

Porte, ripostigli, soffitte e scantinati. L'architettura e la partizione del sensibile

Ramon Rispoli

Abstract. This article delves into the concept of dirt, its management, and its relationship with architectural spaces. Drawing from anthropologist Mary Douglas's perspective, dirt is viewed as something inherently "out of place", intrinsically connected to the idea of order and its disruption. Accordingly, cleaning is considered a domestic ritual of purification, serving the purpose of constantly reestablishing an order that remains under threat. The study also explores how architecture operates as a "technology of partitioning", delineating the boundaries between what is visible and invisible, exposed and concealed. It investigates the significance of architectural elements, such as doors, in shaping the politics of spaces and their organization. Furthermore, the article examines the association between the notion of dirt and time, shedding light on the role of maintenance practices that often remain inconspicuous, both within the realm of architecture and art.

"Spazzare via la polvere dal pavimento di una stanza, spargerla in un'altra stanza, così non sarà notata. Continuare ogni giorno" (Kaprow, cit. in Obrist 1997, p. 87). Queste sono le istruzioni comunicate nel 1995 dal celebre artista nordamericano Allan Kaprow al curatore Hans Ulrich Obrist per mettere in atto la sua performance, nell'ambito del progetto espositivo itinerante *Do it* curato proprio da Obrist. Kaprow sosteneva che in fondo pulire non significa nient'altro che spostare ciò che si considera sporco da uno spazio a un altro, sottraendolo alla vista (Fig. 1); e l'"altra stanza" a cui faceva riferimento è qualsiasi spazio su cui possa chiudersi una porta: uno sgabuzzino, un ripostiglio, o semplicemente il mobile della cucina in cui è collocato il contenitore dell'immondizia.



Fig. 1 – *Street Cleaner*, Banksy.

Come affermava l'antropologa inglese Mary Douglas, infatti, la sporcizia è prima di tutto qualcosa di *fuori posto*, il che implica sia l'esistenza di un ordine specifico sia la sua contravvenzione. Quindi, ad esempio,

le scarpe non sono sporche in sé, ma è sporco appoggiarle sulla tavola, dove si mangia; il cibo non è sporco in sé, ma è sporco lasciare il vasellame di cucina nella stanza da letto, o i vestiti imbrattati di cibo; così pure è sporco lasciare nel salotto gli oggetti del bagno; i vestiti buttati sulle sedie; mettere in casa ciò che deve stare all'aperto, o di sotto quello che deve stare di sopra; la biancheria dove normalmente ci sono gli abiti, e così via. In breve, il comportamento che noi seguiamo riguardo alla contaminazione si fonda su una reazione negativa verso ogni oggetto o idea che può confondere o contraddire le classificazioni a cui siamo legati (Douglas 1966, pp. 77-78).

Un'idea condivisa anche dall'antropologa italiana Carla Pasquinelli, secondo cui lo spazio domestico è il “luogo della permanenza e dell'ordine che ci sforziamo di mantenere il più possibile uguale a sé stesso per proteggerci da un esterno demoniacamente ostile” (Pasquinelli 2004, p. 11). Visto da questa prospettiva, il pulire è quindi “una sorta di rito domestico di purificazione che riscatta dalla contaminazione, dovuta a una presenza indesiderata o troppo ravvicinata, comunque sentita come invasiva” (ivi, p. 47), e che permette la ricostruzione incessante di quell'ordine domestico – una sorta di *kósmos* personale – che è oggetto di continue violazioni dall'esterno.

Pulire è quindi un'attività *topologica*, che riporta fuori ciò che è entrato dentro e non merita di starci: “l'ordinare e il classificare hanno una dimensione spaziale: questo va qui, quello va lì. Tutto ciò che non è spazzatura appartiene alla casa; la spazzatura va fuori. Le categorie marginali vengono riposte in luoghi marginali (soffitte, scantinati, fabbricati annessi) per essere usate, vendute o semplicemente date via” (Strasser 1999, p. 6).

