

Alice in Wonderland:

«Art exists because reality is neither real nor significant»

Francesca Belloni
francesca.belloni@polimi.it

What are the contaminations between art and architecture in today's world? In the relationship with the architectural and urban space, what role does art play whenever art and architecture come into contact? Quoting James Ballard, the title of the present essay represents a sort of provocation, especially in case of association with Canaletto's famed *Capriccio palladiano* and to the in some ways inappropriate usage that Aldo Rossi made of it. Starting from the observation that the composition made by Canaletto is, in a certain way, truer than Venice itself, one might wonder about the role of art in the construction of the architectural and urban image and, through some examples, affirm that in the present time art is a kind of seismograph that pushes architects to look beyond, to investigate the field of the unspoken or the unthinkable and it is used, in many cases, as a device to substantiate architecture itself and its outcomes.

How and through which instruments? The answer lies in the works as mere instruments used to go back to the (implicit or explicit) canons and codes used, or perhaps to get to admit that, conversely, they often fade into a hermeneutic of the indeterminate, in relation to which identifying limits and boundaries seems increasingly difficult.

Who makes what, between art and architecture? Ballard explains it masterfully and some artists show it clearly. The whole complex of these experiences is bound to the (solid) architecture and its theoretical corpus together with the desire to reflect on processes, procedures, transcriptions, and metamorphoses capable of feeding architecture and its languages.

Keywords: architecture, performance, artistic instrument of critique, "no-man's-land" between art and architecture

Alice in Wonderland:

«Art exists because reality is neither real nor significant»

Francesca Belloni
francesca.belloni@polimi.it

Quali sono le contaminazioni tra arte e architettura nel tempo presente?

Quando arte e architettura entrano in contatto, che ruolo gioca l'arte nel rapporto con lo spazio architettonico e urbano?

Se esiste un'architettura in sé performativa, che rapporto si instaura tra esperienza spaziale ed esperienza corporea?

Muovendo da tali domande, la citazione di James G. Ballard che dà il titolo a questo saggio, rappresenta una sorta di provocazione, soprattutto se associata al famoso *Capriccio palladiano* del Canaletto¹ e, in particolare, all'uso, per certi versi improprio, fattone da Aldo Rossi sul finire degli anni Settanta, come strumento per la definizione di una teoria della progettazione architettonica. A partire da queste suggestioni e dalla constatazione che l'immaginaria composizione canaletiana sia, in un certo modo, più vera che Venezia stessa, ci si potrebbe interrogare sul ruolo dell'arte nella costruzione dell'immagine architettonica e urbana e, attraverso alcuni esempi, assimilare l'arte a una sorta di sismografo che spinge gli architetti a guardare oltre, per indagare il campo del non detto o del non pensato.

Non solo. Constatere come, in molti casi, l'arte venga impiegata come dispositivo per sostanziare l'architettura e i suoi esiti apre a una pluralità di condizioni possibili, a una vera e propria fenomenologia formale dell'architettura intesa come *performer*.

Come e con quali strumenti è possibile procedere nell'indagine di tali ambiti? Semplicemente attraverso le opere, per risalire da queste ai canoni e ai codici (impliciti o espliciti) impiegati – sempre che di canoni e di codici sia possibile (ancora) parlare e sempre che essi siano (ancora) chiaramente o parzialmente rintracciabili. O magari per

¹ A. Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, olio su tela, 1756-1759, Complesso Monumentale della Pilotta, Parma.

arrivare ad ammettere che, viceversa, essi sovente sfumano in un'ermeneutica dell'indeterminato, rispetto alla quale pare sempre più difficile individuare limiti e stabilire confini.

Tra arte e architettura chi fa cosa?

Ballard lo spiega bene:

JPC: What is for you, through your books, the meaning of art [...]?

JGB: I think that art is the principal way in which the human mind has tried to remake the world in a way that makes sense. The carefully edited, slow-motion, action replay of a rugby tackle, a car crash or a sex act has more significance than the original event. Thanks to virtual reality, we will soon be moving into a world where a heightened super-reality will consist entirely of action replays, and reality will therefore be all the more rich and meaningful. Art exists because reality is neither real nor significant².

