazio sociale borghese era diviso tra lo spazio *esterno*, pubblico, politico e destinato alla *mascolinità*, e quello *interno*, domestico, privato e destinato alla *femminilità*. Preciado illustra come sia le categorie di mascolinità/femminilità, che quelle di esterno/interno si erano complicate durante la Seconda guerra mondiale, dove gli uomini, arruolati in massa, avevano perso (in parte) il loro ruolo nello spazio pubblico, e le donne, in assenza degli uomini, avevano iniziato a ricoprire quei ruoli produttivi della vita pubblica a cui prima non avevano

---

<sup>18</sup> Il contesto storico in cui ci troviamo è quello del passaggio dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra fredda.



accesso.<sup>19</sup> Nel momento del ritorno a casa dalla guerra, «il soldato eterosessuale,[...] torna a casa per diventare non l'elemento complementare della donna eterosessuale, bensì il suo rivale» (Ivi, 21). La ridefinizione della casa suburbana è dovuta alle politiche sociali e fisiche Maccartiste<sup>20</sup> di ricostituzione dell'eterosessualità; lo spazio domestico dello scapolo di Hefner, il quale lascia la famiglia per andare a vivere in un «attico urbano» (Ivi, 38), si contrappone quindi a quest'ideale casalingo: «solo attraverso un esercizio di riappropriazione dello spazio domestico e di arredamento degli interni, pratiche tradizionalmente associate alla femminilità, il neo divorziato si può trasformare in playboy» (*Ibidem*). Dal momento in cui lo scapolo di Hefner si ritrova a dover mascolinizzare delle pratiche che fino a quel momento avevano caratterizzato il consumo e la domesticità<sup>21</sup> e considerando i reali pericoli della politica omofoba americana, il collegamento visuale e visivo tra l'interno domestico e le ragazze nude di Playboy permettono alla rivista di sfuggire a qualsiasi critica che potesse fare riferimento sia a pratiche femminili che a pratiche omosessuali. In questo senso, la mascolinità proposta da Hefner era basata su tre pilastri: «il consumo, la vita urbana e la massimizzazione degli incontri eterosessuali» (Ivi, 57) in contrapposizione con la classica versione romantica di coppia prima, e di famiglia poi. La «ragazza della porta accanto», invenzione di Playboy, non era solo «il prodotto seriale di un processo di produzione di capitale» (Ivi, 60) ma anche lo strumento tramite il quale il privato diventava pubblico, trasformando l'intimità in bene di consumo (Ivi, 97). Il fatto che l'intimità fosse diventata oggetto di consumo esposto pubblicamente, scuoteva i cardini di una società borghese in cui le rappresentazioni della sessualità non erano consentite: «nello spazio privato era possibile godere delle libertà sessuali proibite dal Codice penale, mentre nello spazio pubblico era necessario nascondersi» (Ivi, 71). Tuttavia, non erano solo le playmate ad essere rappresentate nella sfera pubblica, ma anche lo stesso Hefner, la sua vita, la sua casa, le sue maison erano diventate di dominio pubblico, attraverso un processo di spettacolarizzazione della domesticità che hanno poi contribuito a far nascere e sviluppare

---

<sup>19</sup> Preciado, 2020, 26 – 55.

<sup>20</sup> Periodo politico che risale ai primi anni 50 del Ventesimo secolo e che deve il suo nome alla figura di Joseph McCarthy. Il periodo storico è caratterizzato da un clima di sospetto generalizzato determinato da un anticomunismo ottuso e «caratterizzato da un'exasperata contrapposizione nei confronti di persone, gruppi e comportamenti ritenuti sovversivi» (Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A).

<sup>21</sup> Preciado, 2020, 38.

i reality show americani.<sup>22</sup> Vorrei ora soffermarmi su un esempio in particolare dell'autoesibizione degli spazi domestici da parte di Hugh Hefner. Siamo nel 1953 e il Chicago Daily News pubblica un servizio fotografico che vuole mostrare gli interni di quella che viene definita *the modern life*. Hefner, appena sposato con la moglie Millie e accompagnati dalla figlia Christie, si fanno fotografare nel loro appartamento a Chicago, che loro stessi avevano arredato. Al contrario di Le Corbusier, le posizioni che assumono Hefner e la moglie prendono dei connotati completamente diversi: Millie si trova sul divano a leggere il giornale, posizione stereotipicamente maschile, mentre il marito è seduto per terra con in grembo la figlia, trovandosi quindi su un piano visivo inferiore rispetto alla moglie<sup>23</sup> che, essendo seduta sul divano, ed essendo quindi su un piano nettamente superiore, esprime un carattere di potere maggiore (Ivi, 76 – 77). I personaggi sono collocati nello spazio, così come succedeva con Le Corbusier, producendo una «finzione di domesticità [in termini di] produzione di una autofinzione teatralizzata e pubblica dell'interno domestico» (Ivi, 77). Insomma, «playboy aveva comportato non solo la trasformazione del porno in cultura popolare di massa, [ma] anche [...] un attacco frontale alle relazioni tradizionali fra genere, sesso, architettura» (Ivi, 14). Infine, attraverso la trasposizione fotografica del lavoro di Le Corbusier da una parte e di Hugh Hefner dall'altra, abbiamo visto come i due attori si siano interfacciati con la grande innovazione dell'età moderna, ovvero i mass media: «quello che è moderno nell'architettura moderna [è] la sua relazione con i mezzi di comunicazione di massa» (Ivi, 13).<sup>24</sup> Secondo Colomina, l'architettura è diventata moderna solo nell'incontro con i mass media e Le Corbusier, che ha usato la fotografia e la pellicola non solo per i suoi studi di architettura e design per l'interno, ma anche per promuovere i suoi lavori, è il perfetto esempio di questa transizione. Hugh Hefner d'altro canto, tramite la stessa modalità di pubblicizzazione del privato, promuoverà un altro, diverso, ideale maschilista, che si rappresenterà in maniera opposta rispetto al Modulor, condividendo tuttavia un principio: nessuna delle due proposte accoglierà le lotte transfemministe del

---

<sup>22</sup> Primo reality show è proprio di Hefner: *Playboy's Penthouse* va in onda nel 1959 su Channel 7 della WBKB di Chicago e riprende giornalmente tutto quello che accade nella Mansion Playboy di Chicago e, anche se non ebbe particolare successo, fu il primo esempio di reality show, creando il «primo bordello multimediale della storia» (Ivi, 110).

<sup>23</sup> Rimandiamo qui al testo di Ervin Goffman *Gender Advertisements* per approfondimenti (Goffman, 1976).

<sup>24</sup> P. B. Preciado qui cita Beatriz Colomina dal testo: Munuera Iván López, “Un exotismo de o más doméstico. Entrevista con Beatriz Colomina”, in *Arte y Parte*, n.80, 2009, pp. 62 – 79 (Preciado, 2020, 88).

Ventesimo secolo.<sup>25</sup> Forse quello che si nascondeva dietro la minaccia dell'*Architettura Playboy* era la possibilità di una rivoluzione non più ottica bensì politica e sessuale, che avrebbe modificato non solo le forme del vedere ma anche i modi di suddividere e abitare lo spazio, così come gli affetti e le forme di produzione del piacere, mettendo in discussione tanto l'ordine spaziale virile ed eterosessuale dominante durante la 'Guerra fredda quanto la figura maschile eroica dell'architetto moderno (Ivi, 14). Tramite i mezzi di comunicazione di massa, l'architettura e il design sono entrati a far parte della cultura popolare, che li ha resi fruibili e osservabili da chiunque, democraticamente. In effetti, stando a Colomina, «la modernità [...] coincide con la pubblicizzazione di ciò che è di per sé privato» (Colomina, 1994, 9). Parlando di architettura postmoderna, risulta interessante commentare il modo in cui Jack Halberstam ha interpretato le argomentazioni sul postmodernismo di Fredric Jameson.<sup>26</sup> Per Halberstam, «Jameson offre inconsapevolmente una proposta queer come unico antidoto al capitalismo globale» (Halberstam, 2005, 101) e, in particolare, considera l'architettura postmoderna l'esempio perfetto di questo «mutamento spaziale» (*Ibidem*). Questa metamorfosi spaziale può essere intesa come una nuova maniera di immaginare lo spazio, non più ancorato a un ideale perfetto di bellezza. Si tratta di una sorta di trasformazione postmoderna, in quanto: «rappresenta qualcosa simile all'imperativa necessità di sviluppare organi nuovi, di espandere il nostro apparato sensoriale e il nostro corpo fino ad acquisire una qualche nuova, seppur inimmaginabile, ma forse addirittura possibile, dimensione» (Jameson, 1997, 39). L'architettura postmoderna incarna un nuovo modo di pensare, nato nell'era stessa del postmodernismo, in aperta opposizione al formalismo e all'austerità del modernismo, così come la cultura queer e la seconda ondata femminista rifiutavano il binarismo di genere e l'eteronormatività. Si oppone, di fatto, alla standardizzazione dell'architettura, alla perfezione dei parallelepipedi e dei cubi, con lo scopo di sperimentare nuove forme e approcci.

---

<sup>25</sup> Ivi, 192.

<sup>26</sup> Jameson, 1997.

### 3. E.1027 di Eileen Gray

Tra il 1926 e il 1929, durante il prodigioso decennio dell'architettura modernista, Eileen Gray<sup>27</sup> progettò e costruì una villa, la E.1027 o *Maison a bord de mer* a Cap Martin, Roquebrune in Francia, per sé e per il suo amante dell'epoca, Jean Badovici, il quale è stato architetto, critico e direttore della rivista *L'Architecture Vivant*. Dal 1924, Badovici iniziò quello che sarebbe stato un rapporto sia professionale che intimo con Gray e le commissionò E.1027. Il trasporto emotivo e l'affetto di Gray nei confronti della *Maison a bord de mer* si giustificano per il fatto che per l'artista non si trattava di un lavoro qualsiasi, ma della sua prima opportunità di costruire un'opera architettonica che rappresentasse i desideri più intimi di un'abitazione che sarebbe stata per sé e per il suo amante (Marcos 2011). Gray e Badovici divennero quindi contemporaneamente sia clienti che autori dell'opera, chiamandola E.1027<sup>28</sup> proprio per esaltare la loro unione. Alla fine del 1926, Gray trovò un posto consono per costruire la *maison*: la posizione fu accuratamente scelta in uno spazio sperduto e isolato sulla Costa Azzurra, vicino a Montecarlo. Questa è stata la prima vera decisione progettuale, una prima *appropriazione del luogo* (Marcos, 2011, 264) che, difficilmente accessibile e a pochi metri dal mare, denotava chiaramente l'intenzione di isolamento dell'artista (fig. 11). Gray conobbe Le Corbusier tramite Badovici; dal momento in cui l'architetta ebbe l'opportunità di progettare la sua opera architettonica, la sua libera interpretazione degli insegnamenti di Le Corbusier fu evidente; la casa progettata da Gray è bianca, poggia sui corbuseriani *pilotis* e per molti aspetti appartiene al movimento architettonico moderno (Marcus, 2011, 265). Tuttavia, la casa possiede una sensualità che risulta essere estranea alle architetture di quel periodo: «anche nella casa più piccola uno deve potersi sentire solo, completamente solo» scrisse Gray,<sup>29</sup> ed è su queste premesse che l'architetta

---

<sup>27</sup> 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 ed esperto della tecnica. Gray ebbe poi la possibilità di farsi notare nel 1919, quando Suzanne Talbot, figura celebre nel mondo della moda di Parigi, le propose di decorare il suo salotto. In questo contesto, Gray ebbe anche la possibilità di disegnare alcuni mobili, ottenendo un successo enorme, tanto che le sue forme e le sue linee attirano l'attenzione degli artisti modernisti, tra cui Le Corbusier e Jean Bodovici (e1027.org).

<sup>28</sup> Il nome scelto è un codice che nasconde le iniziali dei due: E = Eileen, 10 = Jean, 2 = Badovici, 7 = Gray (Colomina, 2000).

<sup>29</sup> La citazione è ricorrente in molteplici articoli, in questo caso è presa da Vaiarelli, 2015.