Lo storico e teorico dei media Bernhard Siegert sottolinea come la distinzione tra dentro e fuori sia sempre stata “legata a modi di operare la distinzione tra zone sacre e profane, e questa potrebbe forse essere la prima di tutte le articolazioni culturali dello spazio” (Siegert 2015, p. 195). In tal senso le porte sono, a suo parere, proprio quegli elementi allo stesso tempo materiali e semiotici capaci di *creare* un dentro e un fuori.

Ma più in generale, le porte – così come altri elementi architettonici, tra cui muri e solai – sono dispositivi capaci di articolare quella che il filosofo Jacques Rancière (2000) ha definito una “partizione del sensibile”: stabilire, cioè, il posto che le cose possono occupare, e la visibilità che ad esse può essere o meno accordata. Ciò che sembra essere solo una questione di estetica è quindi, allo stesso tempo, una questione di politica. Secondo Rancière, infatti, il potere e la politica hanno molto a che vedere con quest'attività di ripartizione, di “ordinamento” di spazi, tempi e modi di visibilità: tracciare – o viceversa, mettere in discussione – la linea di separazione tra chi e cosa merita di essere *dentro* o un certo spazio e chi e cosa viene lasciato fuori, chi e cosa merita di essere visto e chi e cosa deve invece rimanere invisibile, chi si può ascoltare e chi non ha voce.

Ed evidentemente, la polvere e ciò che serve per rimuoverla – così come anche chi ha normalmente il compito di farlo – non occupano certo una posizione di riguardo nelle gerarchie del visibile, per le connotazioni di cui normalmente si caricano.

In un contributo pubblicato recentemente su *e-flux Architecture*, il teorico dell'architettura Mark Wigley (2022) riflette su come un edificio sia metafora del corpo umano, nella misura in cui in entrambi – edificio e corpo – è costantemente all'opera un tentativo di occultamento dei meccanismi interni: un tentativo ossessivo ma mai del tutto efficace, per tutte le forze (o per tutti gli *anti-programmi*, per dirla con Bruno Latour) che si oppongono ad esso.

Nel corpo ci si riferisce soprattutto all'apparato digerente con i suoi processi metabolici e le sue escrezioni, e qui il tentativo di occultamento è condotto attraverso un vasto arsenale di strumenti materiali e/o semiotici: strati di abbigliamento, cosmetici, salviette, assorbenti, lozioni, norme di

comportamento sociale. Bisogna nascondere tutto ciò che è in qualche modo connesso alla digestione, e nello specifico, all'apparato digerente: questo canale di “esterno” che ci attraversa il corpo, e che ci intreccia simbioticamente con ciò che ci circonda e che rende possibile la vita. E proprio come il corpo umano, secondo Wigley

l'architettura è un complesso sistema digestivo che produce un senso dell'interno distaccato dall'esterno dissimulando tutte le pieghe, le liquidità interiori, i suoni, gli odori e i movimenti anche del più semplice degli edifici. I limiti esterni – apparentemente molto ben definiti – di una struttura, e tutte le sue divisioni interne tra stanze o piani, sono un effetto dell'occultamento della permeabilità e della continua trasgressione di quegli stessi limiti, proprio come il corpo umano culturalmente visibile non è che una maschera delle liquidità che lo rendono possibile. [...] gran parte dell'abilità professionale degli architetti consiste nel reprimere l'universo della digestione facendo apparire gli edifici più semplici, fermi, solidi, asciutti, silenziosi e impermeabili di quanto non siano, nascondendo tutte le reti di tubazioni, valvole, sfiati, filtri, serbatoi, pompe e membrane con i loro continui flussi interni (Wigley 2022, trad. mia).

“Non c'è niente da nascondere, solo tubi”, affermava la collaboratrice domestica Guadalupe Acedo, parlando di cosa ci fosse al di sotto di una botola del pavimento della “Maison à Bordeaux” di Rem Koolhaas, nel celebre documentario del 2008 *Koolhaas Houselife* (Fig. 2). Come se i tubi – le “interiora” dell'edificio – non fossero proprio ciò che bisognava nascondere.