Alcuni artisti lo mostrano chiaramente.

Dai *Wheatfield* di Agnes Denes alle microinstallazioni di Alan Ruiz, dalle *Haus* di Peter Fischli e David Weiss fino ai Robin Hood Gardens di Do-Ho Suh, si potrebbe comporre una feconda genealogia, eco del borghesiano *Emporio celeste di conoscimenti benevoli*. Tutto ciò si accentua se si considerano alcune note collaborazioni tra artisti e architetti come quelle tra Diener & Diener e Helmut Federle, tra Caruso St John e Rachel Whiteread o Thomas Demand, oppure se si esaminano gli scambi di quest'ultimo con David Chipperfield. Non solo: tutto ciò apre al mondo delle realizzazioni temporanee e delle performance dal vivo ideate da architetti, spesso giocate su un terreno liminare tra arte e architettura, che si trasforma in «a critical tool to rethink architecture, its agency, its goals, and its aesthetics. [...] For architects, performance can be a method for designing, a tool to transform users' experiences, or an instrument of critique. In every case, performance is a blade that cuts into the matter of architecture. It slashes architecture open, but it can also reshape it»³.

² J.G. Ballard, *Theatre of Cruelty*, intervista di J.-P. Coillard, 1998, in "Disturb_magazine", https://www.jgballard.ca/media/1998_disturb_magazine.html (23 aprile 2023).

³ C. Aubin, C. Mínguez Carrasco, *Bodybuilding. Architecture and Performance*, Performa, New York 2020, p. 20. A tal proposito si veda l'intensa e articolata attività di Performa, organizzazione artistica multidisciplinare fondata dalla storica dell'arte e curatrice RoseLee Goldberg e dedicata all'esplorazione del ruolo della performance dal vivo nella storia dell'arte del ventesimo secolo e all'incoraggiamento di nuove direzioni nella performance per il ventunesimo secolo.

Quello che lega queste esperienze alla città (di pietra), all'architettura (solida) e al loro corpus teorico pare essere, a partire dall'Illuminismo prima e dalla revisione seguita al Postmoderno poi⁴, il rifiuto di codici e canoni che si esauriscano in se stessi e la volontà di riflettere sui processi, sui procedimenti, sulle trascrizioni e sulle metamorfosi, capaci di alimentare l'architettura e i suoi linguaggi: «[...] with the advent of Postmodernism, we see architecture quoting itself in a highly self-conscious way, such that architecture was activated not only as practice, but also as an idea or set of ideas that the practice of architecture could take up and foreground as discourse. [...] architecture – its history, function, and meaning – became the explicit subject of architecture, a development [...] addressed to the phenomenon of architecture and space as subject»⁵.

Se l'obiettivo di tali ragionamenti è l'architettura in quanto arte eminentemente spaziale, è tuttavia necessario ammettere che, all'interno di un discorso di questo tipo, a partire dalla cosiddetta «spatial turn» teorizzata da Edward W. Soja⁶, la funzione dell'arte sia stata via via sempre più performativa. L'ipotesi è che gli strumenti e le strategie più o meno effimere impiegate dall'arte nell'ultimo secolo si stiano dimostrando in grado di rileggere più profondamente dell'architettura stessa il testo urbano contemporaneo e, di conseguenza, di influire più attivamente sulla realtà. L'arte è diventata un luogo di riflessione essenziale per l'architettura, almeno da quando l'architettura è entrata a far parte della sfera di interesse degli artisti, o meglio da quando gli artisti hanno iniziato a usare consapevolmente ed esplicitamente l'architettura come supporto, non solo fisico, del loro lavoro.

