

Im@go

Rivista di Studi Sociali
sull'Immaginario

MARIA GIOVANNA BEVILACQUA
LUISA BONESIO
VALENTINA CREMONESINI
BEATRICE FERRARA
MONICA MUSOLINO
IRENE SARTORETTI
ANTONIO TURSI

Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario

giugno 2014, anno III – n. 3

“Spazio, luogo e immaginario” a cura di Monica Musolino e Giovanni La Fauci

Registrazione presso il Tribunale di Messina n. 8 del 16/04/2012

Dipartimento di Scienze Umane e Sociali
via T. Cannizzaro, 278
98122 Messina
www.imagojournal.it - rivistaimago@gmail.com

Direzione

Pier Luca Marzo
Milena Meo

Direttore responsabile

Manuela Modica

Editor

Carmen Fasolo

Comitato Redazione

Antonio Tramontana (coordinatore)
Mariavita Cambria
Giovanni La Fauci
Fabio Mostaccio
Monica Musolino
Ivana Parisi
Pier Paolo Zampieri

Comitato scientifico

Luisa Bonesio (Università degli Studi di Pavia), Fulvio Carmagnola (Università degli Studi di Milano - Bicocca), Antonella Cammarota (Università degli Studi di Messina), Vanni Codeluppi (Università di Modena e Reggio Emilia), Ubaldo Fadini (Università di Firenze), Kenneth Frampton (Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University), Bruno Gulli (Long Island University of New York), Paolo Jedlowski (Università della Calabria), Serge Latouche (Université Paris-Sud), Michel Maffesoli (Université Paris V), Tonino Perna (Università degli Studi di Messina), Mario Perniola (Università di Roma Tor Vergata), Luigi Prestinenza Puglisi (Università di Roma La Sapienza), Caterina Resta (Università degli Studi di Messina), Ambrogio Santambrogio (Università degli Studi di Perugia), Antonio Scurati (Libera Università di Lingue e Comunicazione), Jean Jacques Wunenburger (Università Jean Moulin Lyon).

Editore

Mimesis Edizioni
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G. (MI) - Italy
tel/fax +39 02 89403935
www.mimesisedizioni.it - mimesis@mimesisedizioni.it
Sede legale della società
MIM Edizioni Srl Via Chiamparis, 94
33013 Gemona del Friuli (UD)
info.mim@mim-c.net
fax +39 0432 983175

ISSN 2281-8138

Sommario

Editoriale

Spazio, luogo e immaginario a cura della Redazione4

Tema

Tra lo spazio e il luogo: come abitare gli immaginari moderni sulla soglia dell'estraneità
di Monica Musolino7

*Casa oltre casa: alcune rappresentazioni contemporanee dello spazio domestico in
architettura* di Irene Sartoretti 26

Spazi, non luoghi, luoghi: paradigmi e narrazioni in conflitto di Luisa Bonesio 47

Lo spazio dell'abitare tra limite e spaesamento: simulacro, unheimlich, natura, cura di
Maria Giovanna Bevilacqua 65

Ordine e sicurezza nella città biopolitica: vecchi scenari e nuovi immaginari di Valentina
Cremonesini 80

Laboratorio

*Immagine della crisi/ Crisi dell'immagine. Critica all'egemonia culturale del realismo e
diritto all'opacità in Hydra Decapita (2011), un film-saggio di The Otolith Group* di
Beatrice Ferrara 107

Fuori margini

Gibson e la ridislocazione del conflitto di Antonio Tursi 132

Recensioni

Le strutture antropologiche dell'immaginario di Gilbert Durand a cura di Simone Di
Blasi 146

Body Worlds di Gunther von Hagens a cura di Ivana Parisi 150

Gazebo di Diego Bianchi, Marco Dambrosio, Andrea Salerno e Antonio Sofi
a cura di Antonio Tramontana 153

Editoriale

Spazio, luogo e immaginario

a cura della Redazione

La sezione **Tema** del numero 3 della rivista Im@go è segnata dal tema del rapporto fra spazio, luogo e immaginario. La scelta di dedicare l'intera sezione a queste categorie e ai fenomeni ivi connessi nasce dall'urgenza di richiamare l'attenzione su un dibattito, intellettuale e transdisciplinare, che non si limiti a delle chiuse definizioni delle categorie di spazio e luogo, ma che introduca al proprio interno, e in modo chiaro e coraggioso, il tema dell'immaginario, quale dimensione e concetto centrale rispetto ai processi di costruzione sociale di spazio e luogo.

La dimensione spaziale, infatti, è probabilmente una di quelle in cui più nettamente l'immaginario costituisce la realtà come *fatto dotato di senso*, incarnandosi in forme e oggetti spaziali, dal livello macro a quello micro, e interrompendo, per così dire, il cortocircuito fra reale e irreali, cui sovente è accostato il termine e il significato stesso di immaginario.

In questa prospettiva, sono stati raccolti contributi che esprimono approcci disciplinari e teorici differenti alla questione, pur con l'orientamento comune di affrontare la sfida proposta.