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 colline che circondano la villa. Il livello principale della casa 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 ad incasso ed evitando gli sprechi di spazio. La maison era *un'estensione dell'esperienza umana*, e l'artista aveva creato una villa dal design aperto e flessibile che potesse permettere 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 in cui diverse correnti all'interno del movimento modernista erano sapientemente integrate (Constant 1994). Negli anni Trenta, Gray e Badovici terminarono la loro relazione e nel 1938 Badovici invitò Le Corbusier a soggiornare nella maison. L'architetto compirà quella che viene definita da Marcos come una «colonizzazione pittorica» (Marcos, 2011, 268) in quanto realizzerà otto murali di ispirazione picassiana (fig. 12), pieni di colore e di riferimenti espliciti alla sessualità non conforme di Gray senza l'autorizzazione dell'artista, che invece considerò l'azione di Le Corbusier come atto di vandalismo: «è stata una violazione. Un collega architetto, un uomo che lei ammirava, aveva mutilato il suo lavoro senza il suo consenso» (Adam 1987). Beatriz Colomina, storica dell'architettura, lo interpreta quasi come un caso psichiatrico, raccontando di come Le Corbusier fosse ossessionato dalla villa, e di come fosse abitudinaria per l'architetto l'azione di «appropriazione feticista della donna» (Colomina, 2000, 9), tendenza che nacque e si sviluppò attraverso la pratica, da parte dell'architetto, di disegnare e manipolare l'opera di Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (fig 13). Quest'operazione di manipolazione della figura raggiunse il suo momento di massima intensità quando Le Corbusier nel 1938 dipinse sui muri di E.1027. Il murale in questione, chiamato da Le Corbusier in diversi modi (*Sous les pilotis* o *Graffiti à Cap-Martin*, e a volte *Trois femmes*) fu realizzato dall'architetto proiettando una fotografia del bozzetto sulla parete, che fu poi disegnata.<sup>30</sup> Colomina richiama il lavoro di Marie Luise

---

<sup>30</sup> Colomina descrive come quest'operazione esalti il fatto che disegnare, per Le Corbusier, era un'azione fondamentale per potersi appropriare del mondo esterno, per poter comprendere la realtà che lo circondava,

Schelbert, raccontando di come Le Corbusier: «Spiegava ai suoi amici 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”» (Ivi, 10). Per Colomina questa scena non rappresenta solamente una mutilazione dell'architettura di Eileen Gray, ma anche un occultamento e manipolazione della sua sessualità. Inoltre, osservando da un punto di vista estetico il contenuto geometrico del disegno di Gray, si può intuire come il trattamento cromatico e il figurativismo astratto dei murales di Le Corbusier non avevano punti di contatto con la semplicità formale della *maison* (Marcos, 2011, 272). L'ossessione di Le Corbusier risulta ancora più evidente quando, nel 1952 costruisce a sua volta il *Le Cabanon*, un capanno estivo minimalista, dietro l'E.1027 (Vinci 2020). *Le Cabanon* «non era altro che una piattaforma di osservazione, una specie di casa per cani da guardia» (Colomina, 2000, 10).<sup>31</sup> Le Corbusier non si scusò mai per i murales nella casa e non li rimosse mai. Quando poi pubblicò i suoi dipinti nel 1946 in *Oeuvre complète* e nella rivista *Architecture d'aujourd'hui* del 1948, definì la casa di Gray come *una casa a Cap-Martin*, e il nome dell'artista non venne mai menzionato. Il progetto della casa, così come quello di alcuni mobili, fu poi successivamente attribuito a Le Corbusier (Colomina 200). Raccontare questa storia, dimenticata per tanto tempo, ci serve per comprendere che, ancora una volta, l'architettura non è neutra, e può raccontare tanto di chi siamo stati: il transfemminismo e gli studi queer ci danno gli strumenti per interpretare la storia dell'arte e dell'architettura in maniera nuova.

### 3.1 Lettura queer di E.1027

Secondo Katarina Bonnevier, il riconoscimento professionale di Gray nel campo del design e dell'architettura modernista ha portato a farla diventare: «una specie di ostaggio femminile e viene spesso promossa quando le donne “assenti” in architettura devono essere salvate dalla polvere storica dell'oblio» (Bonnevier, 2005, 165).<sup>32</sup> Pensare a E.1027

---

a differenza della fotografia che, per lui, manca di presenza. Il murales rappresenta dunque una fotografia in bianco e nero. La casa diventa, per Le Corbusier, un feticcio (Colomina, 2000).

<sup>31</sup> Traduzione mia, testo originale: «no era más que una plataforma de observación, una especie de caseta de perro guardian».

<sup>32</sup> Traduzione mia, testo originale: «She has become a female hostage of sorts and is often promoted when the “absent” women in architecture are to be rescued from the historical dust of oblivion. »

in termini queer non vuol dire pensare alla queerness come una sorta di *nucleo essenzialista*; un'analisi architettonica queer serve al mondo accademico dell'architettura, del design e dell'urbanistica per raccontare una storia che è stata tenuta nascosta (non solo quella di Gray, ma di tante figure prima di lei), per immaginare un mondo diverso e per mettere in discussione le norme del *built environment*. La matrice eterosessuale, come è stato precedentemente dibattuto, serve per comprendere il contesto in cui viviamo e, anche nel contesto della performatività delle norme, si può uscire dalla norma attraverso l'inesattezza della ripetizione, in cui risiede la possibilità di realizzare qualcosa di diverso (Butler, 1999, 47 – 106). Per Bonnevier, E.1027 era «un progetto che sfidava le semplici divisioni e proponeva un altro modo di vivere» (Bonnevier, 2005, 162)<sup>33</sup> e Gray, rimanendo attaccata al movimento moderno ma non ripetendo esattamente le norme architettoniche dei maestri dell'epoca, è uscita dalla matrice eterosessuale per creare qualcosa di completamente diverso, *dissonante*, queer. Bonnevier ricorda le parole della stessa Gray che, in *Architecture Vivante* del 1929 (Gray, Badovici 1929, p. 23), scrisse che la sua intenzione era 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» (*Ibidem*).<sup>34</sup> Una caratteristica fondamentale per comprendere l'opera di Gray è la sua propensione alla sperimentazione: Gray studia i materiali e il loro rapporto con la luce, con il buio, con le trasformazioni naturali e con il l'accostamento di diversi materiali fra loro. Questa pratica dà vita a una serie di curiose e innovative soluzioni che si possono trovare nelle sue opere: «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, 163).<sup>35</sup> Grey voleva costruire una casa che interagisse con gli elementi naturali circostanti, e per

---

<sup>33</sup> Testo originale: «It is a project that defies simple divisions and proposes another way of living».

<sup>34</sup> Traduzione mia, testo originale: «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».

<sup>35</sup> Traduzione mia, testo originale: «Gray's architecture is an exploration of texture and color, folds and layers, drapes and inexact repetitions. In her architecture there are screens transformed into walls and rugs combined with floors. It is as she folded the surfaces into spaces, into entire interiors, to a complete building E. 1027. It is a queer architecture of surfaces where division between interior decoration and building is impossible. It is a carpet that won't stay put. »

questa ragione studiò attentamente l'andamento del vento e gli spostamenti del sole nelle diverse ore del giorno riuscendo a costruire una struttura che mantenesse un rapporto di equilibrio con l'esterno, in modo tale che lo spazio interiore e quello esteriore *fluissero* insieme. Inoltre, Gray realizza uno spazio che si divide su un livello principale ed un livello inferiore, incastrando, nascondendo e mostrando diverse parti della casa e del mobilio, coerentemente con l'obiettivo che l'architetta si era posta durante la progettazione, ovvero quello di realizzare uno spazio in cui poter godere della propria solitudine: «E.1027 è una casa piena di segreti, di tasche nei muri, di passaggi scorrevoli e di fenditure allettanti. L'architettura di Gray nasconde e rivela simultaneamente. È fuori all'aperto, ma ancora chiusa» (*Ibidem*).<sup>36</sup> Il binomio nascondere/mostrare è essenziale per comprendere la carica queer di questa architettura: per sciogliere quest'importante nodo partirei da un verbo di lingua inglese che non ha mai trovato una propria traduzione in italiano, ovvero fare *coming out*. A differenza di fare *outing*, che si usa quando si svela l'identità sessuale di una persona terza senza la sua autorizzazione, fare *coming out* è una pratica di liberazione volontaria, di uscita allo scoperto. Negli anni '60 del Novecento, nel contesto americano dei moti di Stonewall, una serie di manifestazioni che hanno portato a scontri tra la polizia americana e la comunità queer che domandava diritti e rispetto, nasce lo slogan «Out of the closets! Into the streets!» (Urbach, 1996, 69).<sup>37</sup> Il *closet* è l'armadio, elemento che si contrappone alla stanza da letto (fig. 14). L'armadio è stato inventato nel 1840; prima di quella data, gli oggetti personali e i vestiti venivano riposti in mobili con cassetti e credenze, che tuttavia avevano, oltre alla funzione depositaria degli abiti, anche una funzione decorativa rispetto alla stanza. L'armadio, invece, è stato spesso creato in modo tale che non si potesse facilmente riconoscere, attraverso alcuni effetti di mimetizzazione, come ad 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, per gli americani dell'epoca la ricchezza era arrivata a rappresentare sia una virtù, che un grande elemento di decadenza di cui vergognarsi: «[la ricchezza] poteva essere accumulata, ma non mostrata» (Ivi, 65).<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Traduzione mia, testo originale: «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».

<sup>37</sup> Traduzione mia: «Fuori dagli armadi! Nelle strade!»

<sup>38</sup> Traduzione mia, testo originale: «It could be amassed but not comfortably shown».



Secondo Urbach, il popolo americano ritrovava nell'armadio uno strumento per moderare l'esposizione della propria ricchezza senza diminuirne il possesso. L'armadio poteva quindi servire, «ad affrontare una diffusa ambivalenza sull'acquisizione di materiale e l'accumulo di ricchezza in eccesso» (*Ibidem*)<sup>39</sup> e serviva per nascondere quegli elementi *dirty*, sporchi, non consoni all'ordine che doveva invece avere la stanza da letto. In questo senso, il *closet* è un *device*, una protesi dell'individuo, usata per nascondere parti della propria identità che non avrebbero potuto essere accettate dalla società e che avrebbero quindi stonato con il resto della cameretta. Inoltre, attraverso l'analisi psicoanalitica e socioculturale del concetto di *abjection* – abiezione – emerge come gli oggetti considerati *sporchi* e quindi da escludere, non vengano mai completamente eliminati. Al contrario, si depositano in uno spazio contrapposto a quello pulito (Ivi, 67). In questo senso, l'omosessualità è la sporcizia da mettere nell'armadio (*Ibidem*) e, proprio per questo, il movimento che univa gay, lesbiche e trans degli anni '60 voleva uscire dall'armadio e pronunciarsi. Nel momento in cui si fa *coming out*, ci 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» (Ivi, 69).<sup>40</sup> In questo senso quindi, Gray decide di mostrare e di nascondere elementi diversi all'interno del suo ambiente costruito, attraverso la manipolazione di norme architettoniche statiche e le costruzioni di strati invisibili e zone nascoste, armadi a parete e strati di interni all'interno dei suoi stessi interni, che possano permetterle quindi non solo di *rivelare* ma anche di *eseguire* la propria identità. Iniziamo dall'entrata della *maison*: accedendo dall'ingresso principale, il piano inferiore e il giardino sono protetti alla vista dall'esterno; quindi, risultano essere non visibili all'entrata. Una scala a chiocciola (fig. 15) attraversa l'edificio ma è visibile solo dall'esterno, sulla terrazza sul tetto. Dall'interno, invece, non è visibile, essendo mascherata da diversi paraventi e muri. Per raggiungere le scale dagli spazi interni, l'utente deve aprire una porta segreta dietro la quale si nasconde un percorso interno che porta al piano inferiore, per cui l'impressione che si ottiene da questo percorso è quella di

---

<sup>39</sup> Traduzione mia, testo originale «the closet may have served to address a widespread ambivalence about material acquisition and the accumulation of excess wealth».

<sup>40</sup> Traduzione mia, testo originale: «This binary obsession has radically constricted the ways that gay people feel they can “disclose”, rather than perform, identity.»

dover uscire dall'edificio per poter raggiungere il piano terra. La scala non è trattata qui come un elemento decorativo della casa o come un elemento scultoreo: *la scala mascherata* nasconde armadi nelle sue pareti, definite *tasche*, «una sorta di doppia interiorità, oltre che di doppio occultamento» (Bonnevier, 2005, 171).<sup>41</sup> La stessa scala in E.1027 è chiusa dalla sua porta, che è incassata nel muro del passaggio adiacente; quando quella porta è completamente aperta, diventa parte di un altro muro che chiude il passaggio tra l'area di servizio dell'edificio e il soggiorno. Questa porta diventa quindi un *dispositivo di mascheramento* (Bonnevier, 2005, 171) capace di dividere un edificio in due edifici separate (Bonnevier, 2005, 173). Lo spazio che Gray costruisce è quindi un insieme di livelli che si attorcigliano su sé stessi: l'interno si avvolge all'esterno, e viceversa: «la semplice divisione e le connotazioni di dentro e fuori sono disturbati – queered» (Ivi, 170).<sup>42</sup>

### 3.2 La living room/il boudoir

Come ho descritto precedentemente, l'armadio ha contribuito, insieme ad altre strategie architettoniche, allo sviluppo di un ampio movimento di riforma che mirava a investire la casa americana di correttezza morale attraverso la costituzione di codici di scrittura delle forme architettoniche che, nel tempo, sono diventati sempre più rigorosi. Inoltre, gli spazi, se prima erano più uniti, sono stati separati e spostati in stanze che potessero essere discrete e dotate di gradi di privacy (Urbach, 1996). Nel 1923, Eileen Gray espone al XIV Salon des Artistes Decoteteuts il Boudoir de Monte Carlo. Nel XVIII secolo, il boudoir era uno spazio molto in voga che consisteva in una stanza ad uso femminile, che comprendeva la toilette. Era un luogo intimo ed elegante in cui la signora poteva ritirarsi e stare da sola, o ricevere le amiche:<sup>43</sup> «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» (Galateria 2010). Storicamente, il boudoir fu il primo spazio domestico dedicato esclusivamente all'uso femminile, che si è caricato nel corso dei secoli di un

---

<sup>41</sup> Traduzione mia, testo originale: «a kind of double interiority, as well as a double concealment».