⁴ Concordando con quanto Giulio Carlo Argan afferma in merito all'arte moderna (G.C. Argan, *L'arte moderna dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni, Firenze 1988, p. 3), anche per l'architettura si potrebbe individuare nella cultura dell'Illuminismo l'inizio della disgregazione dell'unità del sapere architettonico, cioè il momento della scissione tra composizione e costruzione, tra storia dell'architettura e progetto. Fino a quel momento la condizione dell'architettura è sempre stata quella di tradurre la terminologia delle altre arti in strutture spaziali, operando un processo di trascrizione (forse anche in termini descrittivi) degli strumenti e dei codici compositivi mutuati dalle discipline artistiche. Della musica e della letteratura, per esempio, l'architettura ha impiegato termini che agendo da figure retoriche consentissero di spiegare e spiegarsi, in un processo all'interno del quale il canone era dato dal continuo spaesamento che la sovrapposizione tra semantica e semiotica formale producevano. Dalle arti figurative ha assunto il processo che conduce al risultato concreto; inoltre, l'assonanza con gli aspetti marcatamente formali, ha in qualche modo implicato la condivisione dei processi compositivi.

⁵ I. Loring Wallace, N. Wendl, *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Ashgate, Surrey 2013, p. 3.

⁶ E.W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, New York 1989.

Dell'ecologia urbana e dintorni: «un'illusione surreale»

Così, sebbene lontani da espliciti riferimenti a fatti strettamente architettonici, i *Wheatfield* di Agnes Denes, dall'iconica esperienza nella New York degli anni Ottanta alla sua riproposizione nella Milano di Expo 2015, si sono dimostrati capaci, ancor prima che ogni sorta di preoccupazione ambientalista irrompesse nel campo dell'architettura, di mettere in scena, senza mediazione alcuna, questioni che rappresentano oggi uno dei principali interessi in campo architettonico. Resilienza, cambiamento climatico, *nature based solutions* e soprattutto le loro implicazioni estetiche nella definizione della struttura spaziale della città erano già, nel 1982, i temi al centro di *Wheatfield – A Confrontation*, opera di Land Art tra le più iconiche del Novecento, con cui Agnes Denes faceva germogliare il grano nel Battery Park, sui detriti accumulati in seguito alla costruzione del World Trade Center. Se poi si confrontano le fotografie dell'epoca, con le Torri Gemelle sullo sfondo e l'ineliminabile portato di memoria che in quei luoghi si è sedimentato dopo l'11 settembre, con quelle del *Wheatfield* di Porta Nuova a Milano, all'ombra dell'appena costruito Bosco Verticale di Stefano Boeri, quel «Confrontation», a cui il titolo dell'opera si riferiva, si carica di elementi espressivi ben più eloquenti dei rendering verdeggianti a cui ormai il *greenwashing* dilagante ci ha abituati⁷. All'epoca il *New York Times* scriveva: «Two acres of North Dakota wheat, just turned amber, wave in the sea breeze on the Battery Park City landfill, near the towers of Wall Street, the Downtown Athletic Club and the World Trade Center. To look across this wheat field is

⁷ Sarebbe necessario capire se, in ambito architettonico, si possa parlare di 'estetica ecologica' – accentuando peraltro attraverso questa locuzione il valore percettivo di tale punto di vista – o se, a partire dall'aspetto estetico, sia necessario focalizzare l'attenzione sulla forma che di questa estetica è matrice, che la produce e attraverso cui i principi architettonici si manifestano. A questo punto le vie possibili paiono essere due: ripartire dall'architettura o dall'ecologia. I migliori esempi contemporanei scelgono di percorrere la prima strada, la maggior parte, invece, la seconda. Vi è poi una terza via, che a partire dalla prima usa l'ecologia come intelligente ed elegante strumento di promozione di un prodotto che non può che essere architettonico. Inoltre, se tutto ciò si produce a partire dai canoni e codici dell'architettura *an sich*, dovremmo inoltre chiederci quali siano le ragioni per cui, nella maggior parte delle operazioni architettoniche contemporanee si assista a una riduzione dell'edificio a (sotto)prodotto ecologicamente performante prima ancora che opera architettonica riconoscibile per i suoi caratteri intrinseci. Se le odierne *nature-based solutions* hanno rimpiazzato il principio novecentesco secondo cui «form follows function», i Boschi verticali o orizzontali di Stefano Boeri quanto e cosa ci dicono (o ci vogliono dire) di diverso dalla Torre Guinigi a Lucca, in che cosa si distingue la High Line newyorkese dalla parigina Place des Voges o quale identità e differenze intercorrono tra il capitello corinzio e il pannello di facciata del Ricola building di Herzog&de Meuron a Mulhouse? Si aprirebbe qui una vasta sfera di riflessioni che dal Bosco Verticale di Stefano Boeri ci costringerebbe a risalire all'interpretazione architettonica del rapporto tra natura e artificio, esaminandolo attraverso le suggestioni e le provocazioni di *Life*, la mostra di Olafur Eliasson svoltasi nel 2021 alla Fondation Beyeler di Basilea, quale primitiva riflessione sul rapporto uomo-natura.