Monica Musolino apre la sezione proponendo un'analisi dello spazio secondo le categorie morfologiche della sociologia simmeliana e attraversando, grazie a queste, diversi livelli della costruzione sociale di spazio e luoghi nella tarda Modernità, in particolare accostando a un immaginario egemone dello spazio di tipo neutro e universale l'emersione di immaginari eccedenti ed estranei che si rendono generativi di luoghi.

Irene Sartoretti analizza il cambiamento dell'immagine tradizionale di casa borghese, che ha perso la sua funzione di centro spaziale ed emozionale, aprendo a un immaginario instabile e disperdente dell'abitare.

Luisa Bonesio pone la questione del rapporto fra spazio e luogo, ponendo a confronto due dinamiche di elaborazione dell'immaginario rispet-



4

Anno III - n. 3

to all'esperienza di territorio e paesaggio: da un lato, una di tipo riduzionista espressiva di una concezione del territorio in termini di marketing e di consumo; dall'altro lato, una seconda prospettiva più complessa dei luoghi, intesi come singolarità da curare e far crescere in ricchezza anche in termini di patrimonio.

Maria Giovanna Bevilacqua pone l'accento, a sua volta, sulla tendenza alla riduzione del territorio in termini di simulacro, a cui si accompagna una riduzione dei limiti fra uomo e natura e delle differenze territoriali e culturali. In relazione alla sua analisi, ella indica l'urgenza di un posizionamento volto alla cura dei territori e della loro alterità.

La sezione si chiude con un contributo di Valentina Cremonesini, che propone una lettura dello spazio secondo le categorie foucaultiane della spazialità biopolitica, concentrando la sua attenzione sulla città, quale luogo di messa in scena simbolica e di organizzazione del sapere/potere e degli immaginari connessi.

La sezione **Laboratorio** accoglie un saggio di Beatrice Ferrara che propone un'analisi del nesso fra crisi e immaginario attraverso la rappresentazione che ne fornisce il film-saggio *Hydra Decapita* (2011), realizzato dal collettivo artistico britannico The Otolith Group, attraverso le modalità interpretative dei *cultural studies*.

La sezione **Fuori Margini** ospita un saggio di Antonio Tursi sull'opera letteraria di fantascienza del nordamericano William Gibson, evidenziandone la capacità di tracciare una "sociologia dell'avvenire", che ha posto al centro della sua narrazione proprio il ruolo politico dell'immaginario, in riferimento sia alle tecnologie sia ai consumi.

Il numero si chiude con la sezione **Recensioni**, che propone un classico degli studi sull'immaginario (*Le strutture antropologiche dell'immaginario* di Gilbert Durand), a cura di Simone Di Blasi; la mostra *Body Worlds* a cura di Ivana Parisi; la trasmissione televisiva *Gazebo* presentata da Antonio Tramontana.



Tra lo spazio e il luogo: come abitare gli immaginari moderni, sulla soglia dell'estraneità

Between space and place: how to live modern imaginaries, on the threshold of alterity

Monica Musolino*

Abstract

La questione del rapporto fra società, immaginario e spazio è affrontata a partire dall'approccio sociologico di Simmel: lo spazio *dotato di senso* è un costruzione sociale, ma ha altresì delle *qualità* che danno un confine agli immaginari che lo generano. In questo contesto, le categorie di spazio e luogo, corrispondenti a fenomeni o forme sociali, sono considerate alla stregua di una polarità ritmica: nella tarda Modernità, sono gli immaginari dell'estraneità, eccedenti, a generare nuovi luoghi, re-incantando gli spazi funzionalizzati, ma ormai in-significanti e lasciati all'abbandono.

spazio | luogo | estraneità | soglia | eccedenze

Simmel's sociological approach foregrounds the paper's investigation of the relationship between society, imaginary and space. Space as a locus of meaning is a social construction but also possesses some qualities which create a border to the imaginaries producing them. In this context, the categories of space and place, which correspond to social forms or phenomena, are considered as a rhythmic polarity. In the late Modernity, the imaginaries of alterity generate new places, re-enchanting the functionalized spaces which are now meaningless and left to neglect.

space | place | strangeness | threshold | excessiveness

* Monica Musolino è Dottore di ricerca in "Analisi e Teoria del Mutamento delle Istituzioni sociali, politiche e comunicative" presso l'università di Messina, dove è attualmente Assegnista di ricerca di Sociologia dei processi economici e del lavoro. Si occupa principalmente di processo di mutamento territoriale, del rapporto fra spazio e immaginario, di nuove forme dell'abitare solidale, di ricostruzione e identità post catastrofe. Mail: mmusolino@unime.it

Monica Musolino is PhD in "Theories of Social, Political and Communicative Institutions" at the University of Messina. She is currently carrying out a post-doctorate research in Economic Sociology. She studies territorial changes, the relationship between space and imaginary, the new practises for housing, post-disaster reconstruction and identitary processes. Mail: mmusolino@unime.it