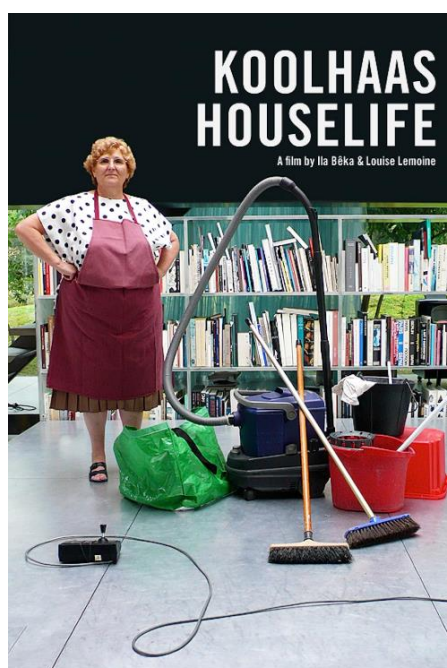


Fig. 2 – Locandina di *Koolhaas Houselife*, di Ila Bêka & Louise Lemoine, Francia 2008.

Ma nelle riflessioni di Wigley c'è spazio anche per la polvere:

Tutti i tessuti e le superfici tra il corpo e l'edificio, e quelli dell'edificio stesso, diventarono nel tempo minacce escrementizie che dovevano incessantemente essere purificate, sostituite o rimosse. La polvere, ad esempio, era vista come materia organica che doveva essere continuamente espulsa, insieme a tutte le modanature, i cornicioni e gli ornamenti che la attraggono. Qualsiasi complessità ornamentale era una minaccia per la salute, perché tratteneva le escrezioni umane e rendeva difficile la pulizia. Le superfici semplici e lisce, invece, non offrono

una casa agli escrementi; al contrario, rendono possibile la loro espulsione immediata. L'edificio sano espelle ciò che lo stesso essere umano espelle, come se i limiti del corpo si estendessero fino a coincidere con quelli della casa. O, per dirla al contrario, l'edificio sano non racchiude il corpo ma lo 'restituisce' all'esterno (Wigley 2022, trad. mia).

Ad avere un ruolo cruciale nella genesi di questa concezione dello spazio interno fu la celebre infermiera inglese Florence Nightingale, considerata la madre dell'infermieristica moderna, che nel 1859 dedicò alcuni passaggi cruciali del suo libro più famoso, *Notes on Nursing*, alla questione della salubrità delle case. Salubre per Nightingale era appunto uno spazio fatto di aria pura, drenaggio efficiente, pulizia e luce – quelli che saranno, qualche decennio più tardi, tra i principi cardine dell'architettura moderna – ma soprattutto uno spazio scevro di qualunque tipo di porosità, crepa, fessura, complessità e intricatezza: scevro, cioè, qualsiasi cosa che potesse in qualche modo e misura trattenere *residui* prodotti dal corpo umano (Nightingale 1859). I corpi dovevano essere isolati dalle loro stesse escrezioni. Il paradosso quindi è che nella visione di Nightingale – e successivamente nella visione igienista moderna – l'interno più sano per l'essere umano era proprio quello meno influenzato dall'umano stesso.

In ciò Pasquinelli ha visto addirittura una sorta di principio metastorico, valido al di là delle differenze geografiche e culturali:

al di là dei tanti criteri usati per mettere in ordine la casa [...] c'è comunque qualcosa che è comune a tutti a dispetto delle rispettive e spesso abissali differenze, quasi una regola universale, ed è il bisogno di cancellare le tracce del corpo. [...] Il primo requisito di una casa ordinata è la sistematica esclusione di tutti quei determinati segnali visivi e olfattivi che costituiscono un 'indebita estensione dell'organismo umano. [...] il corpo quale soggetto di bisogni è quello che non riusciamo a tollerare, quel corpo che imbratta e sporca le nostre case, cui l'ordine cerca quotidianamente di porre riparo cancellandone le tracce (Pasquinelli 2004, pp. 37-38).