to see the Statue of Liberty, Ellis Island and boat traffic as in a surreal illusion»⁸. Quell'immagine distopica e l'illusoria possibilità di una favorevole e utile compromissione tra natura e artificio – allora paradossale e ancor oggi in molti casi apparentemente inattuabile – è diventata ormai parte di un immaginario collettivo che l'architettura, sulla scorta di una lunga tradizione disciplinare, sta cercando di tradurre in termini operativi, dando forma alla figura dell'arte.

Nel caso di Agnes Denes, l'impiego di strumenti propri dell'arte concettuale dimostra quanto l'arte stessa possa operare criticamente sul pensiero spaziale e incidere sulla disciplina architettonica: «I believe that the new role of the artist is to create an art that is more than decoration, commodity or political tool – an art that questions the status quo and the endless contradictions we accept and approve of. It elicits and initiates thinking processes»⁹.

A diretto confronto con i propri mezzi

Rispetto all'architettura, l'arte (quando anche non considera l'architettura come campo di interesse) opera quindi frequentemente come una sorta di rompighiaccio, in grado di decifrare quella terra di mezzo interposta tra il qui e ora e l'anticipazione di una diversa condizione; all'architettura spetta poi il compito di darle forma, di trovarne i modi e tradurli in costruzione.

Se poi si indagano le opere di artisti che invece impiegano strategie, strumenti e metodi architettonici, il linguaggio delle arti diventa in un certo modo precursore di nuovi canoni architettonici, poiché ne permette una rilettura dall'interno. In tal senso è di particolare interesse la stagione del Minimalismo o quella dell'Installation Art. Le opere di Rachel Whiteread sono esemplari di come l'impiego di strumenti propri dell'architettura, usati in termini artistici, apra a una riflessione sugli elementi non visibili della costruzione e, ancor più, sullo spazio come soggetto dell'opera d'arte e, di conseguenza, del progetto di architettura. Dalla sua prima opera – *House*, 1993 – «Whiteread's work brings the invisible into visibility»¹⁰ impiegando non solo materiale architettonico – una casa a schiera di epoca vittoriana – ma anche tecniche e strategie costruttive – un calco realizzato

⁸ C. Haberman, L. Johnston, *Urban Waves of Grain*, in "New York Times", 2 agosto 1982, p. 3.

⁹ A. Denes, *Wheatfield, Porta Nuova, Milan*, 2015.

¹⁰ J. Rendell, *Art and Architecture*, I.B. Tauris, London/New York 2006, p. 139.

mediante spruzzatura di calcestruzzo liquido. In questo modo, sebbene il significato dell'opera sia una riflessione sulla labilità della vita umana di cui gli oggetti sono intrinsecamente permeati, il prodotto spaziale e la sua collocazione sono di natura eminentemente architettonica. Seppur oggetti inabitabili, essi infatti mostrano, raccontano e spiegano all'architettura i suoi mezzi, le sue strategie, i suoi materiali, dalla definizione dello spazio alle giunture nascoste tra elementi costruttivi differenti. Non è un caso che al cosiddetto «minimalism with a heart» di Whiteread facciano eco coeve realizzazioni di architetti svizzeri, che proprio in quel periodo erano alla ricerca – per via di levare – di nuovi linguaggi, dando vita a quella *New Simplicity – Neue Einfachheit* – che ancor oggi caratterizza una maniera specifica dell'architettura elvetica.