<sup>42</sup> Traduzione mia, testo originale: «The simple division and the connotations of inside and outside are disturbed - queered. »

<sup>43</sup> Boudoir, divenuto anche sinonimo di un tipo di fotografia femminile molto sensuale.

significato che riguarda sia il piacere sessuale che la privacy. Il termine *boudoir* pone 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 (Bonnevier 2005). Il Boudoir de Monte Carlo era stato proposto da Gray come spazio multifunzionale per tutti gli aspetti della vita - piacere, riposo, studi, incontri d'affari e feste. Il salotto di E.1027 può essere 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. Un curioso letto domina il centro della stanza, diventandone il fulcro. Il salotto della maison scivola quindi nell'ambiguità, in quanto lo spazio è da una parte il più pubblico dell'edificio – essendo realizzato per ricevere ospiti, per discutere di affari, per godere dei piaceri della vita – ma allo stesso tempo è il più intimo – dove 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» (Bonnevier, 2005, 166).<sup>44</sup> Gli ospiti che entrano nella villa possono accomodarsi nel salotto, stare qualche minuto oppure rimanere, dormire o studiare: non vi sono norme che regolano l'utilizzo di questo spazio. Gray, dunque, manipola l'originario boudoir francese, ne elimina il caratteristico erotismo femminile – trattandosi comunque di una *living room*, di un salotto – e crea uno spazio che quindi potremmo definire genderfluid, queer: «la qualità spaziale di E.1027 sottolinea la queerness performativa».<sup>45</sup> Ma ora soffermiamoci un attimo su questo letto, al centro della stanza: cos'altro non è, se non il letto farmacopornografico di Hefner? Il letto di Hefner (fig. 16 e fig. 17), tondo, girevole, vibrante, posizionato al centro della camera da letto, permetteva al fondatore della pornotopia Playboy di governare la sua maison e «aspirava a diventare ambiente, protesi e centro di produzione audiovisiva» (Preciado, 2020, 145). Come Preciado ampiamente descrive nel suo libro, Hefner si ritroverà negli ultimi anni della sua vita a vivere e lavorare nella sua stanza, senza uscire mai dal suo letto. Il letto girevole può essere considerato un'estensione e uno sviluppo del letto di Gray, o anche una estensione mobile della stessa persona che la possiede, in

---

<sup>44</sup> Traduzione mia, testo 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.»

<sup>45</sup> Traduzione mia, testo originale: «the spatial quality of E.1027 underlines the performative queerness.»

questo caso Hefner. Così come nel Medioevo la sedia del padrone, trasportabile durante i suoi lunghi viaggi, non era semplicemente un oggetto di mobilio ma anche un simbolo di potere, così il letto assume un significato strettamente connesso alla persona che lo produce. Per Hefner, il letto girevole è una commistione fra «la funzione premoderna del mobile come segno portatile di status sociale» e allo stesso tempo aveva la funzione «moderna del comfort e della costruzione mediatica dell'ambiente» (Ivi, 146); allo stesso modo, il letto di Gray aveva da una parte la funzione intima di raccoglimento e isolamento, tipica dell'ideale che si cela dietro alla casa stessa, e dall'altra rappresentava il superamento del boudoir in contrapposizione con il cabinet, diventando luogo di dialogo e confronto.

#### 4. Zaha Hadid e il cyberqueer di Donna Haraway

##### 4.1 Strumenti di lotta transfemminista: il mito del cyborg di Donna Haraway

Nel 1991 Donna Haraway, filosofa statunitense e professoressa autorevole all'Università di California, offre una possibilità di etica positiva nel panorama postmoderno che unisce diverse materie, dalla biologia alla scienza al femminismo, pubblicando *Manifesto Cyborg*, che darà vita alla prolifica attività del *cyberfeminism*, un tipo di femminismo che abbraccia la scienza e la tecnologia, e che, come vedremo, si può inscrivere all'interno dei *queer studies*. Come scrive Braidotti, il termine *cyborg* deriva dall'unione di *cyberg* e *organism*, andando a indicare un corpo modificato da innesti tecnologici che diventano protesi McLuhaniane<sup>46</sup> del corpo stesso. A partire dal 1947, quando Norbert Wiener conia l'espressione *cybernetics* come la scienza delle macchine capaci di autoregolarsi grazie all'intelligenza e alla supremazia dell'uomo, il cyborg diventa parte dell'immaginario collettivo sia scientifico che artistico:<sup>47</sup> in questo contesto si situa il *cyberfeminism*, ovvero un «movimento di pensiero, ma anche di attività politica, che si situa nelle nuove

---

<sup>46</sup> Marshall McLuhan in *Il medium è il messaggio* aveva proprio spiegato come la tecnologia altro non è che la protesi del corpo dell'uomo. Per esempio, l'automobile altro non è che la protesi del piede dell'uomo per andare più veloce (McLuhan, 2011).

<sup>47</sup> Per esempio, William Gibson propone il cyberpunk come stile narrative, creando romanzi futuristici che hanno segnato l'immaginario collettivo di quegli anni (Braidotti, 1995).

frontiere del cyberspazio e cerca di utilizzare le nuove tecnologie a favore delle donne» (Braidotti, 1995, 12). Il contesto postmoderno, situato nel *villaggio globale* e caratterizzato da gravi ingiustizie, offre gli strumenti tecnologici che permettono agli individui sfruttati di liberarsi. Prima di abbracciare la scienza e la tecnologia, però, dobbiamo svestirla di tutti i suoi costrutti sociali che hanno portato tanti femminismi europei a criticarla. In particolare, Haraway si rifà a Foucault affermando che la scienza che si ritrova al centro della scena del potere postmoderno è la biotecnologia, e in particolare la biotecnologia ottica che «aumenta le capacità collettive di visualizzazione e instaura un nuovo regime ottico-politico» (Ivi, 13). Gli esempi della Haraway, che lei stessa chiama mostri, possono essere riconosciuti oggi nella capitalizzazione dello spazio e degli oceani, nei sistemi di sorveglianza facciale, nella raccolta senza sosta di dati da parte delle *Smart City* e in tutti i nuovi dispositivi di sorveglianza: «Il biopotere è anche soprattutto questo paradosso di carne, viva e vulnerabile, che si trova presa e ripresa nello sguardo disumano di una telecamera che viola tutti i limiti e non lascia neanche più spazio, o necessità, alla memoria. Il biopotere è la consumazione feticista dei prodotti di questo sguardo svuotato di ogni umanità: la freddezza tremenda del Panottico» (Ivi, 15). In questo contesto è bene comprendere la natura guerrafondaia del soggetto tecnologico umano, in quanto parte integrante degli sviluppi tecnologici sono stati realizzati con scopi di supremazia tra le nazioni. Haraway attacca quest'aspetto della tecnologia, coinvolgendo le femministe in un'azione cosiddetta pacifista. Il loro coinvolgimento però non deve essere letto sotto una chiave naturalista della donna, che assocerebbe alla donna una natura pacifica in quanto nutrice. È fondamentale quindi palesare i paradossi delle funzioni della tecnologia, «il che ammonta a proporre una critica dell'economia politica della cultura tecnocratica» (Ivi, 16) che si fonda su un binarismo, ovvero su una logica dualista speculare che antepone la figura dell'*altro* rispetto al soggetto eteronormativo. Le soggettività *altre* formano una molteplicità rizomatica che quindi si scontra e priva di senso il dualismo semplificatore su cui si basa il pensiero scientifico occidentale. Il corpo, non essendo biologico ma configurandosi come «campo di iscrizioni di codici socio-culturali» (Ib, 17) si definisce attraverso il suo rapporto con la tecnologia, per cui la domanda che sorge spontanea riguarda alla tipologia di corpi sessuati che il sistema tecnologico odierno sta costruendo: in poche parole, la tecnologia, così come ogni altro elemento del mondo, non è neutro ma contribuisce a formare quello stesso sistema di cui

fa parte; i corpi, essendo formati e costruiti da diversi elementi socio-simbolici, in che modo saranno costruiti dalle tecnologie che utilizzeranno? E quali corpi rimarranno esclusi da quel sistema tecnologico? Secondo Haraway, non è più efficiente normalizzare ciò che rappresenta l'alterità; è necessaria una ridefinizione della soggettività che sveli e decostruisca i rapporti di potere che sono accentrati sul soggetto come dimensione corporea, attraverso una narrazione collettiva della molteplicità e la creazione di forme di resistenza interne al sistema delle tecnologie, col fine di riappropriarsi di quelle stesse tecnologie. Haraway invita le femministe a non pensare più ad un soggetto protagonista di queste forme di resistenza, *la donna*, ma ad una folla intersezionale di soggetti che partecipano ad una *politica delle affinità* in cui vi è un'alleanza progettuale: «come ripensare l'umano, a partire dal femminismo?» (Ivi, 23). Il soggetto cyborg è quindi un soggetto queer, che accoglie le molteplici identità sessuali che non sono inscrivibili né nel dualismo eteronormativo, né in quello omosessuale. Il *cyberfeminism* rappresenta quindi il soggetto fluido e ibrido che si sottrae a sistemi dominanti e che è in grado di ridefinire la propria soggettività in armonia con le altre soggettività, in una comunità eterogenea. Il cyborg rappresenta quindi la nostra ontologia politica post-metafisica che supera il dualismo maschio-femmina a favore di un mondo queer. Haraway infine invita il femminismo riflettere sulla modalità in cui avverrà la transizione della maternità verso le nuove tecnologie, esortando le generazioni del futuro a creare comunità di alleati: «Generate parentele, non bambini» (Ivi, 61). Haraway auspica in un femminismo che si prenda più cura delle *creature* affini come gruppi, non delle *specie* una alla volta; creare un nucleo familiare non solo con ciò che è, appunto, familiare, ma anche con ciò che è estraneo, diverso, straniero.<sup>48</sup> Questa è la generazione di nuove forme di supporto, di oppressi che si uniscono, che collettivamente resistono, rispetto alla famiglia eteronormativa. La domanda che mi pongo a questo punto quindi è come sarebbe la casa per la famiglia post-capitalista?

Manifestando la volontà di superare mito e utopia, Anne Balsamo incoraggia l'uso del cyborg da un punto di vista post-umanista. Il femminismo post-umanista, emerso oltre trent'anni fa sotto l'influenza del post-strutturalismo, non ha negato l'essere umano; non di meno, ne ha criticato l'ideale umanista e antropocentrico di uomo come universale

---

<sup>48</sup> Ivi, 65 – 70.

rappresentazione dell'umanità. Secondo Rosi Braidotti, «due sono le nozioni che hanno guidato l'anti-umanesimo a partire dagli anni Ottanta: il rifiuto dell'universalismo e la critica del pensiero gerarchico dualista» (Braidotti, 2016, 680). L'anti-umanesimo critica il fatto che l'umanesimo abbia storicamente opposto, al concetto di *io*, la figura dell'*altro*, con il risultato che la condizione di quest'ultimo viene inevitabilmente percepita come inferiore. Questa distinzione del sé e dell'altro genera controversie su nozioni quali potere, dominio ed esclusione, punti focali attorno ai quali le norme architettoniche sono state costruite dall'era classica fino a quella postmoderna. Per Braidotti, Haraway è: «Un'intellettuale post-umanista e anti-nostalgica [e] il cyborg risponde alla necessità del femminismo di riconciliare la radicale specificità dell'esperienza della donna nella storia con l'incombenza di costruire nuovi valori di cui l'intera umanità possa beneficiare» (Ivi, 680). Per concludere, «Il post-umanismo femminista mira alla sovversione, non a contrastare la formazione dell'identità, ma piuttosto alla pura dislocazione delle identità attraverso la distruzione degli schemi standardizzati, che a loro volta determinano l'interazione sessuale, etnica e naturale» (*Ibidem*)