Sia quale sia la sua origine, questa "ellissi" del corpo umano si è tradotta spesso, nella cultura architettonica tradizionale, in una rimozione di tutto ciò che allude all'ordinarietà – o all'*infra-ordinarietà*, per dirla con Georges Perec (1989) – del quotidiano. Nelle immagini delle architetture iconiche gli oggetti ordinari devono apparire il meno possibile: è celebre il caso di Peter Eisenman che chiese ai coniugi Frank di rimuovere la culla del loro neonato dalla House VI in occasione della visita di Philip Johnson (Till 2009); analogamente, nella serie televisiva britannica *Sign of the Times* prodotta nel 1991 dal fotografo Martin Parr un architetto si lamentava dei giocattoli, veri e propri "oggetti vaganti" che i bambini introducevano nello spazio da lui concepito interno mettendone a repentaglio l'ordine. Il domestico, come "lo spazio dove si concentrano abitudini, disordine, macchie [...] è un affronto alla normatività degli ordinamenti architettonici. Così, nell'architettura canonica il domestico è deprivato di ogni vita; è incasellato, ordinato, messo dietro un vetro per essere ispezionato, contorto in giochi formali, tecnicizzato"; eppure il controllo è solo un'illusione, perché "le forze contingenti della quotidianità domestica sono troppo potenti per essere sopresse in quel modo" (Wigglesworth e Till 1998a, p. 9, trad. mia). Questa natura recalcitrante dell'ordinario è uno dei temi preferiti del collettivo di ricerca siciliano Living Sphere (2020), nei cui brevi *divertissements* audiovisivi alcune delle case più iconiche dell'architettura moderna si riempiono di panni stesi, pantofole e tavole imbandite (Fig. 3).



Fig. 3 – Fotogramma del video *Finally at Home*, Living Sphere, 2020 (© Living Sphere)

Ma oltre a rimandare alla “pericolosa” insalubrità dell’organico la polvere è letta normalmente anche, e forse soprattutto, come segno di *tempo*: ciò che l’architettura, “arte dello spazio” per eccellenza, cerca disperatamente di cancellare o di occultare. Si pensi, a tale proposito, a ciò che scriveva nel 1977 il teorico dell’arte Rudolf Arnheim:

L’architettura [...] ha sempre agito come un simbolo tangibile di ciò che è dato, di ciò su cui si può fare affidamento, ma anche di ciò che deve essere considerato una condizione costante. [...] L’edificio beneficia della dignità delle cose che trascendono il cambiamento”, motivo per cui “le pesanti mura di pietra dei templi, delle fortezze e dei palazzi sono sempre servite da adatta metafora del potere temporale e spirituale (Arnheim 1977, p. 166).

Analogamente, Jacques Derrida ha sostenuto che è stata soprattutto la consistenza dell’architettura – cioè “la sua durata, la sua durezza, la sua sussistenza monumentale” – a fare di essa “l’ultima fortezza della metafisica” (1986, p. 69). Va da sé che, per essere “fortezze” di questo tipo, le architetture sono costrette a rimanere il più possibile stabili e immutabili: solo così saranno capaci di *rappresentare* ciò che è stabile e immutabile. In questa prospettiva persino la posizione degli oggetti all’interno dello spazio dovrebbe restare il più possibile fissa: l’antropologo Edward T. Hall (1966) sosteneva che le poltrone disegnate da Mies van der Rohe per i suoi interni fossero volutamente pesanti in modo da renderle difficili da spostare.

Eppure, le architetture non sono mai immutabili né perfettamente stabili. Lo stesso maestro dell’architettura moderna Frank Lloyd Wright scrisse, nel 1931, che se è vero che “ogni casa è una sorta di imitazione eccessivamente complicata, goffa, pignola e meccanica del corpo umano”, è altrettanto vero che si tratta sempre di “un corpo in cattive condizioni, che soffre di indisposizione e che ha bisogno di continui ritocchi e cure mediche per mantenersi in vita” (Wright 1931, p. 65).

Il già citato documentario *Koolhaas Houselife* è tutto incentrato su queste “cure mediche” che si dedicano a un edificio, cioè sul modo in cui si gestisce il suo rapporto con il tempo.