Anno III - n. 3

*Lo spazio è soltanto un'attività dell'anima,
è soltanto il modo umano di collegare in visioni unitarie
affezioni sensibili in sé slegate.*

G. Simmel (1998, p. 524)

La celebre definizione che Simmel ha fornito dello spazio quale «attività dell'anima» è una delle annotazioni sul tema che più sollecitano, a mio avviso, un'ampia gamma di riflessioni e aperture di analisi su ciò che una società, una comunità, un gruppo o, per dirla con lo stesso Simmel, una cerchia sociale considera e vive come *spazio dotato di senso*. Di norma l'affermazione del sociologo tedesco sopra citata è presentata – per altro, secondo la sua stessa indicazione nel testo – come una delle imbastiture di psicologia sociale, ch'egli compone e sulle quali costruisce l'ordito della microsociologia del quotidiano, fittamente intrecciata di una moltitudine mai desta di azioni reciproche. Invece, ciò che secondo la mia lettura può essere altrimenti messo in rilievo sta proprio in un significato eminentemente sociologico connesso alla considerazione dello spazio come «attività dell'anima» in quanto esplicabile solo se messa in relazione con quanto segue nella analisi simmeliana, ovvero con l'idea che lo spazio, *dal punto di vista sociologico*, non esiste se non come prodotto di un'interazione reciproca. In breve, lo spazio è un'attività dell'anima poiché esiste solo se una pratica di azione reciproca lo costruisce socialmente. Ma cosa significa ancora questa affermazione? In che modo le azioni reciproche e le forme sociali costruiscono forme spaziali, cioè danno senso e unità ad «affezioni sensibili in sé slegate»? La risposta è contenuta proprio all'interno dell'affermazione di Simmel: ciò che costituisce lo spazio, nelle forme significanti per una società, è dato da ciò che egli definisce come «modo umano di collegare in visioni unitarie», ossia da ciò che noi diciamo essere *l'immaginario di una società* o di una cerchia sociale. Sul piano più generale di un'intera società e su quello della *durata* temporale, è possibile, dunque, sostenere che le forme spaziali e il significato dello spazio sono il prodotto



delle azioni reciproche, e quindi sono oggetti nei quali si rapprende il flusso vitale che in queste si consolida in modo stabile: nella fenomenologia spaziale si oggettiva la visione del rapporto con il mondo – l'immaginario, appunto – di una forma sociale o di un complesso di forme sociali. Se, dunque, quelle «visioni unitarie» sono il modo di essere nello spazio di una forma sociale, la sua stessa condizione di darsi in una forma finita, cioè di esistere, è altresì necessario – e secondo una relazione inscindibile – che ogni forma sociale, a sua volta, costruisca socialmente e fisicamente lo spazio, riempiendolo del proprio contenuto (Simmel, 1998, p. 8) e, perciò stesso, confinandolo in una forma empiricamente visibile. In questo senso, lo stesso Simmel ha fornito diverse analisi relative al modo in cui il flusso delle azioni reciproche, costituendosi in forme sociali stabili, si costituisce nello spazio segnandolo di uno *sguardo* socialmente e storicamente definito: un esempio fra tutti è dato dal saggio sul paesaggio (Simmel, 2006), indicato quale costruito sociale nel quale si condensa una visione della natura e del rapporto con questa a partire da un determinato momento storico e secondo un processo di costruzione culturale e di pratica dello spazio naturale tipico del periodo moderno.

Su di un piano più largo, possiamo provare a rintracciare altri esempi, che esplicitano la concezione dello spazio come costruzione e pratica sociale derivante da quel *terzo spazio/luogo* che si produce nell'incontro fra *ciò che è dato* e *sguardo* condiviso. A un livello macro di osservazione, corrispondente a una forma sociale che attiene a una cerchia ampia, e finanche a un'intera società determinata storicamente, è possibile individuare forme spaziali egemoni, forgiate secondo caratteri comuni, nelle quali si raggruppano visioni unificanti, ossia immaginari egemoni. Ne sono un esempio immediato le metropoli della Modernità, tratteggiate dallo stesso Simmel (2005) secondo l'*ou-cronia* dell'orologio meccanico e della multiforme giustapposizione delle esperienze intellettuali e sensorie, cui Wunenburger (1979, pp. 132-133) fa corrispondere l'*ou-topia* dell'organizzazione e del controllo spaziale (cfr. Choay, 1980; 2000); ma la cui *Urform* è anche condensata da Benjamin (2002) nella *ratio* del ferro e del vetro e nella sua



monumentale e seduttiva esposizione nei *passages*. La scala di osservazione dei macrofenomeni, tuttavia, non può non essere intrecciata con quella dei microfenomeni sociali, germogliati da interazioni che hanno nel tessuto quotidiano la loro specifica ed elettiva dimensione di manifestazione. In questi casi, il contenuto delle microazioni reciproche, pur reiterate nel tempo e vitalmente in divenire, produce forme spaziali più puntiformi, da intendersi come coaguli di immaginari meno stabilizzati. È pur vero, però, che questi stessi immaginari sono *posizionati* all'interno di un campo immaginario più ampio, ovvero si trovano in relazione con la visione o *ratio* di un'intera società di riferimento.