Lungo questa discendenza si colloca la collaborazione di Rachel Whiteread con Marcus Taylor e gli architetti inglesi Caruso St John per il progetto dell'United Kingdom Holocaust Memorial a Londra. Impiegando le medesime tecniche di fusione delle opere precedenti, l'arte attinge alla memoria collettiva per produrre elementi la cui sostanza (artistica o architettonica che sia) appartiene a un territorio liminare tra pratiche differenti, dai limiti di demarcazione incerti e labili.

La sezione invisibile: l'intangibile qualità dello spazio

Dello spazio non visibile si occupa anche Do-Ho Suh. Il video *Robin Hood Gardens, Woolmore Street, London E14 0HG*, presentato alla Biennale di Venezia nel 2018, offre uno sguardo inedito dell'ineffabile sostanza che lo spazio progettato a Londra sul finire degli anni Sessanta da Alison e Peter Smithson contiene e produce. Usando fotografia time-lapse, scansione 3D e fotogrammetria – strumenti in questo caso solo parzialmente architettonici – Do-Ho Suh mette in qualche modo a nudo l'intimità dell'edificio, simulando una surreale esperienza corporea dell'oggetto in sé e delle inflessioni dategli dagli abitanti. Il modo di guardare gli spazi tipico dell'architetto – «as a physical entity, a hard shell» – si mescola con l'idea di spazio dell'artista per il quale «[the space is] the intangible quality – energy, history, life and memory that has accumulated [there]»¹¹. La spazialità dell'edificio e i connotati dei suoi elementi – la struttura, l'organizzazione spaziale degli appartamenti, l'altezza delle porte, i serramenti finanche il mobilio – si

¹¹ R. Spence, *Do Ho Suh in Venice: the lives of others*, in “Financial Times”, 11 maggio 2018. <https://www.ft.com/content/e7cc1056-51e5-11e8-84f4-43d65af59d43> (24 aprile 2023).

mostrano attraverso un lento piano sequenza in sezione, così familiare per l'architetto da ricordare la pratica con cui il consigliere Krespel di Ernst T.A. Hoffmann sezionava i violini – fino a demolirli – per scoprirne i segreti, per impossessarsi della loro struttura più profonda¹².

Quel che resta del modello (architettonico)

Con esiti e intenti differenti rispetto a Do-Ho Suh e Rachel Whiteread, su modelli e riproduzioni o costruzioni in scala di edifici comuni lavorano anche Thomas Demand e il duo di artisti zurighesi Peter Fischli e David Weiss. Quest'ultimi, con le diverse versioni di quello strano oggetto che è la loro *Haus* – di cui la prima risale alla serie *Die Grauen Skulpturen* (1984-1986) – operano una riflessione spaziale (finanche urbana) prima ancora che architettonica, incentrata sul rapporto tra dimensione, collocazione, carattere e percezione. Impiegando la mimesi architettonica come strumento artistico, alla ricerca di un misurato spaesamento di stampo vagamente surrealista, con *Haus* «the “abstract” art of architecture thus becomes the “figurative” subject of sculpture»¹³. Dopo una seconda comparsa a Münster, *Haus* migra a Zurigo-Oerlikon e proprio come le architetture effimere che, dal Rinascimento al *Teatro del Mondo* di Aldo Rossi e oltre, popolano e accrescono l'immaginario architettonico al di là dei luoghi e delle contingenze, parla all'architettura dei suoi intrinseci caratteri, della monotona familiarità di edifici comuni – se non addirittura “unspectacular” – e del loro inestricabile rapporto con la città che costruiscono: «whether as architectural “project” or as “sculpture”, *Haus*, like the stroke of a gong, took possession of the “no-man’s-land” between architecture, urban planning, and sculpture»¹⁴.