#### 4.2 Lettura cyberqueer della pratica di Zaha Hadid

Quando, nel 2013, Zaha Hadid progettò lo stadio di Al-Janoub (fig. 18) per lo stato del Qatar in occasione dei Mondiali di calcio 2022, si scatenarono sui giornali una serie di commenti del tipo «L'accidentale Stadio-Vagina» (Jivanda 2013) oppure «L'architetto dietro il progetto dello "Stadio-Vagina" è una DONNA... e non è affatto contenta delle critiche ricevute» (Watson, Smith 2013). È curioso notare come, nel caso Hadid, il suo lavoro dal punto di vista artistico venga quasi sempre completamente ignorato dai giornali (mentre pochissimi tra accademici e studiosi provano ad analizzare le sue opere), che si dedicano per lo più a esaminare, criticare e ridicolizzare la sua personalità e il suo comportamento. 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 architetto folle che creava cose pazze. Nel complesso non c'era nessuno 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 sono servite» (Hadid 2005).<sup>49</sup> Come abbiamo spiegato nei capitoli precedenti, essere una donna nel mondo dell'architettura è difficile, e i numeri lo confermano: 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» (Stratigakos 2006). Zaha Hadid è stata poi la prima donna a vincere il Pritzker Architecture Prize, criticata e allo stesso tempo acclamata globalmente per il suo carattere e la sua arroganza, prima ancora che per le sue opere. Risulta quindi interessante affrontare il tema della possibile natura queer della pratica di Zaha Hadid, prendendo ad esame alcune opere chiave e indagando alcune tematiche importanti all'interno del lavoro dell'architetta, quali il tema del paesaggio artificiale, della natura manipolata, della tecnologia, attraverso il mito femminista del cyborg di Donna Haraway e del lavoro sulla tecnologia come cultura maschile di Judy Wajcman. Insomma, Hadid è stata chiamata la «regina della curva» (Moore 2013) e il suo lavoro è stato definito dai giornali «voluttuosamente femminile», «seduttivo, sensuale, che parla del piacere nella disinibizione» (The Guardian 2016), «potente, riconoscibile, spettacolare» (Moore 2013) e così via. Nonostante i sentimenti contrastanti che la sua architettura e il suo carattere evocano, ci sono degli elementi chiave nel suo design e nel suo pensiero che è doveroso mettere in luce. Come era solita affermare Zaha Hadid, «il mondo non è rettangolare» (Brooks 2013) esprimendo questo concetto in ogni suo edificio e disegno. Il suo lavoro è una combinazione di maestria architettonica, talento grafico, design e innovazione tecnologica. Ispirandosi a Malevich e al modernismo, Hadid ha messo in discussione lo stesso modernismo dell'architettura, muovendosi verso un ideale di manipolazione della natura e decostruzione delle norme architettoniche. Nonostante il suo uso della geometria risulti estremamente accurato, l'idea modernista di forma pura è completamente rivisitata, a favore dei concetti di dinamismo e movimento sofisticati, costruiti attraverso complesse forme geometriche che appartengono, azzardando una classificazione, all'architettura postmoderna. Il ruolo chiave giocato dalla natura è visibile in diverse opere. In un'intervista, ha affermato di essersi ispirata ai paesaggi Medio-Orientali, riferendosi a

---

<sup>49</sup> Traduzione mia, testo 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. »



fiumi e dune (Brooks 2013). Per esempio, i profili del London Aquatic Centre (fig. 19), sono stati creati imitando la forma delle onde, o meglio, «prendendo ispirazione dalle fluide geometrie dell'acqua in movimento» (Jodidio 2013). 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* è un elemento sul quale i conservatori fanno spesso leva per difendere le loro posizioni; tuttavia, la natura immaginata da Donna Haraway in *Manifesto cyborg* appartiene ad 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» (Haraway, 1991, 151). Il design di Hadid, governato intrinsecamente dall'alterazione delle premesse fondamentali dell'architettura può essere letto in chiave cyborg, come riappropriazione dei metodi e degli approcci architettonici, ma anche tecnologici e ingegneristici. La tecnologia, spesso considerata dominio degli uomini, rappresenta un tema importante nell'opera di Zaha Hadid. Judy Wajcman ha studiato a fondo la questione della tecnologia come pratica maschile, dimostrandone la natura eminentemente culturale e presentandone la componente maschile come il risultato di una «costruzione storica e culturale dell'identità di genere» (Wajcman, 1991, 137). Le ragioni dietro la percezione della tecnologia come competenza collegata esclusivamente al genere maschile risiederebbero nell'«esposizione differenziata dei bambini alla tecnologia, nella prevalenza di diversi modelli, nelle diverse modalità educative e nell'estrema segregazione di genere nel mercato del lavoro» (Ivi, 158 – 159). Gli evidenti stereotipi che influenzano ragazzi e ragazze non riguardano solo la loro crescita, hanno conseguenze enormi anche sul mercato del lavoro e nella costruzione della loro identità. 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 mezzi di trasporto (come automobili e motociclette, ma anche biciclette) sono concepiti diversamente a seconda che siano da uomo o da 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 età, sesso, etnia, classe sociale e stile di vita che vengono proposti ai potenziali acquirenti» (Wajcman, 1991, 134).<sup>50</sup> Infatti, le automobili trasmettono 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» (Ivi, 135), così come lo è la motocicletta, 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» (Ivi, 134). 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» (Ivi, 135). Tra il 2005 e il 2008, Zaha Hadid ha progettato la Z-Car I e la Z-Car II. La prima (fig. 20, a sinistra) 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» (Zaha Hadid Architects). La caratteristica chiave di questo veicolo sta nel fatto che la sua forma cambia a seconda della velocità a cui viaggia. È di dimensioni relativamente ridotte (3,8 x 1,7 x 1,8 m) e adatta alla città (la posizione sospesa ne facilita il parcheggio); la posizione della capsula può variare, per esempio spostando il baricentro del mezzo vicino al suolo, in modo da aumentarne l'aerodinamicità. La seconda automobile (fig. 20 a destra) disegnata da Hadid costituisce «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» (Zaha Hadid Architects). 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. È un veicolo estraneo a forme direttamente associabili a un genere o all'altro. Esprime l'idea di libertà di Hadid, un congegno pratico, sostenibile e adatto a diversi tipi di automobilista. Possiede quelle

---

<sup>50</sup> Traduzione mia, testo 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.

caratteristiche del cyborg di Haraway, in quanto «[il] mito cyber parla di limiti superati, potenti fusioni e pericolose possibilità» (Haraway, 1991, 154). È una macchina mostruosa per un «mostruoso mondo senza genere» (Ivi, 181), perché «il cyborg è figlio di un mondo in cui i generi non esistono più» (Ivi, 150). 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» (Ivi, 151) È così che Haraway, attraverso il concetto di informatica del dominio, spiega i risultati del *patriarcato bianco e capitalistico* del ventesimo secolo. Questo è un sistema nel quale si iscrive la situazione delle donne: l'unico modo che hanno per fuggire 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» (Ivi, 163). Come accennato in precedenza, 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» (Ivi, 151). Conseguentemente, non rispetta le norme imposte dal patriarcato, nello stesso modo in cui Zaha Hadid non riproduce l'eteronormatività nella sua architettura e nel suo design. A tal proposito, Donald Morton scrive che, «nella sfera della sessualità, il nuovo ambito della teoria queer è uno spazio post-gay e post-lesbico» (Morton, 1999, 295) e che «gli studi queer [...], partecipano al cambiamento contemporaneo intrapreso dal postmodernismo ludico verso una forma teoricamente aggiornata di idealismo e lontano dal materialismo storico. [...] Il ritorno della teoria queer oggi non è che la tecno-rinascita del cyberqueer» (*Ibidem*). Morton spiega come il desiderio sia la chiave interpretativa per analizzare la storia e come la società abbia codificato e normalizzato specifiche concezioni del desiderio: «il (post-) strutturalismo rappresenta il desiderio come un'entità autonoma, se considerata iscritta nel linguaggio, che inesorabilmente distrugge la socialità, e con sé il dominio dei codici collettivi e delle convenzioni» (Ivi, 298). Inoltre, Morton si rifà a Judith Butler spiegando che, se «non c'è un'identità di genere dietro l'espressione che lo determina» (Butler, 1999, 25), questo

meccanismo performativo vale anche per gli individui LGBTI, che possono mettere in atto comportamenti che non li identificano come eterosessuali. Infatti, «essere gay è, meramente, avere un'identità, mentre essere queer significa occupare e celebrare lo spazio ricreativo di indeterminazione testuale» (Morton, 1999, 301). Lo stato di indeterminazione testuale sarebbe quindi lo stato del cyberqueer, ovvero di chi esercita il totale controllo sui propri desideri e rifiuta di agire secondo il sistema binario. L'Abu Dhabi Performance Art Centre (fig. 21) non *riproduce* direttamente entità biomorfe o ideali antropocentrici e rappresenta il *divenire* in architettura, manipolando le forme del passato e le rappresentazioni della natura trasformandole in elementi che rimandano all'artificialità e al rifiuto delle norme. Dopo aver esplorato la metamorfosi e la morfologia delle forme, Hadid produce la sua idea personale di architettura e design in *divenire*. In altre parole, le sue creazioni abbandonano il biomorfismo per prestarsi alla rielaborazione che li porta a diventare ibridi poliedrici, generando così l'illusione del biomorfismo. Il lavoro di Zaha Hadid può essere letto attraverso il mito del cyborg, che in particolare può essere considerato una forma di cyberqueer, proprio per la sua aspirazione ad andare oltre i concetti di eteronormatività e identità di genere. Da qui, si può inscrivere all'interno del paradigma post-umanista.

#### 4.3 Il problema di una lettura queer dell'architettura di Zaha Hadid

Vi è un'incongruenza molto importante tra gli obiettivi e le aspirazioni delle immaginazioni cyborgqueer e quelle di Hadid. Nel 1972 il *Front homosexuel d'action révolutionnaire* aveva denunciato il pericolo secondo cui «le politiche dell'identità gay accetteranno la logica liberale dove esistenza e rappresentazione politica significano diritto al consumo e alla visibilità mediatica» (Preciado, 2018, 58). Secondo Preciado, «la paranoia anti-identitaria del FHAR può oggi considerarsi la diagnosi lucida di una mutazione politica in atto» (Ivi, 59). Gli anni del FHAR<sup>51</sup> (1980-90) sono gli stessi anni in cui le strategie globaliste e liberali saranno intese e legittimate come forze di democratizzazione del mondo; come abbiamo ampiamente spiegato nei primi capitoli, non può esistere una rivoluzione queer senza una rivoluzione del sistema patriarcale

---

<sup>51</sup> Front homosexuel d'action révolutionnaire.

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 dualistiche eteronormative, dall'altra quella stessa architettura aderisce a delle logiche economiche capitaliste che, come vedremo, tradiscono quelle necessità dell'individuo di ridefinire nuove forme della soggettività in un sistema che sia pronto ad abbandonare le vecchie sovrastrutture di potere col fine di crearne delle nuove, all'interno di un *villaggio globale*<sup>52</sup> in cui vige la *politica delle affinità* (Haraway, 1991). Vi è un altro punto fondamentale a sfavore di Hadid. Nelle sue opere si perde spesso la concezione di chi sia il corpo a cui l'architetta si riferisce: i suoi progetti sono ambiziosi, potenti, cyborg. Ma sono anche estremamente complicati da realizzare, e 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, razioni di affitto e densità razionale (Wainwright 2016). Secondo l'architetto, la fornitura di alloggi sociali si basa su un regime «quasi-socialista» (Fairs 2018) fortemente esposto al controllo dello Stato. Schumacher sostiene che l'attuale malessere grida alla ricerca di soluzioni per il libero mercato: per lui è il momento di una «rivoluzione capitalista» (*Ibidem*). Inoltre, secondo il direttore della Zaha Hadid Architects, il governo non dovrebbe più finanziare né scuole d'arte né scuole di architettura (Wainwright 2016). Alcuni critici ammettono di condividere qualche punto di vista con Schumacher sulla regolamentazione degli alloggi. Scrivendo sul *Architect's Journal*, Paul Finch ha sostenuto la richiesta di Schumacher di aumentare la densità e di ripensare gli standard spaziali; Ian Ritchie ha definito legittimo ripensare alle norme di pianificazione. Tuttavia, Schumacher perde l'appoggio dei colleghi quando propone di eliminare le case popolari o la costruzione di edifici sopra l'Hyde Park (Bernstein 2016). Risulta chiaro dalle precedenti affermazioni che il corpo, e quindi l'utente di riferimento delle opere architettoniche di Schumacher e della Zaha

---

<sup>52</sup> Marshall McLuhan in *Il medium è il messaggio* spiega come l'ambiente creato dall'uomo diventa 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 fra 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).

Hadid Architects non sia il corpo queer, ma sia semplicemente un corpo economicamente fruttuoso, che possa permettersi di accedere alle sue costosissime prestazioni.

## 5. Avril Corroon e la giustizia abitativa

Avril Corroon è un'artista visiva contemporanea irlandese, diplomata alla Goldsmith University nel 2019. Corroon utilizza diversi media, come la moving image, la performance e la scultura 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 è stato scelto col fine di fornire un riferimento visivo e 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 confrontarsi con il corpo nella città urbana, nello spazio domestico, nel progetto architettonico.