Se, dunque, si assume che lo spazio non esiste al di fuori di un immaginario e di una pratica di interazione sociale, cioè, se si assume che lo spazio è una *possibilità* offerta pur all'interno di alcuni limiti o «qualità» (Simmel, 1998, pp. 520 ss.), si può introdurre una polarità mobile e vitale fra spazio e luogo. In questo senso, lo spazio in quanto *possibilità* è anche la condizione e, quasi dialetticamente, il polo di contrapposizione del luogo, che, a sua volta, si può assumere quale forma in movimento di quella possibilità, il momento di metamorfosi dell'immaginario che ha colto la possibilità dello spazio, definendosi in una forma visibile ed esperibile, per quanto profondamente dinamica. Il luogo è, cioè, la presa concretamente realizzata delle condizioni poste dallo spazio (*Mehr Leben*), quella direzione assunta, tra le varie possibili, da un immaginario e nella quale si rapprende il flusso di un particolare tipo di azione reciproca (*Mehr-als-Leben*) (Simmel, 1984).

I due elementi della relazione polare sono, altresì, considerati quali categorie che, come forze di attrazione e repulsione, in modo vario e complesso si raggruppano in forme visibili e storicamente definite, ovvero in forme spaziali e luoghi resi possibili, germogliati e connotati da propri immaginari. In effetti, è possibile considerare spazio e luogo alla stregua di categorie interpretative proprio in virtù del fatto che sono adattamenti dello sguardo dell'osservatore sociale rispetto a immaginari e pratiche di costruzione dello spazio sociale. Lungo questo asse che va da un polo all'altro, si compone una articolata e complessa sfera reticolare di forme



interpretative, che non sono altro se non selezioni mai compiute, ma definite, dell'osservazione delle forme spaziali di un determinato periodo storico e considerate quali coaguli dei relativi processi storico-sociali e, quindi, degli immaginari che li rendono possibili. In altri termini, le forme spaziali osservabili in un tempo e all'interno di un confine fisico sono passibili di essere considerate come il risultato di un diagramma di forze (D'Arcy Thompson, 2001): ciò che intendo dire è che a partire dal modo in cui una società si dà in forme e pratiche dello spazio abitato è possibile risalire alla *ratio* che ne compone la trama, il senso e la forma, anche, ma non solo, estetica. Questa *ratio* è, appunto, l'immaginario di una società, di un gruppo o di una cerchia sociale, quel modo di *prendere, afferrare* il mondo, sia "naturale" che associato, riconoscendo in *ciò che è dato* una serie di possibilità, delle quali, attraverso una particolare sintesi di quelle forze sociali e immaginative, si seleziona una traccia a cui dare corpo. Ma ancor più, le forme spaziali, da quelle riferibili a una scala macro (ad esempio, le città o le metropoli) a quelle più puntiformi e singolari (edifici o strutture singole), sono in qualche modo una testimonianza viva, frutto di stadi di negoziazione o di esiti vittoriosi, dell'azione di differenti forze sociali sovente in conflitto. Lo spazio si profila come un campo di possibilità su cui si compiono strategie di potere, all'interno del quale si modellano le pratiche di ridefinizione dei corpi, e, in ultima istanza, si compongono le tracce degli immaginari che lo segnano attraverso oggetti e forme visibili.

Per leggere questi intrecci di immaginari che costruiscono la realtà spaziale e sociale, è possibile posizionarsi su livelli di osservazione differenti: il livello macro (ad esempio, quello del sapere/potere di Foucault); ma anche quello delle micro-relazioni del quotidiano, che attiene, ad esempio, a molte analisi di Simmel e de Certeau. In effetti, tali livelli possono, nell'analisi, essere tenuti separati, ma all'osservazione empirica e sul piano della costruzione sociale e del vissuto si giustappongono e intrecciano in modo fitto, a volte secondo modalità difficili da rintracciare e con esiti imprevisti. Nel gioco e nell'incontro/scontro fra questi livelli si costruisce e ricostruisce continuamente la polarità fra spazio e luogo. Si tratta, dunque,