Da un lato tutto ciò che è relativo alla manutenzione straordinaria: le vetrate si fessurano o si rompono con l’usura; l’acqua inizia a infiltrarsi in qualsiasi crepa o giunto indebolito; più in generale, tutti gli elementi strutturali o di arredo che invecchiano devono essere sostituiti, proprio perché non più compatibili con le necessità di un edificio che non *può* e non *deve* invecchiare.

Oltre alle riparazioni e alle sostituzioni ci sono poi tutte le forme di manutenzione ordinaria, parimenti necessarie per l’esistenza di un edificio: attività di pulizia di routine come quelle svolte nel documentario

dalla collaboratrice domestica, o come quelle su cui si è concentrato l'artista canadese Jeff Wall nella sua fotografia *Morning Cleaning* del 1999, con un inserviente che pulisce con una spatola la parete vetrata all'interno del celeberrimo Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe.

Sempre nel Padiglione di Barcellona, nel 2012, l'architetto-artista madrileno Andrés Jaque e il suo Office for Political Innovation hanno realizzato un'installazione – dal titolo *Phantom. Mies as Rendered Society* – che risulta interessantissima nell'economia di questa riflessione. L'obiettivo dichiarato di Jaque era infatti quello di rendere visibili oggetti e strumenti necessari all'esistenza del Padiglione, e che avevano proprio a che vedere con queste due dimensioni, ordinaria e straordinaria, della manutenzione: pezzi di ricambio come lastre di travertino e tende di velluto, ma anche spatole, aspirapolveri, detersivi, confezioni di sale per l'elettrolisi delle due vasche d'acqua.

Un'operazione di "visibilizzazione" – di *unblackboxing*; avrebbe detto Latour (1999, p. 304) – che svela ciò che normalmente si fa di tutto per celare, relegandolo dietro la porta di uno sgabuzzino o nel sotterraneo del Padiglione, che non è caso è stato progettato e realizzato, nella ricostruzione dell'edificio del 1986, in modo tale da essere inaccessibile ai visitatori (Jaque 2019).

Le pratiche di cura e manutenzione legate a questi strumenti sono indispensabili all'esistenza del Padiglione, come di qualsiasi altro edificio, al punto tale da poter essere considerate tra le sue condizioni materiali di possibilità¹. Esattamente come succede alle grandi opere d'arte della tradizione occidentale come la Monna Lisa, la cui apparente *atemporalità*, come ha dimostrato in maniera molto efficace Fernando Domínguez Rubio (2016), è in realtà l'esito performativo di delicate operazioni di manutenzione che hanno luogo con una determinata frequenza. Eppure si tratta di operazioni e pratiche a cui molto raramente viene riconosciuta una visibilità, seppur minima, nell'ambito della storia, della teoria e della critica dell'arte, così come in quelle dell'architettura. Anzi, si potrebbe arrivare a dire che più un'opera – un quadro o una scultura, come un edificio – è considerata un *monumento*, e più devono rimanere invisibili.

C'è di più. Pratiche del genere vengono a malapena riconosciute come *lavoro* nel vero senso della parola, come sostengono sin dagli anni Settanta pensatrici femministe come Silvia Federici, la cui riflessione si è incentrata a lungo sul ruolo essenziale, ma quasi del tutto trascurato, del cosiddetto lavoro riproduttivo e di cura nel ciclo produttivo capitalista (Federici 2014; Duffy 2007).

Torniamo alla performance di Allan Kaprow di cui si è detto inizialmente. Nel 2013 un'altra artista nordamericana, Suzanne Lacy, in collaborazione con Meg Parnell, ha offerto un'ironica reinvenzione delle istruzioni di Kaprow attraverso le lenti dell'attivismo artistico.