### 5.1 *Zorrotzaurre* di Zaha Hadid come caso studio per la realizzazione di *Pinxto Boate* di Avril Corroon

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 efficiente in Europa (Il sole 24ore, 2010). Il progetto di riconversione intelligente di Bilbao ha toccato anche la zona di *Zorrotzaurre*, che si formò tra il 1950 e il 1960 inizialmente come penisola, 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 hanno formato una Commissione di Gestione per lo Sviluppo Urbano della penisola, per promuovere ed eseguire il piano di rigenerazione urbana dell'area (Zorrotzaurre Management Commission). Il progetto di rigenerazione (fig. 22) è stato firmato dall'architetta Zaha Hadid ed elaborato tra il 2004 e il 2007, e prevede la completa apertura del Canale di Deusto che porta alla trasformazione della penisola di Zorrotzaurre in un'isola, garantendo così la protezione dalle inondazioni della zona. L'amministrazione di Bilbao descrive 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» (Zorrotzaurre Management Commission). L'opera di Avril Corroon, *Pinxto Boate*,<sup>53</sup> si iscrive proprio in questo contesto. Realizzato durante una residenza internazionale di 40 giorni con Bitamine Faktoria 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 da una scultura di un pollice amputato colorato di viola, che dispone, al posto dell'unghia, uno schermo in cui è possibile vedere i lavori in corso per la costruzione dell'isola (fig. 23). Oltre alla scultura, che in questo senso rappresenta metaforicamente l'isola *amputata* dalla terra, l'opera è anche formata da un video proiettato in cui i significatori culturali dei 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*.<sup>54</sup> L'opera affronta le questioni del *displacement*, letteralmente dello «spostamento» ovvero dell'azione determinata da una posizione di potere che comporta la sottomissione, e in questo caso lo spostamento fisico, degli abitanti, della spoliazione e della strumentalizzazione della

---

<sup>53</sup> Avril Corroon Official Website: <https://avrilcorroon.com/Pinxto-Boate>

<sup>54</sup> *Pinxto* (in italiano significa spiedino) è una fetta di pane su cui viene posato una piccola porzione di cibo; *pote* è invece una bibita di piccole dimensioni. Il rituale prevede che si vada in diversi locali nella città, consumando un *pitxo* e un *pote* in ogni locale (Calderoni, 2021).

cultura nella città neoliberale, prendendo il progetto Zorrotzaure a Bilbao come caso studio chiave. Composte insieme attraverso il video e l'installazione, questi significatori culturali (la gastronomia basca, gli elementi naturali tipici di Bilbao) dialogano su come le loro identità siano sfruttate attraverso la creazione di quartieri culturali in schemi rigenerativi, che secondo l'artista, sono estremamente collegati alle tematiche di gentrificazione e di spoliazione delle persone. Per l'artista, il masterplan di Hadid risulta essere «interessante e perverso» (Calderoni, 2021) in quanto fenomeno che trova le sue radici nel colonialismo, ovvero nel fatto stesso di possedere la terra e quindi di poter decidere le sorti non solo della terra stessa, ma anche dei suoi abitanti. Inoltre, il collegamento col tema del cibo, elemento chiave che troveremo anche in altre opere, si iscrive anch'esso in una riflessione che coinvolge nella sua totalità il concetto di spoliazione-*dispossession*: il sistema neoliberale capitalista ha permesso la diffusione del fenomeno dell'*overtourism* (Del Bo, Filoni, Labriola, 2020, 5 – 26) che, come spiegheremo meglio più avanti, ha portato a delle conseguenze cosiddette *trasformative*, per cui il fenomeno del turismo finisce per incidere profondamente sui luoghi, modificandone le strutture economiche e sociali. Questo 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'artista<sup>55</sup> vede come protagonista il *coddle*, alimento tradizionale di Dublino, solitamente preparato dalle persone povere utilizzando i resti dei pasti che si erano consumati durante la settimana. Nonostante il costo originale del *coddle* sia molto basso, in Temple Bar questo piatto viene venduto a cifre molto alte. Secondo l'artista infatti, «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» (Calderoni 2021). In questo senso, anche un elemento culturalmente fondante come il cibo e la gastronomia viene stravolto dalle leggi di mercato.

---

<sup>55</sup> Calderoni, 2021.



## 5.2 Emergenza abitativa e iperturismo con *Wish you were here*

Il fenomeno dell'*overtourism*/iperturismo si differenzia dal turismo di massa per le seguenti caratteristiche: è strutturale, poiché oltrepassa la contingenza del momento; è esorbitante, e quindi supera di gran numero l'affluenza di turisti a cui siamo abituati; è trasformativo, e quindi incide profondamente sui luoghi modificando la loro struttura economica, sociale e culturale (Del Bo, Filoni e Labriola 2020). Questo fenomeno è avvantaggiato sia dalla crescente possibilità di viaggiare a prezzi decisamente bassi (per esempio, ci riferiamo qui ai viaggi aerei low cost) e sia dalla crescente possibilità di alloggiare nei centri delle città tramite modalità vantaggiose, come quella che offre Airbnb (Ivi, 13 – 18). Secondo Corrado Del Bò, questo fenomeno produce due problematiche principali (Ivi, 14), quali l'insostenibilità sociale e quella turistica. La prima riguarda la crescente emergenza abitativa dovuta al fatto che le attività commerciali tendono ad adeguarsi alle necessità di chi pratica turismo, piuttosto che a quelle di chi abita la città, emergenza accresciuta anche a causa di fenomeni come Airbnb (Ivi, 13), che ha portato moltissimi proprietari di case ad affittare i propri appartamenti ai turisti (Wachsmuth, Weisler 2018), e che provoca il cosiddetto fenomeno della turismofobia (Del Bo, Filoni e Labriola, 2020, 14). La seconda, ovvero l'insostenibilità turistica, comporta una spiacevole esperienza di viaggio dovuta al sovraffollamento (Ivi, 17). Del Bò parla dunque di gentrificazione turistica, che si differenzia dalla gentrificazione classica poiché, a differenza di quest'ultima, in cui una comunità più ricca si sostituisce ad una comunità più povera, con la gentrificazione turistica non si crea nessun tipo di comunità. Del Bò chiarisce anche come la città postmoderna, che sarebbe la città del XVI secolo, produce una dicotomia tra il concetto di *abitare* e quello di *visitare*, dicotomia che risulta essere insanabile a causa del fenomeno stesso dell'iperturismo. Del Bò si pronuncia infine a favore della priorità dell'*abitare* sul *visitare* (Ivi, 18 - 24), specificando non solo che, secondo lui, le esigenze dei residenti sono più importanti di quelle dei visitatori, ma anche che l'iperturismo è indice di un processo di espropriazione tossico dei luoghi, a danno degli stessi abitanti. Si tratta dunque di un fenomeno che unisce i concetti di sfruttamento delle risorse e di spoliazione dei luoghi e degli abitanti, a favore di un'economia basata sull'accumulo di capitale e del libero mercato. Del Bò precisa, inoltre, che ponendo la priorità sull'*abitare*, si includono tutte quelle soggettività che

fanno parte delle fasce di popolazione più povere e più svantaggiate, come ad esempio i migranti, i quali non hanno interesse nel *visitare*, ma nell'*abitare*. In questo contesto si inserisce la performance di Avril Corroon, *Wish you were here*, realizzata nel 2018 a Dublino in un appartamento Airbnb, correttamente affittato dall'artista, nel quartiere Temple Bar, che l'artista descrive in questo modo: «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 quindi persone vestite da folletti con cui puoi fare foto, e tutti i pub in quella zona, il Temple Bar, sono molto costosi. Le persone irlandesi non ci vanno. È come per i quartieri baschi, 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, quindi possiede un *unheimlich* inquietante (Calderoni, 2021). Concludendo il suo anno di residenza al TBG&S, la performance site-specific dell'artista, realizzata dal tetto di un appartamento Airbnb del tipico e turistico quartiere Temple Bar e visibile dal pubblico dal balcone dell'appartamento che si ritrova a dirimpetto, luogo in cui l'artista ha effettivamente svolto il periodo di residenza, 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 (fig. 24). La performer descrive inoltre le modalità di esecuzione dell'affitto ai turisti, e raccontare di come Dublino, Temple Bar e l'Irlanda siano divenute, nel corso degli anni e grazie all'influenza di Airbnb, meta privilegiata dai turisti. Temple Bar diventa per la performer simbolo di una meta finta, di una caricatura dell'Irlanda e dell'irlandese, di una privatizzazione (da parte delle attività commerciale) e appropriazione (da parte dei turisti) culturale fuori controllo. Se per Del Bò l'autenticità non era la capacità di un luogo di rimanere intatto, ma si ritrovava invece nella capacità di quel luogo di rimanere sotto il controllo delle persone che lo vivono, Temple Bar rappresenta l'archetipo della non-autenticità, descritto da Corroon come luogo che gli irlandesi non frequentano, ma che per i turisti rappresenta quello che loro si aspettano che l'Irlanda sia (*Ibidem*).

### 5.3 La spoliazione e le case inabitabili in *Fresh paint on the wall* e *Spoiled spores*

Il termine *spoliazione* fu introdotto da Erving Goffman alla fine degli anni '50 per indicare l'espropriazione del soggetto che avviene tramite la sua schedatura (Bianchetti, 2020, 120). Il termine è poi successivamente stato utilizzato per parlare di logiche legate alle azioni coloniali, estrattive, di espropriazione o sottrazione di terreni, di sfratto o di espulsione: «è il significato letterale del termine a prevalere: porre qualcuno al di fuori di un dominio di proprietà, espellere, esiliare, abbandonare» (*Ibidem*). La letteratura femminista ha poi arricchito questa parola con un ulteriore significato, che riconosce nell'atto della spoliazione un insieme di ideologie e poteri che normalizzano i corpi secondo connotazioni di «razza, genere, sessualità, intimità, idoneità fisica, economia, cittadinanza» (Bianchetti, 2020, 121) ben specifici, rendendo i corpi «senza casa, senza patria, senza cittadinanza» (Butler, Athanasiou 2019), e obbligati a rispondere a un sistema che li rende dipendenti da «poteri che [li] sostengono e [li] deprivano» (Ivi, 13). La pratica di Corroon si inserisce perfettamente in questo contesto, in quanto si impone di svelare i meccanismi che regolano il potere e che sfruttano quelle soggettività che non ne possiedono. Partendo da un ambiente familiare, dalle condizioni di vita o di lavoro che l'artista stessa si ritrova a vivere, queste diventano punto di partenza per la sua ricerca. Queste condizioni vengono riproposte in maniera esagerata attraverso una narrazione satirica in formato di video, di installazione o, come abbiamo visto con *Wish you were here*, di performance. 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 (fig. 25). Attraverso una forma narrativa satirica, la voce fuori campo evoca come l'alloggio sia visto come una merce, piuttosto che 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 (Avril Corroon Official Website). La vernice magnolia viene infatti utilizzata nella quasi totalità degli appartamenti in affitto in Irlanda e a Londra dai *landlords* per coprire eventuali rovine sui muri della casa; in particolare, viene usata per coprire la muffa. Coprire la muffa però non risolve il problema della sua esistenza, che

continuerà a diffondere la sua tossicità e a ritornare a galla, ciclicamente. *Fresh paint on the wall* ha fatto parte, sempre nel 2016, di una mostra collettiva con Michelle Browne, Avril Corroon, Ella de Búrca, Lisamarie Johnson e con il gruppo di performer Laugh a Defiance, all'interno degli Temple Bar Gallery and Studios a Dublino, intitolata *My Brilliant Friend*, richiamando il titolo del libro di Elena Ferrante, *L'Amica Geniale*. L'Irlanda, in quel periodo, era su tutti i giornali: nel 2012, dopo la morte di Savita Halappanavar a causa del rifiuto da parte dei medici di interrompere la sua gravidanza, il tema dell'aborto era finito ancora di più al centro dei dibattiti nel paese. In particolare, tra il 2016 e il 2017 il governo irlandese aveva convocato un'Assemblea cittadina per confrontarsi sull'ottavo emendamento, che dal 1938 vietava la pratica dell'aborto in qualsiasi caso, tranne che in casi in cui la donna fosse realmente in pericolo di vita (Sabella 2016). La mostra, dunque, voleva raccogliere esperienze politiche e questioni femminili in corso, da diversi punti di vista. Per Corroon, la questione della giustizia abitativa corrisponde alla questione femminista, in quanto: «Penso che i diritti all'alloggio siano diritti delle donne, e che i diritti abitativi incidano davvero sui diritti delle donne tanto quanto quelli delle persone trans e queer. Come hai detto tu, le donne passavano il loro tempo principalmente in casa, anche se le case non erano progettate particolarmente per loro. Eppure, tutto era costruito come se lei dovesse stare lì, in qualche modo» (Calderoni 2021). Volendo affrontare il tema delle condizioni abitative tossiche nelle proprietà in affitto in Irlanda e a Londra, Corroon ha creato *Spoiled Spores* (fig. 26), un'installazione che presenta 30 formaggi realizzati con una coltura di muffa domestica campionata da alloggi reali in affitto a Dublino e Londra, e che si presenta come una continuazione 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 usati, tra cui la muffa nera tossica e altre muffe campionate in ogni rispettivo appartamento. Ogni formaggio ha un titolo che corrisponde al nome del proprietario dell'appartamento da cui la muffa è stata raccolta (Avril Corroon Official Website). L'artista si basa sul concetto della casa come luogo creato sia per escludere un certo tipo di natura che viene considerata *cattiva*, sia per includere, attraverso sistemi di cui l'individuo è ignaro, la natura considerata invece *buona* (Calderoni 2021). Per esempio, ciò accade quando escludiamo la pioggia (considerata natura *cattiva*) e quando