di una sorta di *limen*, spaziale e concettuale, sul quale è, forse, possibile testare tale polarità. In altre parole, nel momento in cui le pratiche spaziali consolidate si spengono o si affievoliscono, coerentemente con un avvizzimento dell'immaginario che le rendeva operanti, lo spazio non più abitato da queste, reso, in un certo senso, spazio vuoto torna ad essere una *possibilità* per altri immaginari, per altre pratiche di senso e dell'abitare. Tuttavia, il ridestarsi come *possibilità* di uno spazio è pur sempre limitato dalla sua struttura già costituita, se questa, chiaramente, non è oggetto di pura demolizione. Il mio riferimento è rivolto a tutte quelle pratiche di risignificazione che, attraverso differenti modalità e tempi, si impongono sull'esistente, rimodellandone la forma socialmente riconosciuta, cioè immettendovi un contenuto nuovo, che non corrisponde ad altro se non a un nuovo modo di *prendere* (Berque, 2000) quello spazio, colorandolo di un altro immaginario generativo di *luoghi*. In questi casi, si tratta proprio di quel processo di effervescenza che, partendo dalla costituzione in azione reciproca, si produce in *Mehr Leben* (il *più vita*), che segna il passaggio alla definizione di una nuova forma di immaginario spaziale, per tradursi infine in *Mehr-als-Leben* (il *più che vita*), ossia nella forma luogo definita, divenuta autonoma rispetto al flusso delle interazioni sociali (*Leben*), ma con questo tenacemente e inevitabilmente legata. Ciò non toglie, inoltre, che i segni del precedente immaginario continuino a sostare come permanenze del passato, momentaneamente rese inattive, ma visibili come testimonianza di una pratica che lo ha comunque segnato. Diversi sono gli esempi possibili di questa ritmica e complessa relazione di segnatura e rifondazione del senso sociale dello spazio. Alcuni di questi esprimono in modo eminente ciò che accade quando uno spazio, in-significante per una varietà di ragioni sociali, torna a essere letto e connotato di senso. Prenderò a titolo esemplificativo alcuni fenomeni che, proprio per la loro diversità di contenuto, manifestano le forme plurali nelle quali si sviluppano le dinamiche di risignificazione nello spazio. Si tratta di pratiche e fenomeni che sono in atto nelle nostre città, piccole e grandi: in qualche caso, sono operanti da diverso tempo, anche da decenni; in altri, si tratta di fenomeni molto più



recenti, almeno nella forma in cui li si prende qui in considerazione. La differenza che ne caratterizza il contenuto, la ragione, le finalità, l'origine sociale, in una parola, l'immaginario, sottolinea, pur all'interno di questa pluralità di connotazioni, come le dinamiche di consolidamento nella relazione fra spazio e immaginario, tese alla configurazione di luoghi, abbiano una matrice e una dinamica generativa comuni piuttosto rilevanti.

Pratiche di risignificazione dello spazio, ovvero come abitare l'estraneità

Alcuni tra i processi spaziali da poter osservare nella contemporaneità, per cogliere le dinamiche di conflitto e trasformazione che immaginari multipli traducono in forme spaziali, sono quelli che si manifestano nelle pratiche di "addomesticamento" degli spazi pubblici o privati resi momentaneamente inoperanti o dismessi dai soggetti che li hanno posti in essere e che vengono occupati e abitati da immaginari eccedenti, da pratiche spaziali marginali, più o meno organizzate, sul *limen* delle strategie di un (qualsiasi) potere. Al fine di mostrare come, alla luce di quanto detto finora, lo spazio sia continuamente risignificato e ricostruito socialmente nella generazione di luoghi, prenderò, se pur brevemente, in esame tre esempi, che mi appaiono illuminanti: 1. le pratiche dell'abitare di alcuni spazi all'interno delle nostre città da parte di piccole o grandi comunità di stranieri; 2. le pratiche di occupazione e risignificazione da parte di gruppi di matrice artistica di spazi svuotati delle attività che li avevano animati per anni e che infine sono rimasti chiusi a ogni fruizione; 3. la rimodulazione del modo stesso di concepire, progettare e assumere lo spazio domestico e di vicinato come anche spazio condiviso e proiettato verso l'esterno.

Immaginari estranei degli spazi aperti

Ciò che colpisce l'attenzione degli abitanti di una cittadina o di un quartiere di una grande città nel rapporto con gli stranieri e il loro utilizzo dello spazio pubblico è l'abitudine a vivere gli spazi aperti. Spesso, piazze, cor-



tili, panchine, luoghi aperti in generale, sono disabitati dalla popolazione che è nata sul posto (gli *insiders*, Poli, 2000) o che ha una origine legata alla cultura dello spazio aperto così come si è sedimentata nella nostra civiltà nel corso degli ultimi decenni. Viceversa, le comunità di stranieri hanno nel rapporto con lo spazio aperto un posizionamento diverso, connotato da un'apertura, "naturale", alla possibilità e alla pratica concreta dell'abitare tale tipologia di spazio. Un esempio, fra i tanti possibili e visibili in giro per le vie delle nostre città, assieme a una riflessione sull'immaginario degli *insiders* che veicola e connota il rapporto con queste pratiche mi fu offerto dal commento di una giovane donna, abitante del piccolo comune di Vajont, in Friuli, durante una intervista svolta un paio di anni fa, nel contesto di una ricerca sulle ricostruzioni identitarie delle cittadine rifondate *ex novo* in seguito a un disastro (Musolino, 2012). Nello specifico, chiedevo a due ragazze sulla trentina di spiegarmi se ci fosse e come si stesse sviluppando un rapporto di convivenza e integrazione fra gli abitanti originari del paese (coloro che si spostarono da Erto e Casso dopo il disastro del Vajont) e i gruppi di stranieri, massicciamente insediatisi *in loco* negli ultimissimi anni. Dopo aver sottolineato quanto fosse difficile il rapporto con le comunità di immigrati, per le loro abitudini economiche, sociali, etc., una di loro tenne a sottolineare un aspetto particolare, per niente sollecitato da me in quell'occasione, ma che evidentemente considerava maggiormente esplicativo rispetto all'argomento:

Sai, sono persone che vivono ancora molto all'aperto, nel senso che si trovano nelle panchine, stanno seduti sulla panchina della piazza, cosa che, invece, qua da noi non si usa più.

Questa urgenza nel sottolineare come la dimensione del vivere lo spazio aperto, considerata evidentemente alla stregua di una pratica ormai desueta per gli *insiders*, e al contrario tanto praticata dagli immigrati (gli *outsiders*), non consentisse una relazione di integrazione fra i due macro-gruppi di abitanti mi rimase particolarmente impressa nella memoria, poiché portò alla mia attenzione un aspetto delle pratiche spaziali dei luoghi aperti, su



cui fino a quel momento avevo avuto modo di riflettere in maniera alquanto sommaria. Tanto più che nel corso dell'intervista era additata come una sorta di comportamento collettivo autoescludente. In effetti, nel mondo occidentale, quanto meno nel nostro paese, gli spazi urbani aperti da diversi decenni sono destinati ad attività il più delle volte organizzate: pratiche di commercio, museificazione e percorsi di carattere turistico, eventi (spettacoli, manifestazioni, comizi, etc.), ma spesso, a meno che non si tratti di spazi monumentali di grandi città frequentati da masse di turisti, le pratiche quotidiane di questi spazi sono residuali, sovente lasciate a quelle che de Certeau (2005, p. 15) farebbe rientrare nelle «tattiche spaziali», ovvero in quelle pratiche di *addomesticamento* dello spazio che si insinuano tra le pieghe del potere strategico, che ne domina gli scenari più appariscenti. L'affermazione sopra riportata mi ha, dunque, condotta a fermare lo sguardo su queste modalità di relazione con lo spazio, che nella nostra tradizione urbana hanno avuto – sebbene sempre più in forma retorica, ai giorni nostri – una connotazione e una funzione pubblica e sociale centrale (Lefebvre, 1970). Prima a Vajont e poi ovunque i piedi mi abbiano condotta, ho così iniziato a notare dinamiche di abbandono, ma anche di appropriazione e risignificazione simili, spesso poste in essere proprio da soggetti o gruppi/comunità di stranieri, sia interni che esterni alla comunità dei cosiddetti *insiders*: questi gruppi sono di norma connotati da un immaginario forte al proprio interno, e quindi chiaramente distinti rispetto a quello egemone, e sono essi a segnare e vivere gli spazi aperti, anche nel caso in cui si tratti di gruppi di autoctoni.

Tuttavia, giunti a questo punto della riflessione, occorre chiarire il senso che attribuisco al termine di straniero. Lo “straniero” a cui mi riferisco in queste pagine è quella categoria sociologica, anzi quella forma sociologica che Simmel (1998, p. 580) così presenta, soffermandosi proprio sul rapporto fra società e spazio, sia come condizione dell'azione reciproca che come simbolo dei rapporti sociali:



L'unità di vicinanza e di distanza, che ogni rapporto fra uomini comporta, è qui pervenuta a una costellazione che si può formulare nella maniera più breve nei termini seguenti: la distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino.

Riprendendo tale concezione, voglio sottolineare come la presenza duratura di *outsiders* all'interno di un organismo sociale fissato nello spazio produca un processo di re-incantamento rispetto agli spazi/luoghi (*Mehr Leben*), poiché, innanzitutto, lo straniero – l'estraneo per eccellenza – il distante che si fa prossimo, *fissandosi* nello spazio e nella *durata* (*Mehr-als-Leben*), insinua di per sé altre possibilità nel gruppo/comunità di *insiders*, poiché – lo afferma lo stesso Simmel (*ivi*, p. 581) – la sua «oggettività» rispetto alle cerchie di autoctoni, legati in modo più vincolante ad abitudini, pregiudizi, prassi consolidati, è più semplicemente una forma di libertà, anche in relazione alla capacità di inserire e produrre immaginari altri nelle pratiche spaziali. Questa libertà fa sì che gli stranieri prendano posto, letteralmente, là dove lo spazio è tornato a essere una possibilità, cioè proprio all'interno di quel *terzo spazio* che è stata abbandonato, svuotato di senso, da chi un tempo, più o meno lontano, lo aveva abitato costruendolo socialmente con pratiche e immaginari stabili. Qui non si tratta solo di pensare, dunque, allo straniero come colui che semplicemente riempie uno spazio vuoto con una cultura di riferimento differente rispetto a quella dell'autoctono, ma come a quella forma sociale che condensa una polarità di immaginari e creatività nel rapporto con lo spazio, rimescolando il dato spaziale in-significante, o meglio giunto al punto di esaurimento di una specifica attribuzione funzionale di significato, così da non risultare più vitale. Lo straniero si posiziona su questo *limen*, all'internodi questa zona di passaggio, re-incantando lo spazio e traducendolo in qualcosa d'altro dal conosciuto, attraverso un intreccio fra ciò che esiste già, che è già segnato, e ciò che potrebbe essere.