La performance, intitolata *Cleaning Conditions (An Homage to Allan Kaprow)*, ha avuto luogo negli spazi dell'Art Gallery di Manchester, a partire dalla sala dei pittori Preraffaelliti. Lacy e Parnell hanno coinvolto squadre di addette e addetti alla pulizia – costituite da immigrate e rappresentanti di organizzazioni sindacali – che durante l'orario di apertura² pulivano i pavimenti del museo, ma contemporaneamente vi spargevano un'altra tipologia di "spazzatura": volantini e stampe delle loro organizzazioni attiviste e di rivendicazione politica. Dopo la performance aveva luogo un dibattito aperto tra attivisti, amministratori locali, studenti e pubblico incentrato proprio sulle "politiche della pulizia" e di chi se ne occupa, considerando che il lavoro nell'ambito dei servizi, così come in quello dell'assistenza e della cura, è ancora oggi affidato soprattutto a soggetti marginalizzati. Una marginalizzazione che va peraltro intesa in maniera

¹ L'edificio è dotato di un piano di manutenzione che funge da vero e proprio 'copione' per tali attività, fornendo un ampio numero di indicazioni che vanno dalla periodicità della pulizia delle vetrate alla pressione dell'acqua indicata per lavare le lastre di travertino. Anche le fodere in pelle delle poltrone "Barcelona" vengono sostituite con una periodicità predefinita, che può anche essere più corta in corrispondenza dei periodi di maggiore affluenza di visitatori (che sono soliti sedersi su di esse per qualche minuto). Queste informazioni sono state fornite da Victor Sánchez, coordinatore del team di gestione e manutenzione del Padiglione, nel corso di un'intervista condotta dall'autore nel marzo 2023.

² Nei *tempi*, quindi, in cui la loro presenza era normalmente considerata "fuori posto", per dirla nuovamente con Rancière.



“intersezionale”, per dirla con il termine di Kimberle Crenshaw (1989, 1991): come il risultato, cioè, dell’incrociarsi di asimmetrie di classe, etnia e genere.

Ma per finire, torniamo all’architettura e alla questione centrale della visibilità. In uno dei suoi scritti che hanno come oggetto il Padiglione di Barcellona, Andrés Jaque scrive:

Amministrare la percezione collettiva, fare in modo che le cose siano invisibili, o renderle visibili, creare gerarchie o metterle in discussione [...]: tutte queste attività appartengono all’ambito della politica. Queste pratiche si producono attraverso l’impiego di artefatti, sistemi tecnici e dispositivi che fanno parte, a loro volta, dell’ambito dell’architettura (Jaque 2019, p. 85).

Le cose occupano sempre un qualche spazio. Timothy Morton (2017), filosofo del pensiero ecologico contemporaneo, dice che le cose non si buttano mai via: si buttano al massimo sul fondo dell’oceano Pacifico, o sulla cima dell’Everest. Il che, in fin dei conti, un po’ equivale a ciò che diceva Kaprow: pulire non è nient’altro che cambiare posto a ciò che si considera sporco, magari chiudergli una porta davanti per renderlo invisibile.

Sempre Jaque, alludendo a una celebre espressione di Latour, afferma “l’architettura è società tecnologicamente rappresentata” (2019, p. 26). E se è vero che oggi si stanno affermando approcci *ecologici* nel senso più ampio del termine, che riconoscono il ruolo giocato nello spazio architettonico da una molteplicità di “attanti” non solo umani – si pensi all’architettura *cosmopolitica* (Yaneva e Zaera-Polo 2017) o *multispecie* (Sommariva 2021) – è altrettanto vero che nella maggior parte dei casi l’architettura stessa continua a essere concepita e praticata come tecnologia di partizione e ri-partizione di tempi e spazi³. È fondamentale, in tal senso, riconoscere le gerarchie di valore su cui si fondano queste topologie del dentro e del fuori, del visibile e dell’invisibile, dell’esposto e del celato. Topologie che – come si è cercato di mettere in luce – raccontano di questioni che vanno ben al di là della sola architettura.