includiamo l'acqua potabile dei nostri rubinetti (considerata natura buona): «Questo accade perché abbiamo creato un senso di familiarità e sicurezza escludendo tutto ciò che credevamo fosse *cattivo* all'esterno in modo da non dover affrontare mentalmente *il politico* in casa. C'è molta di politico in casa, ovviamente. Tuttavia, la natura del politico, gli standard sociali e le disuguaglianze che ti permettono di essere in quella casa, in primo luogo, o di avere la benedizione domestica della tua acqua pulita che arriva, ti rendono completamente alienato dai processi che sono avvenuti per ottenere quella *buona* versione della natura lontana da quella che consideri *cattiva* natura» (Calderoni 2021). Tuttavia, spiega l'artista, c'è un momento in cui l'individuo è costretto a rendersi conto del sistema tecnologico che gli permette di escludere la natura *cattiva* e di includere la natura *buona*: il momento di una crisi. Se, per esempio, il nostro rubinetto dovesse smettere di funzionare, ecco che noi ci ritroveremmo a pensare e a realizzare il fatto che avere l'acqua potabile in casa non sia per niente scontato. L'artista ha chiamato questo effetto *perturbante domestico*, e ha spiegato dunque che voleva, attraverso *Spoiled spores*, ricreare quest'effetto di straniamento nel visitatore. È importante sottolineare il ruolo del formaggio: cibo privilegiato della classe borghese (l'artista qui 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 socialmente intriganti, incuriosiscono il visitatore e attivano il suo corpo, dalle papille gustative, alla salivazione, al senso di fame. Successivamente, nel momento in cui il visitatore si rende conto di ciò che sta guardando, e quindi lo immagina nella propria bocca, i formaggi producono un senso di disgusto e di rifiuto. L'atto di indicare nel menù il prezzo annuale dell'appartamento sta proprio ad indicare la componente classista ed elitaria dell'opera, ma anche, come abbiamo detto sopra, il senso di straniamento prodotto dal contrasto della curiosità insieme al disgusto prodotto dall'opera stessa.

## Conclusioni

Nell'introduzione abbiamo posto alcune domande. In particolare, ci siamo domandati se il corpo, inteso come soggetto potenzialmente queer, si riconosca nella sua città e nello

spazio domestico. Abbiamo inoltre posto il quesito circa i bisogni a cui i progetti sono destinati, con che linguaggio comunicano e quali percorsi incoraggiano.

In questo senso, la letteratura che sviluppa una riflessione critica sul progetto architettonico/urbano/domestico da un punto di vista transfemminista queer è limitata; in particolare, le artiste selezionate presentano una limitata bibliografia. Credo tuttavia che sia fondamentale approfondire il tema per poter creare maggiore consapevolezza intorno al discorso del corpo, affinché si posizioni al centro dello spazio e ne diventi fulcro: uno spazio creato da e per il corpo, che tenga conto dei bisogni e che sia il frutto di un'alleanza di *mostri*, secondo quella *politica delle affinità* auspicata da Donna Haraway.

Per quanto riguarda la dimensione più teorica di questo elaborato, abbiamo mostrato come il tema del diritto della casa sia una tematica che appartiene al transfemminismo intersezionale queer e come questo tema si ricolleggi al concetto di spoliazione, inteso come espropriazione di norme che regolarizzano la società, ideologie e poteri patriarcali che normalizzano i corpi secondo connotazioni di "razza, genere, sessualità, intimità, idoneità fisica, economia, cittadinanza" specifici, rendendo i corpi "senza casa, senza patria, senza cittadinanza" (Butler, Athanasiaou 2019, p. 121).

In questo contesto si inseriscono gli studi queer, contestando apertamente e radicalmente le modalità di produzione della soggettività nell'era postmoderna e risultando essere in chiara antitesi rispetto al sistema capitalista che, inserito nell'era postmoderna, non solo non è sostenibile, ma annulla le differenze e spersonalizza gli individui. Nel sistema neoliberale, la diversità rispetto alla norma genera *mostri*, ed è quindi importante sottolineare che, come sottolinea Preciado, un movimento *queer* normalizzato, docile, che anela il riconoscimento sociale, tollerabile dalle istituzioni eteronormative rischia di fallire nel suo principale intento liberatorio; per questa ragione è necessario non accettare la logica liberale per cui è accettabile scambiare la propria esistenza e la propria rappresentazione politica per il diritto al consumo e alla visibilità mediatica.

Si è affrontato il tema del linguaggio di genere, analizzando il suo potenziale costruttivo e immaginario, dimostrando come la lingua sia il punto di partenza per la costruzione del modo in cui pensiamo e percepiamo lo spazio esterno, diventando strumento per sostenere le strutture di potere, o combatterle. Abbiamo anche analizzato il ruolo del linguaggio di genere in architettura, dimostrando che quando in accademia si smise di definire l'architettura in termini sessualmente marcati, come succedeva nell'era modernista,

l'identificazione di un progetto architettonico superiore come maschile continuò ad avere successo nel linguaggio tecnico.

Si è voluto raccontare il mito del cyborg di Donna Haraway, descrivendo la *politica delle affinità*. Il soggetto cyborg è rappresentabile come un soggetto queer, che accoglie le molteplici identità sessuali e che rappresenta quindi la nostra ontologia politica post-metafisica che supera il dualismo maschio-femmina a favore di un mondo queer. Si è visto come la *natura* abbia rappresentato e rappresenti ancora oggi un escamotage dialettico per escludere sia le donne che i soggetti divergenti ad accedere a quelle forme di potere destinate ai soli soggetti eteronormativi.

Si è voluto infine approfondire il ruolo dei mass media nella rappresentazione dei corpi nello spazio. In particolare, , attraverso il lavoro di Beatriz Colomina, si è analizzato il materiale fotografico delle opere di Le Corbusier confrontandolo con la lettura della *Maison Playboy* di Hugh Hefner attraverso lo studio di Paul B. Preciado: secondo Colomina, l'architettura è diventata moderna solo nell'incontro con i mass media, e Le Corbusier è il perfetto esempio di questa transizione. Egli, infatti, ha usato la fotografia e la pellicola non solo per i suoi studi di architettura e design per l'interno, ma anche per promuovere i suoi lavori. Hugh Hefner, tramite la stessa modalità di pubblicizzazione del privato, ha promosso un diverso ideale maschilista, che si rapporterà in maniera opposta rispetto al Modulor, condividendo tuttavia un principio: nessuna delle due proposte accoglierà le lotte transfemministe del Ventesimo secolo. Tramite i mezzi di comunicazione di massa, l'architettura e il design sono entrati a far parte della cultura popolare, che li ha resi fruibili e osservabili da chiunque.

Per quanto riguarda la parte empirica dell'elaborato, abbiamo approfondito tre artiste che, secondo metodologie e approcci diversi, hanno affrontato il tema del corpo, dello spazio, del progetto urbanistico e architettonico, dell'ambiente domestico.

La prima artista affrontata è stata Eileen Gray, dinamica designer che con la casa E.1027, realizzata in Francia, ci ha dato modo di evidenziare la possibilità di leggere un edificio secondo un approccio queer, la cui principale fonte è stata il saggio di Katharina Bonnevier.

Con questa analisi abbiamo innanzitutto raccontato una storia che, quando si parla di E.1027, non sempre viene ricordata: l'operazione di colonizzazione dell'edificio operata da Le Corbusier, accuratamente raccontata da Beatriz Colomina.

Per l'analisi queer di E.1027 è stata fondamentale l'analisi del concetto del fare *coming out*, pratica di uscita allo scoperto, di *uscita dall'armadio*, di rivelare la propria natura divergente dalla norma. Il *closet*, l'armadio, è un *device*, una protesi dell'individuo, usato nel diciannovesimo secolo per nascondere ciò che stonava dal resto della camera da letto; questa pratica mantiene il suo significato linguistico nell'atto di nascondere parti della propria identità che non possono essere accettate dalla società. In questo senso, Gray sceglie di mostrare e di nascondere spazi ed elementi architettonici diversi all'interno della casa, attraverso la manipolazione di norme architettoniche statiche, costruzioni di strati invisibili e zone nascoste, allocazione di armadi a parete e altri dispositivi particolari, che possano permetterle di *rivelare e/o di eseguire* la propria identità. Particolare attenzione è stata rivolta alla camera da letto di Gray che, seguendo le orme del Boudoir de Monte Carlo esposto al XIV Salon des Artistes Decoteteuts, possiede una struttura in cui le norme di comportamento si confondono e si intrecciano, rendendo lo spazio estremamente fluido. Per quanto riguarda il letto, abbiamo notato come abbia molti punti in comune con il letto farmacopornografico di Hefner.

La seconda artista approfondita è Zaha Hadid, scelta inizialmente per la curiosità suscitata sia dalla sua fama di professionista che per il ricorrente atteggiamento sessista che i titoli dei giornali le hanno spesso riservato. Grazie al cyborg di Donna Haraway abbiamo potuto decifrare alcune opere architettoniche, le quali seguono i principi di *paesaggio e natura artificiale*. Alterando i prerequisiti fondamentali dell'architettura modernista, l'architetta si ispira al concetto di fluidità (come se gli edifici seguissero, in qualche modo, i moti dell'acqua e della sabbia del deserto) sfruttando i vantaggi delle tecnologie contemporanee. Il contributo di Judy Wajcman è stato qui fondamentale per comprendere come la tecnologia sia un concetto storicamente maschile, e di come determinati dispositivi rispondano alle esigenze performative di una certa tipologia di individui. In questo senso, abbiamo visto come l'automobile sia uno strumento che sia servito a soddisfare le ambizioni maschili e abbiamo analizzato il potenziale queer delle automobili create da Hadid.

Si è notato come, nonostante formalmente la sua progettazione artistica possa essere interpretata secondo l'estetica queer, dal punto di vista funzionale (e sociale) i suoi progetti architettonici aderiscono a delle logiche economiche capitaliste che le rendono estremamente problematiche.



Questa problematicità è discussa nell'opera *Pinxto Boate* della terza e ultima artista affrontata in questo elaborato, Avril Corroon. Artista visiva contemporanea, la sua pratica artistica si concentra sul tema della giustizia abitativa e della spoliazione culturale attraverso un linguaggio satirico ed irriverente. *Pinxto Boate* critica l'operazione progettata da Hadid e voluta dall'amministrazione di Bilbao, in Spagna, di staccare dalla terraferma la penisola di Zorrotzaure causando, secondo la critica di Corroon, un'ampia operazione di gentrificazione e *displacement*, oltre che di sfruttamento dell'identità culturale del luogo. Il tema della spoliazione fisica e culturale, in particolare in riferimento al cibo – e quindi alla cultura profonda di un luogo e all'identità di una popolazione – viene affrontato in diverse opere dell'artista, in relazione anche al tema dell'iperturismo; in particolare, in *Wish you were here* l'artista affronta il tema dell'iperturismo con effetti trasformativi della città di Dublino. Altro tema importante di quest'opera è quello dell'emergenza abitativa, che ritorna in altre due opere, *Fresh paint on the wall* e *Spoiled spores*. La seconda opera, in particolare, risulta essere estremamente efficace dal punto di vista comunicativo: dopo aver raccolto la muffa dalle case di diversi abitanti a Londra e in Irlanda, l'artista prepara una trentina di formaggi, che vengono esposti in delle celle frigorifere affiancati da menù in cui si può leggere il prezzo annuale dell'abitazione da cui viene la muffa con cui il formaggio è stato preparato, insieme ad un video in cui è possibile osservare il procedimento di preparazione. L'iniziale curiosità del visitatore si trasforma quindi in disgusto, attivando le sue papille gustative e la sua immaginazione, e interrogando il visitatore su tematiche che comprendono la giustizia abitativa in un mercato neoliberale; infine, la natura stessa del formaggio, cibo legato alla classe borghese, interroga l'osservatore su temi legati alla classe e allo sfruttamento edilizio. Nelle sue opere, Avril Corroon attiva l'architettura esistente come analogia delle strutture di potere inscrivendo la sua pratica all'interno di una più ampia ricerca che si accomuna alla metodologia *queer* e che interroga le forme di potere che strutturano le nozioni di classe e di colonialismo.

Alla luce di ciò che ho appena riassunto, è possibile notare come si sia voluto affrontare la ricerca empirica in una modalità ampia e diversificata.