Alla luce di tali suggestioni, è necessario constatare quanto tali esperienze abbiamo determinato una sempre più ricorrente dimensione artistica della pratica architettonica contemporanea, probabilmente influenzata, a partire dagli anni Sessanta, dalla riscoperta figurativa, seppur minimale o astratta, di molta parte dell'arte applicata alla ricerca

¹² E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel* (1816), trad. it. *Il consigliere Krespel*, in *I confratelli di san Serapione*, in *Romanzi e Racconti*, vol. II, Einaudi, Torino 1969.

¹³ S. von Moos, *Peter Fischli, David Weiss: Haus*, Walther König, Köln 2020, p. 12.

¹⁴ *Ivi*, p. 13.

spaziale che, con sempre più frequenza, è ritornata a spazializzare riflessioni formali, storiche, politiche, sociali e culturali.

Il rapporto tra modello di architettura e architettura vera e propria, a cui le diverse versioni *Haus* rimandano, è al centro del lavoro di Thomas Demand che negli ultimi anni, grazie alle collaborazioni sempre più frequenti con diversi architetti, sta compiendo una vera e propria invasione di campo nella sfera architettonica. Ne è un esempio tra i tanti il progetto, sviluppato con Caruso St John, per i *Kvadrat pavilions* a Ebeltoft in Danimarca. Terminati nell'aprile del 2022 i tre piccoli padiglioni ideati da Demand, ordinari *objet trouvé* – un foglio di carta piegato, un piatto di carta e un cappello di carta – prendono forma architettonica, pur volendo mantenere con ogni mezzo (formale e tecnico) la loro natura artisticamente effimera. Preferendo strumenti performativi piuttosto che descrittivi o allusivi, qui, il tentativo di Demand è principalmente quello di tradurre in architettura il carattere dei suoi modelli di carta. Componendo i tre elementi a formare una natura morta in scala reale, i *Kvadrat pavilions* producono, per via artistica, una riflessione reale – poiché costruita – sugli elementi architettonici e sui loro modi di prodursi. Dall'apparenza volutamente fragile, proprio come se fossero una «House of Card[s]», gli edifici si situano ai margini delle due discipline, tra credibilità e finzione, permanenza e instabilità, allusione e distorsione percettiva. A tutto questo alludono anche le copertine di “Domus” commissionate da David Chipperfield, Guest Editor della rivista per il 2020, a Demand che, interpretando le copertine come facciate e le facciate degli edifici contemporanei come immagini, riflette ancora una volta sui rapporti tra arti visive e architettura.

Valore aggiunto estetico e visionario

Del rapporto tra superfici e spazio nella costruzione architettonica e della frequente discendenza della composizione da materie non strettamente architettoniche è testimone la collaborazione di Helmut Federle in alcuni progetti dello studio Diener & Diener. L'Ambasciata svizzera a Berlino e il Novartis Building a Basilea sono esemplari nel mostrare quanto il discrimine tra arte e architettura si stia in molti casi riducendo tanto da produrre un'inversione dei termini del discorso. Tali ricorrenti intersezioni infatti

«engendered a kind of “intermediary art”»¹⁵ attraverso la quale guardare a tali sperimentazioni, che Roger Diener, Gerold Wiederin e Helmut Federle hanno definito «aesthetic and visionary added-value»¹⁶. Solo in questo modo è forse possibile comprendere pienamente il significato di operazioni quali il “concrete relief” di Helmut Federle per l’Ambasciata a Berlino; esso ricorda la ricerca spaziale dei quadri geometrici di Federle, ma è un muro, pur senza alcuna funzione, un elemento artistico – forse l’immagine tangibile di un’opera d’arte – impiegato come elemento architettonico a scopi semantici: «Nous avons recherché une collaboration avec Helmut Federle au moment où nous avons compris que la complexité était telle que les moyens traditionnels seraient insuffisants pour répondre à notre vision. Nous avons pensé qu’Helmut Federle pourrait contribuer d’une manière beaucoup plus précise que ce que nous aurions pu faire nous-mêmes»¹⁷.