³ Scrivono Sarah Wigglesworth e Jeremy Till, coppia di architetti britannici il cui studio coincide con la propria casa: “Ciò che sappiamo è che lavorare e vivere nello stesso edificio significa che le nostre due vite (lavoro e casa) non possono distinguersi chiaramente, ma sono inevitabilmente intrecciate”, eppure “la risposta comune di un architetto a ciò potrebbe essere: separare le due cose fisicamente; chiarire le zone; mantenere le due attività distinte; applicare ordine” (1998b, p. 31, trad. mia). Un ordine negato dal loro tavolo che allo stesso tempo è da lavoro, da pranzo, e da qualsiasi altra funzione, su cui si accumulano alternativamente piatti, planimetrie, chiavi di casa, bicchieri e posate, lettere e documenti.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Arnheim, R., 1977, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley, University of California Press; trad. it. *La dinamica della forma architettonica*, Milano-Udine, Mimesis 2019.
- Crenshaw, K., 1989, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", in *University of Chicago Legal Forum*, Issue 1, Article 8, pp. 139-167.
- Crenshaw, K., 1991, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", in *Stanford Law Review*, vol. 43, n. 6, pp. 1241-1299.
- Derrida, J., 1986, "Point de Folie – Maintenant l'Architecture", in *AA Files*, n. 12, pp. 65-75.
- Domínguez Rubio, F., 2016, "On the discrepancy between objects and things: An ecological approach", in *Journal of Material Culture*, vol. 21, n. 1, pp. 59-86.
- Douglas, M., 1970, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin Books; trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino 1993.
- Duffy, M., 2007, "Doing the Dirty Work. Gender, Race, and Reproductive Labor in Historical Perspective", in *Gender & Society*, vol. 21, n. 5, pp. 313-336.
- Federici, S., 2014, *Il punto zero della rivoluzione. Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, Verona, Ombre Corte.
- Hall, E.T., 1966, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday; trad. it. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani 1982.
- Jaque, A., Office for Political Innovation, 2019, *Mies y la gata Niebla. Ensayos sobre arquitectura y cosmopolítica*, Barcelona, Puente editores; trad. it. *Mies e la gatta Niebla. Saggi su architettura e cosmopolítica*, a cura di B. Burgio e R. Rispoli, Leonforte, Siké Edizioni 2021.
- Latour, B., 1999, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press.
- Living Sphere, 2020, *Introducing Living Sphere. An Open Manifesto on Different Ways of Thinking Architecture*, Leonforte, Siké Edizioni.
- Morton, T., 2017. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*, London-New York, Verso Books.
- Nightingale, F., 1859, *Notes on Nursing*, London, Harrison.
- Obrist, H.U., a cura, 1997, *Do it*, New York, Independent Curators Incorporated.
- Pasquinelli, C., 2004, *La vertigine dell'ordine: il rapporto tra sé e la casa*, Milano, Dalai Editore.
- Perec, G., 1989, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil; trad. it. *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri 1994.
- Rancière, J., 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions; trad. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi 2016.
- Siegert, B., 2015, *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York, Fordham University Press.
- Sommariva, E., 2021, "Il futuro dell'architettura sarà multispecie?", in *Domusweb.it*, www.domusweb.it/it/speciali/biennale-architettura-veneziana-2021/gallery/2021/perch-un-architetto-dovrebbe-progettare-per-molte-specie.html
- Strasser, S., 1999, *Waste and Want: A Social History of Trash*, New York, Henry Holt-Metropolitan.
- Till, J., 2009, *Architecture Depends*, Cambridge-London, MIT Press.
- Wigglesworth, S., Till, J., 1998a, "The Everyday and Architecture", in *Architectural Design*, vol. 68, nn. 7-8, pp. 7-9.
- Wigglesworth, S., Till, J., 1998b, "Table Manners", in *Architectural Design*, vol. 68, nn. 7-8, pp. 31-35.
- Wigley, M., 2022, "The excremental interior", in *E-flux Architecture – Digestion*, www.e-flux.com/architecture/digestion/487070/the-excremental-interior/
- Yaneva, A., Zaera-Polo, A., eds., 2017, *What is Cosmopolitical Design? Design, Nature, and the Built Environment*, London-New York, Routledge.
- Wright, F. L., 1931, *Modern Architecture, Being the Kahn Lectures for 1930*, Princeton, Princeton University Press.