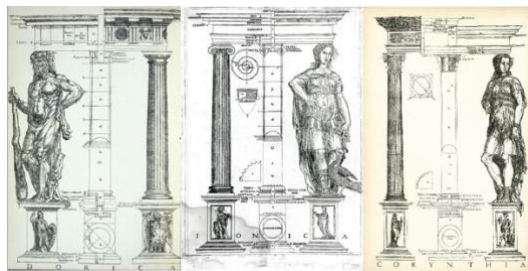
Innanzitutto, vorrei specificare come nel caso di Eileen Gray si tratti di un'architetta che realizza la sua opera d'arte, destinata all'uso privato. In questo senso, la lettura offerta è stata realizzata su un piano fortemente formale dell'edificio.

Nel caso di Zaha Hadid, trattandosi di edifici destinati alla cittadinanza la lettura formale è stata affiancata da una lettura politica delle opere. Il carattere queer delle opere di Hadid si scontra, come ho dimostrato nel quinto capitolo, con il carattere capitalista, patriarcale ed eteronormativo in cui le opere agiscono. Con l'esempio offerto da Hadid entrano in campo quindi gli aspetti maggiormente politici-simbolici del transfemminismo queer, con cui abbiamo voluto affrontare questo elaborato.

La ricerca condotta mi ha dunque portato a confrontarmi inevitabilmente con le opere di Avril Corroon, per cui la questione formale viene messa in secondo piano rispetto a quella politica/filosofica. Con le opere di Corroon, il tema della giustizia abitativa e dell'attivismo transfemminista queer diventano evidenti ed è impossibile ignorarli: a mio avviso, la dimensione formale va affiancata ad una dimensione politica e filosofica, e viceversa.

Per concludere, mi piacerebbe poter proseguire questa ricerca cercando di identificare quelle pratiche che possano il più possibile rispondere alle domande che Bianchetti pone, domande che rimangono fondamentali: nel momento in cui progettiamo una città, un edificio, uno spazio «chi scegliamo di aiutare? [...] chi scegliamo di proteggere?» (Bianchetti, 2020, 37).

## Indice delle illustrazioni



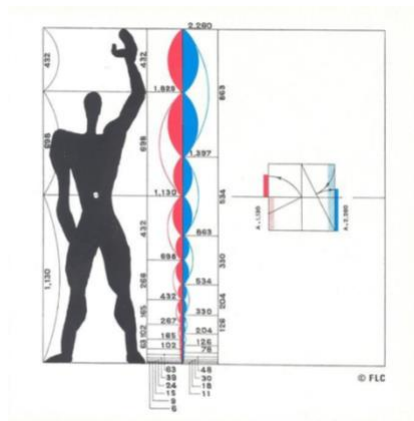
*Figura 1: John Shute, The Doric, Ionic and Corinthian Orders, 1563, The First and Chief Groundes of Architecture. Fonte: Forty, A., 2004, Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture, Thames & Hudson, London, p. 45.*



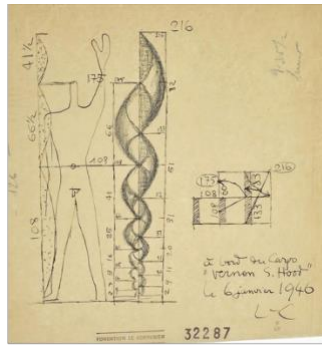
*Figura 1: Galata suicida con la moglie, 230 a.C. Musei Capitolini di Roma.*



*Figura 3: Venere Callipigia, I-II secolo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.*



*Figura 2: Le Corbusier, Le Modulor, not located, ©FLC/ADAGP.*



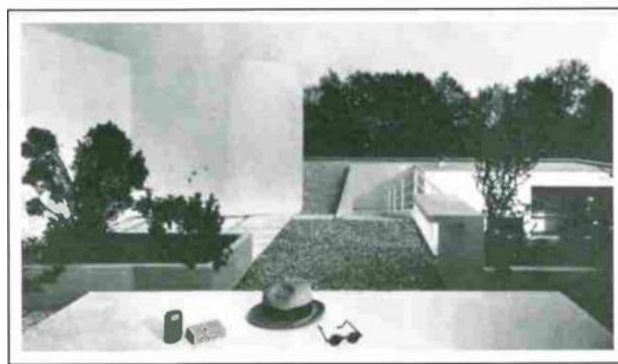
*Figura 5: Le Corbusier, Le Modulor, not located, ©FLC/ADAGP*



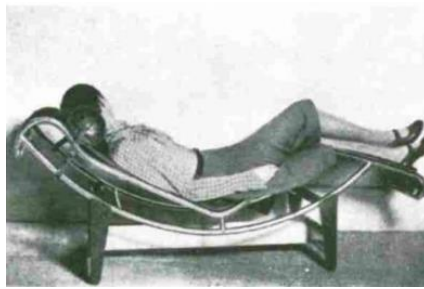
*Figura 6: Le Corbusier, Unité d'Habitation, Briey-en-Forêt, Photo: Mazo © FLC/ADAGP.*



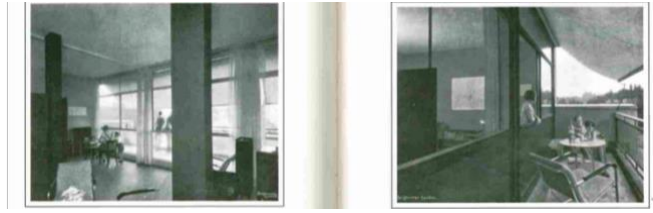
*Figura 7: Le Corbusier, Unité d'Habitation, Briey-en-Forêt, Photo: Mazo © FLC/ADAGP*



*Figura 8: Le Corbusier, Villa Savoye. The Roof Garden, Courtesy Musée du Louvre, © 1993 ARS, New York/SPADEM, Paris. Fonte: Colomina, B., 1994, Privacy and Publicity: Modern*



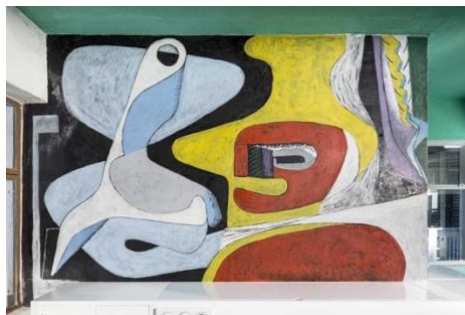
*Figura 9: Le Corbusier, Charlotte Perriand in the chaise-longue. Salon d'Automne 1929, Courtesy Musée du Louvre, © 1993 ARS, New York/SPADEM, Paris. Fonte: Colomina, B., 1994, Privacy and Publicity: Modern*



*Figura 10: Le Corbusier, Immeuble Clarté, Geneva, 1930-1932. View of the interior (Sinistra), The Terrace (Destra). Courtesy Musée du Louvre, © 1993 ARS, New York/SPADEM, Paris. Fonte: Colomina, B., 1994, Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media, M*



*Figura 11: Gray, E., 1926 – 1929, E.1027, Roquebrune-Cap-Martin, Francia.*



*Figura 12: Le Corbusier, 1938 - 1939, Senza Titolo, Roquebrune-Cap-Martin, France. Murales realizzato sulle mura di E.1027.*



*Figura 13: Eugène Delacroix, 1834, d'Alger dans leur appartement, 1,80x2,29 cm, olio su tela, Musée du Louvre, Parigi. © 2007 Angèle Dequier.*

## Across America, People Are Coming Out



*Figura 14: Logo del National Coming Out Day, Giorno nazionale del coming out, 1993. Fonte: Urbach, H., 1996, Closets, Clothes, Disclosure, in Assemblage, No. 30, The MIT Press p. 67.*





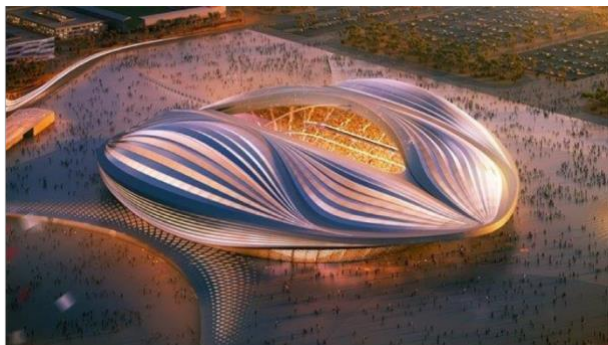
*Figura 3: Gray, E., 1926 – 1929, E.1027, Roquebrune-Cap-Martin, Francia. Scala a chiocciola. Photo © Bernard Touillon.*



*Figura 16: Hugh Hefner lavora a Chicago sul suo letto rotondo, 1973, © 2013 PLAYBOY ENTERPRISES INTERNATIONAL, INC. / TASCHEN*



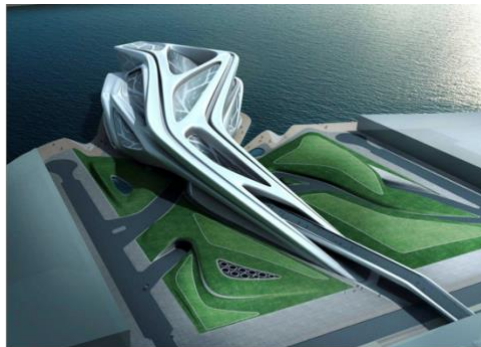
*Figura 17: Donald Jaye R., 1962, Letto di Hugh Hefner: interior design della camera da letto principale nella Playboy Townhouse. Disegno: Humen Tan. © Playboy Enterprises Int. Inc.*



*Figura 18: Zaha Hadid, Al Janoub Stadium, Al Wakrah, Qatar. Fonte: Ventures Onsite, 'ACTS secures series of contracts related to 2022 FIFA World Cup', (Ventures Onsite, 21 marzo 2017)*



*Figura 19: Zaha Hadid, 2005 – 2011, London Aquatics Centre, London, UK. Fonte: Lomholt, Isabelle, 'London Aquatics Centre: Olympics Swimming Venue', in London Aquatics Centre: Olympics Pool by Zaha Hadid (e-architect, 3 aprile 2016)*



*Figura 21: Zaha Hadid, 2007 – TBC, Abu Dhabi Performing Arts Centre, Abu Dhabi, Emirati Arabi Uniti. Fonte: Zaha Hadid Architects, 'Abu Dhabi Performing Arts Centre', in Architecture (London: Zaha Hadid Architects)*



*Figura 22: Zaha Hadid, 2003 – TBC, Zorrozaurre Masterplan, Bilbao, Spain. Fonte: Zaha Hadid Architects, 'Zorrozaurre Masterplan', in Masterplan (London: Zaha Hadid Architects)*



*Figura 23: Corroon, A., 2018, Pinxto Boate, Kutxa Kultur, Centro internazionale di cultura contemporanea Tabakelara, San Sebastián. Scultura con video.*



*Figura 24: Corroon, A., 2016, Wish You Were Here, Dublino.*



*Figura 25: Corroon, A., 2016, Fresh Paint on the Walls. Esposto come parte della mostra My Brilliant Friend alla Temple Bar Gallery, Dublino.*



*Figura 26: Corroon, A., 2019, Spoiled Spores. 27-30 formaggi, 4 frigoriferi, 32" TV, video di 9 minuti.*

## Bibliografia

Adam Peter, *Eileen Gray: Architect/Design*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1987.

Arfini Elia AG, “Transfeminism”, in *Queer Concepts for the 2020s*, Föreningen Lambda Nordica, vol. 25, n. 1, 2020, pp. 160 - 165.

Belingardi Chiara, Castelli Federica e Olcuire Serena, *La libertà è una passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*, IAPh Italia, 2019.

Bell David e Valentine Gill, *Mapping Desire*, Routledge, 1995.

Bianchetti Cristina, *Corpi tra spazio e progetto*, Mim Edizioni SRL, Sesto San Giovanni, Milano, 2020.

Bonnevier Katarina, “A queer analysis of Eileen Gray's E.1027”, in *Negotiating domesticity: spatial productions of gender in modern architecture*, Routledge, 2005, pp. 162-180.

Borghi Rachele e Rondinone Antonella (a cura di), *Geografie di genere*, Edizioni Unicopli, Milano, 2009.

Borghi Rachele, *Decolonialità e privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi Editore, 2020.

Boroditsky Lera, “How language shapes the way we think”, in *Open Educational Resources Collection*, n. 13, 2018.

Braidotti Rosi, “Introduzione”, in Haraway Donna, *Manifesto Cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli Editore, Milano, 1995.

Browne Kath, Nash Catherine J., *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, Ashgate, Farnham, 2010.

Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London, 1999.

Butler Judith, Athanasiou Athena, *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis, Milano, 2019.

Colomina Beatriz, *Sexuality and space*, Princeton Architectural Press, New York, 1992.

Colomina Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Mass, MIT P, Cambridge, 1994.

Colomina Beatriz, “Frentes de Batalla: E.1027”, in *Zehar*, vol. 44, 2000, pp. 8 – 13.

Constant Caroline, “The Nonheroic Modernism of Eileen Gray”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, n. 3, 1994, pp. 265-279.