Immaginari dell'estraneità insider: gli spazi della cultura

Tuttavia, c'è un punto della definizione di straniero di Simmel che mi sembra di grande pregnanza rispetto al tema e ai processi di re-incantamento degli spazi s-vuotati di senso. L'estraneità, cioè, non è qualità esclusiva di chi proviene da un altrove, da «colui che oggi viene e domani rimane» (Simmel, 1998, p. 580), cioè non appartiene solo a quella cerchia di soggetti che definiamo “immigrati”, ma è presente in ogni rapporto umano, poiché in ogni rapporto umano tale estraneità si declina nell'essere contemporaneamente in «un di fuori e un di fronte» (*ibidem*). Detto in altri termini, ogni forma di azione reciproca è segnata da una estraneità, anche all'interno di una stessa società, da quello *spazio terzo* – direi – che si inter-pone fra ciò che è dato, nel nostro caso immaginari e pratiche spaziali sedimentati e in qualche modo esauriti, e nuove possibilità degli stessi. Lo stare *di fronte* è la condizione della prossimità spaziale e, a diversi gradi, anche della vicinanza o familiarità culturale e immaginativa. L'essere *di fuori* è la condizione della lontananza, che sola produce una prospettiva, un posizionamento altri rispetto a quello che si impone come egemone. L'unità di queste due condizioni costituisce proprio quella zona di frontiera, lo *spazio terzo* di cui si diceva, che apre alla ri-creazione di una nuova visione immaginaria. In questo spazio terzo, gruppi sociali germogliati attorno a immaginari effervescenti (Durkheim, 1971) provano a riunire in visioni e pratiche unitarie elementi in sé disarticolati. In questo spazio terzo, tali gruppi fanno esperienza di quel momento-luogo di passaggio che produce un salto qualitativo nel modo di abitare, certamente un sito particolare, ma nel complesso un nuovo modo di *essere-qui-e-ora* (*Mehr Leben*). Mi riferisco, fuor di metafora, a quei fenomeni posti in esseri da gruppi sociali che nei confronti degli spazi/luoghi urbani hanno una forte connotazione visiva e segnica: da decenni ormai muri di edifici abbandonati, così come treni e metropolitane sono oggetto di ri-significazione a opera di gruppi di *writers* e graffitari, che connotano secondo espressioni visive e modalità di presenza in parte codificate luoghi funzionalizzati dell'immaginario egemone; ma mi riferisco anche a quei fenomeni più recenti di occupazione degli



spazi della cultura, *in primis* i teatri, che sono stati investiti di un immaginario denso di nuove pratiche dell'abitare la dimensione stessa della cultura. Anche in questi casi, l'elaborazione di nuovo senso sociale passa *attraverso* l'estraneità, cioè attraverso quello spazio sociale e simbolico che re-immette nello spazio fisico un significato e una pratica sociali non ancora dati, né tantomeno scontati, afferrando e dando forma a ciò che si rivela ed è riconosciuto come *possibilità*. In questo senso, solo l'estraneo può trovare posto, proprio perché riunisce in sé vicinanza e distanza abitando un nuovo immaginario e, con esso, costruendo o ri-costruendo socialmente un luogo, e quindi pervenendo alla fase della *Mehr-als-Leben*. Proprio perché solo nell'estraneità si può assumere contemporaneamente la posizione del di fuori e del di fronte.

Immaginari della prossimità spaziale

Altro caso in qualche modo esemplare di un immaginario dell'abitare che si coagula in una pratica dello spazio è quello legato al *cobousing*. Il *cobousing* è, in breve, quel tipo di esperienza dell'abitare e del concepire lo spazio domestico non in senso atomistico e chiuso, quanto piuttosto come luogo di una convivialità (Illich, 2013) che si apre anche al contesto urbano nel quale è inserita l'esperienza o che, fin dalla costruzione della proposta di coabitazione, muove verso una pratica delle relazioni di vicinato e di prossimità fondate su processi di tipo solidaristico e partecipato. Si tratta di esperienze maturate già negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo in nord Europa, ma – con modalità a volte molto differenti – anche in Québec e negli U.S.A., e che sono in fase di proliferazione da qualche anno nei paesi dell'Europa mediterranea, quindi anche in Italia. L'immaginario che muove una simile pratica connette, dunque, una logica di azione di stampo solidaristico e mutualistico a una difesa dell'autonomia individuale (Lietaert, 2007, pp. 7-8), facendo ruotare tale tensione attorno a una forma particolare di casa, definita appunto, secondo l'espressione anglosassone, come *cobousing*: la casa singola si restringe, nelle dimensioni e anche nella pratica delle attività che vi si svolgono, mentre si afferma un immaginario