Quale sia poi, all’interno di questa “intermediary art” – per certi versi nuova, ma dalle radici antiche –, la quota di ciascuna disciplina, quanto l’una dipenda dall’altra o quali termini interpretativi sia necessario impiegare per mettere a fuoco queste intersezioni sarebbe da chiarire opera per opera, progetto per progetto.

L’architettura dell’arte

Per concludere, a commento della citazione iniziale di Ballard e degli interrogativi finora sollevati, torna utile far riferimento al lavoro dell’artista messicano Alan Ruiz, la cui ricerca esplora il modo in cui lo spazio viene prodotto come materia fisica in relazione ai suoi significati formali e politici. «What tools might allow us to explore not merely the aesthetic qualities that define an object’s form, but rather its disposition and the way it behaves within a field?»¹⁸ si chiede l’artista nel suo saggio *Radical formalism*. A queste domande dà risposta impiegando materiali comuni per analizzare e trasformare i consueti “protocolli” che modellano e condizionano lo spazio. Nella mostra *Infrapolitics* del 2019,

¹⁵ A. Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA 2000, p. viii.

¹⁶ J. Thorn-Prikker, *Clad in Glass. The Novartis Building Façade within Helmut Federle’s Oeuvre*, in *Novartis Campus – Forum 3: Diener, Federle, Wiederin*, Christoph Merian Verlag, Basel 2005, p. 62.

¹⁷ Citazione di Roger Diener in C. Dumont d’Ayot, *Un bâtiment, un dialogue. L’Ambassade de Suisse à Berlin*, in “Faces”, 50, 2001-2002, pp. 62-69.

¹⁸ A. Ruiz, *Radical formalism*, in “Women & Performance: a journal of feminist theory”, 26/2-3, 2016, pp. 233-240.

Ruiz dà forma architettonica a elementi tecnici compiendo raffinate manipolazioni artistiche, che trasformano le dotazioni tecniche della 1708 Gallery a Richmond, Virginia e ne ridisegnano lo spazio fisico. *Infrapolitics* converte gli elementi del cablaggio elettrico esistente in elementi scultorei, trasformando semplici, seppur essenziali, oggetti tecnici in materia d'arte. Il significato artistico, sociale e politico prende forma architettonica; la precisione dei dettagli mostra l'architettura dell'arte: Ruiz vuole così evidenziare le implicazioni estetiche e sociali dell'infrastruttura stessa.

Dai campi urbani alle prese elettriche, “dalla città al cucchiaino”, l'arte dunque vuole esporre l'architettura a nuove forme (di riflessione e composizione); così facendo si dimostra capace di riscrivere codici e canoni architettonici – o quantomeno di influire su tale processo – e di contribuire a trasformarne il significato spaziale (e non solo) dall'interno.

In che termini tale operatività architettonica dell'arte sia feconda e quanto l'arte sveli dell'architettura qualcosa che possa rappresentare per l'architettura stessa un utile piano di riflessione, bisognerebbe indagarlo a partire dalle opere, questa volta architettoniche, dai progetti, costruiti e non costruiti, chiedendosi – secondo quanto suggerisce un celebre dialogo di Lewis Carroll se – in architettura – le parole possano essere “comandate” quale sia il valore di convenzioni e norme e quale il significato proprio degli elementi: «“Quando io uso una parola”, disse Humpty Dumpty / in tono alquanto sprezzante, “essa significa esattamente / ciò che io voglio che significhi... né più né meno”. / “Bisogna vedere”, disse Alice “se voi potete fare sì / che le parole significhino cose differenti”. / “Bisogna vedere”, disse Humpty Dumpty, / “chi è che comanda... ecco tutto”»¹⁹.

¹⁹ L. Carroll, *Through the looking-glass, and what Alice found there* (1871), trad. it. *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, Longanesi, Milano 1971, p. 266.