Del Bò Corrado, Filoni Marco, Labriola, Giulia Maria, *Politiche della città*, Edizioni ETS, Pisa, 2020.

Duncan Nancy (a cura di), *Body/Space. Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, Routledge, Londra, 1996.

Eilers Frederika, “Barbie versus Modulor Ideal Bodies, Buildings, and Typical Users”, in *Girlhood Studies*, vol. 5, n. 1, 2012, pp. 76 – 97.

England Kim, “Gender relations and the spatial structure of the city”, in *Geoforum*, vol. 2, n. 22, 1991, p. 136.

Filo Sottile Filomena, *La mostruositrans. Per un'alleanza transfemminista fra le creature mostre*, Eris (Ass. Cult. Eris), Torino, 2020.

Fontanella Laura, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*, Asterisco Edizioni, Roma, 2019.

Forty Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2004.

Fusco Bianca, *La città delle donne*, Red Star Press, Roma, 2021.

Gray Eileen, Badovici Jean, *L'Architecture Vivante*, no. 26, 1929, p. 23.

Goffman Erving, *Gender Advertisements*, Harper and Row Publishers Inc, New York, 1976.

Hadid Zaha, "Zaha Hadid", in *Perspecta 37*, 2005, pp. 130-35.

Halberstam Jake, "Technotopias", in *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives, Sexual Cultures*, New York University Press, New York, London, 2005.

Haraway Donna, "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.

Hester Helen, *Xenofemminismo*, Nero, Poznań, 2019.

Hill Collins Patricia, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York, 2000.



hooks bell, *Feminist Theory: From Margins to Center*, South End Press, Cambridge, 2000.

Hubbard Phil, “Here, there, everywhere: the ubiquitous geographies of heteronormativity”, in *Geography Compass*, vol. 2, n. 3, 2008, pp. 640 – 658.

Jacobs Jane, *The death and the life of great American cities*, Random House, New York, 1961.

Jameson Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, NC: Duke University Press, Durham, 1997.

Jodidio Philip, *Hadid: Complete Works 1979-today*, Taschen, 2013.

Kern Leslie, *Feminist City: A Field Guide, Between the Lines*, Toronto, 2019.

Le Corbusier, *Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning*, MIT Press, 1991.

Marcos Carlos L., “Crítica de género. E.1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin”, in *Feminismo/s*, n. 17, 2011, pp. 259-295.

McDowell Linda, “Towards an understanding of the gender division in urban space” in *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 1, 1983, pp. 59 – 72.

McRuer Robert, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, NYU Press, New York, 2006.

Missana Eleonora, *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Monk Janice e Hanson Susan, “On not excluding half of the human in human geography”, in *The professional Geographer*, n. 34, 1982, pp. 11-23.

Preciado Paul B., *Testo Tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*, Fandango Libri, Roma, 2015.

Preciado Paul B., *Terrore anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale*, Fandango Libri s.r.l., Roma, 2018.

Preciado Paul B., *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango Libri s.r.l., Roma, 2020.

Russell Terence M., *The Encyclopaedic Dictionary in the Eighteenth Century: Architecture, Arts and Crafts. John Harris: Lexicon Technicum. Incorporating Works of Sir Francis Bacon and Sir Henry Wotton*, Vol. 1, Ashgate, Aldershot, 1997.

Stanko Elizabeth, “Women, Crime and Fear”, in *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 1, n. 539, 1995, pp. 46-58.

Urbach Hans, “Closets, Clothes, Disclosure”, in *Assemblage*, No. 30, The MIT Press, 1996, pp. 62-73.

Wajcman Judy, *Feminism Confronts Technology*, Polity, Cambridge, 1991.

Wekerle Gerda, “A woman’s place is in the city”, in *Antipode*, vol. 3, n. 15, 1984, pp. 11-19.

## Sitografia

Avril Corroon Official Website, <https://avrilcorroon.com> [ultimo accesso 10 febbraio 2021]

Bernstein Fred A., “How Patrik Schumacher Will Keep Zaha Hadid’s Name on Top”, in *Culture*, WMagazine, 2016, <https://www.wmagazine.com/story/how-patrik-schumacher-will-keep-zaha-hadids-name-on-top/> [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Brooks Xan, “Zaha Hadid: 'I don't make nice little buildings’”, in *The G2 Interviews*, The Guardian, London, 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/22/zaha-hadid-dont-make-nice-little-buildings> [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Calderoni Silvia, “Il perturbante domestico e le politiche dell’abitare. Conversazione di Silvia Calderoni con Avril Corroon”, in *Insights*, Associazione Parsec, 2021, <https://parsecbologna.com/il-perturbante-domestico-e-le-politiche-dellabitare/> [ultimo accesso 12 marzo 2022]

Fairs Marcus, “Unfettered capitalism ‘can solve the housing crisis’ says Patrik Schumacher”, in *Magazine*, Dezeen, 2018, <https://www.dezeen.com/2018/05/01/capitalism-solve-housing-crisis-patrik-schumacher-zaha-hadid-architects/> [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Friends of e.1027, “Brief History”, in *About*, e.1027, <http://www.e1027.org/about> [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Galateria Daria, “Storia del boudoir: luogo di perversioni e di meditazioni”, in *Archivio*, La Repubblica, 2010, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/12/18/storia-del-boudoir-luogo-di-perversioni-di.html> [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Harper Collins Publishers, “Italiano traduzione di Cripple”, in *Inglese - Italiano*, Dizionario Collins Online, <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese-italiano/cripple> [ultimo accesso 14 febbraio 2021]

Harper Collins Publishers, “Italiano traduzione di Queer”, in *Inglese - Italiano*, Dizionario Collins Online, <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese-italiano/queer> [ultimo accesso 14 febbraio 2021]

Il sole 24ore, “Bilbao costruirà la città ideale nella penisola di Zorrozaurre”, in *Impresa e territori*, Il sole 24 ore, 2010, <https://st.ilsole24ore.com/art/economia/2010-10-12/bilbao-costruira-citta-ideale-201410.shtml?uuiid=AY2ItPZC> [ultimo accesso 10 febbraio 2021]

Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A, “Maccartismo”, in *Vocabolario online*, Treccani, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/maccartismo/> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Jivanda Tomas, “The Accidental Vagina Stadium: Design for Qatar’s first 2022 World Cup purpose-built stadium released”, in *Middle East*, Independent Digital News & Media Limited, London, 2013, <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/accidental-vagina-design-qatar-s-first-2022-world-cup-stadium-released-8947447.html> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Marelli Carlotta, “Che fine fanno le architetto?”, In *Architettura*, ElleDecor, 2018, <https://www.elledecor.com/it/architettura/a25603839/donne-architetto/> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Moore Rowan, “Zaha Hadid: queen of the curve”, in *The Observer*, The Guardian, London, 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/08/zaha-hadid-serpentine-sackler-profile> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Privitera Federica, “Eurostat: quante sono le donne a lavorare nella scienza e nella tecnologia?” In *Notizie*, Wecanjob, Foggia, 2020, [https://www.wecanjob.it/archivio6\\_eurostat-donne-tecnologia\\_0\\_5738.html](https://www.wecanjob.it/archivio6_eurostat-donne-tecnologia_0_5738.html) [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Sabella Giulia, “La lotta delle donne d’Irlanda dove l’aborto è ancora tabù”, in *Esteri*, Corriere della sera, 2016, <https://reportage.corriere.it/esteri/2016/la-lotta-delle-donne-dirlanda-dove-laborto-e-ancora-tabu/> [ultimo accesso 13 febbraio 2021]

Stratigakos Despina, “Why is the world of architecture so male-dominated?”, in *Opinion/Op-Ed*, Times, Los Angeles, 2016, <https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-stratigakos-missing-women-architects-20160421-story.html> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

The Guardian, “The Guardian view on Zaha Hadid: reluctant queen of the 3D curve”, in *Editorial*, The Guardian, London, 2016, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/apr/01/the-guardian-view-on-zaha-hadid-reluctant-queen-of-the-3d-curve> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

The Pritzker Architecture Prize, *Announcement Zaha Hadid Becomes the First Woman to Receive the Pritzker Architecture Prize*, The Hyatt Foundation, 2017, <http://www.pritzkerprize.com/2004/announcement> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Vaiarelli Cécile, “La villa sulla Costa Azzurra di Eileen Gray”, in *Living*, Corriere della Sera, Milano, 2015, <https://living.corriere.it/case/autore/villa-1027-di-eileen-gray-50432729753/> [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Vinci Rossana, “Corbu, Le Cabanon e l’arte di vivere in un microcosmo”, in *archiportale*, Bari, 2020, [https://www.archiportale.com/news/2020/03/architettura/corbu-le-cabanon-e-l-arte-di-vivere-in-un-microcosmo\\_75517\\_3.html](https://www.archiportale.com/news/2020/03/architettura/corbu-le-cabanon-e-l-arte-di-vivere-in-un-microcosmo_75517_3.html) [ultimo accesso 5 dicembre 2020]

Wainwright Oliver, “Zaha Hadid’s successor: scrap art schools, privatise cities and bin social housing”, in *Architecture*, The Guardian, New York, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/24/zaha-hadid-successor-patrik-schumacher-art-schools-social-housing> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Watson Leon, Smith Jennifer, “Architect behind designs of ‘Vagina Stadium’ for 2022 World Cup is a WOMAN... and she isn't very happy about critics”, in *News*, Mail Online, London, 2013, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2512451/Architect-designs-Vagina-Stadium-2022-World-Cup-WOMAN--isnt-happy-critics-comparisons-plans-female-private-parts.html> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Zaha Hadid Architects, “Zorrozaurre Masterplan”, in *Masterplans*, Zaha Hadid Architects <https://www.zaha-hadid.com/masterplans/zorrozaurre-masterplan/> [ultimo accesso 10 febbraio 2021]

Zaha Hadid Architects, “Z-Car I”, in *Design*, London, Zaha Hadid Architects, <http://www.zaha-hadid.com/design/z-car/> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Zaha Hadid Architects, “Z-Car II”, *Design*”, in *Design*, London, Zaha Hadid Architects, <http://www.zaha-hadid.com/design/z-car-ii/> [ultimo accesso 4 dicembre 2020]

Zorrotzaurre Management Commission, “The Zorrotzaurre Urban Regeneration Project”, in *Zorrotzaurre*, Zorrotzaurre Management Commission, <https://www.zorrotzaurre.com/en/the-zorrotzaurre-urban-regeneration-project/> [ultimo accesso 10 febbraio 2021]

## Abstract

This essay aims to carry out, through a queer transfeminist methodology, an analysis of the built environment and architectural spaces, with reference to the work of Eileen Gray, Zaha Hadid and Avril Corroon.

In the introduction, the key terms of the paper will be defined, including transfeminism and queer studies. In summary, transfeminism refers to an intersectional feminist methodology that, in its analysis, considers, in addition to sexism, several axes of oppression, such as racism, classism, ableism, sexual orientation - and embraces the struggles of trans people (Filo Sottile 2020). Queer studies, on the other hand, refers to the study of issues involving gender identity and sexual orientation, questioning both the naturalness of the binary division of gender into male and female, as well as that of sexual orientation (Arfini 2020), demonstrating how gender identities are constructed within a set of behaviours, actions, beliefs, and stereotypes that are repeated through a system called gender performativity (Butler 1999). Queer transfeminism has, among its aims, to unhinge a binary system of power through the intersection of feminist and sexual liberation issues with struggles that relate to classism, racism, and ableism, to create an alliance between all subjectivities different from the norm, to achieve social justice.

The first chapter of this paper questions the role of the body in space, examining various urban and architectural structures. The theme of the heterosexual and ableist matrix as prerequisites for understanding our built environment (Wajcman 1991), i.e., the space that bodies relate to, is explored, illustrating the concept of performativity of gender and deviance introduced by Judith Butler (Butler 1999). The theme of the body in architectural design is addressed (Bianchetti 2020), and we finally focus on the issues of housing rights and dispossession, as well as that of social and housing justice (Butler, Athanasiou 2019).

The second chapter examines the language of gender, analysing language and its constructive and imaginary potential. The role of gendered language in architecture is also analysed, and proposals are shown that can go beyond the limits that our language imposes.

Furthermore, how the mass media have represented bodies in space is explored, and specifically, the photographic material of Le Corbusier's works (Colomina 1992, 1994) and that of Hugh Hefner's Playboy fashion house (Preciado 2020) are analysed.

In the third, fourth and fifth chapters, the work of three female artists is explored: the work of Eileen Gray is examined, looking in particular at E.1027, the house that the designer-architect realised in France, according to a queer reading of the architectural project; Zaha Hadid's practice is read from a transfeminist perspective, and in particular through Donna Haraway's cyborg myth; the work of Avril Corroon, a contemporary Irish visual artist, is analysed, whose practice questions the housing emergency in the contemporary neoliberal market.

Keywords: transfeminism, queer studies, architecture, contemporary art, urban studies

Parole chiave: transfemminismo, studi queer, architettura, arte contemporanea, studi urbani