di vita condiviso, che passa attraverso la costruzione di spazi comuni, ma anche di beni e servizi (babysitteraggio, lavanderia, orto comune, e una grande varietà di altre proposte) non solo all'interno della piccola comunità dei coabitanti, ma anche nei confronti dell'esterno. Dunque, lo spazio domestico è investito di un immaginario in cui il confine fra individuo/cellula familiare e altri da sé è ben tracciato, ma diventa, secondo un processo di negoziazione autoregolato, spazio di pratiche comuni e finanche, almeno nelle intenzioni e nell'azione di molti promotori, motore di coesione sociale sul territorio di riferimento, che è, d'altra parte, semplicemente il terreno della vita quotidiana (Stewart, 2002; Ruiu, 2013, p. 116). Questo tipo di esperienze immette proprio un immaginario della vita quotidiana, che va ben oltre il modo di abitare lo spazio domestico, poiché si spinge verso la sfera dell'abitare in senso molto più ampio. La dimensione dell'estraneità è qui, a mio avviso, duplice: da un lato, il rapporto con gli altri abitanti di questi particolari condomini è pensato, immaginato e vissuto a partire da una progettualità comune, espressa, appunto, negli spazi condivisi, innanzitutto, ma più in generale in una pratica delle relazioni di vicinato scelta e costruita che passa da un processo di negoziazione e confronto quotidiani; dall'altro lato, l'estraneo al *cobousing*, che è poi il vicino esterno, non scelto il più delle volte, è assunto all'interno dell'immaginario considerato come una possibilità relazionale, fondata sulla vicinanza spaziale, ma sulla quale occorre altresì spendersi abitando, ancora una volta, lo *spazio terzo* tra sé (individuale e comunitario) e l'Altro.

I luoghi dell'estraneità

I processi presi in considerazione, lungi dal rappresentare un'argomentazione o verifica empirica esaustiva di quanto si vuole sostenere in queste pagine, mostrano, d'altra parte, come nelle nostre stesse società solcate da un immaginario e da un insieme di pratiche spaziali spesso considerati omologanti e neutri, ma soprattutto chiusi alla pluralità, sia altresì possibile rinvenire continuamente tentativi di rigenerazione dello spazio. In effetti, la questione dell'immaginario spaziale egemone della Modernità è un tema



aperto e complesso, che certamente non può essere ricompreso in forma esauriente all'interno di questa riflessione. Tuttavia, è forse possibile affermare che la Modernità rechi con sé qualcosa di *tipico*, che connota il suo rapporto con lo spazio/luogo in forma radicalmente diversa rispetto alle epoche passate, nel senso che la Modernità non si caratterizza per il dispiegarsi di una forma egemone *qualitativamente* chiusa, ma bensì di una forma anti-forma dal carattere neutralizzante rispetto a tutte le altre. In questa direzione, il riferimento di carattere epistemologico va ancora una volta al concetto di anti-forma assunta dal denaro nella sua fase di *spiritualizzazione*, come sostiene Simmel (1984); ma va anche al dominio della razionalità faustiana della tecnica, come teorizzato da Jünger (1995); o ancora approda a quel percorso della razionalità occidentale che si tramuta in effetti di irrazionalità, come suggerisce l'analisi di Adorno e Horkheimer (1956).

La *ratio* della Modernità si dispiega, come si è anche accennato all'inizio, in una particolare configurazione del rapporto fra società e spazio, innanzitutto con la costruzione di un immaginario utopico che, proprio attraverso un'azione di controllo razionale sullo spazio e di costruzione di un modello replicabile di questo, prospetta la realizzazione di una società fondata su un tipo di organizzazione altrettanto razionale e standardizzato per elevarsi al grado di perfetta armonia (Choay, 1980). Se questa prospettiva aveva all'inizio, con l'*Utopia* di T. More più il carattere del genere letterario, sostenuto da una forte ispirazione critica nei confronti del presente, nel tempo si traduce in un vero e proprio sapere/potere disciplinare, quello dell'urbanistica, che realizza tecnicamente e idealmente l'immaginario dell'utopia (Choay, 2000), pervenendo finanche alla edificazione pianificata di intere città (Brasilia, Chandigarh, etc.). Wunenburger (1979, p. 77), per suo conto, considera l'utopia come una forma paradigmatica dell'immaginario umano moderno, così come il mito lo era per l'età classica. Egli ne propone una lettura in termini di «fatto antropologico», come «une cristallisation de l'ensemble de l'idéologie temporelle et de la symbolique spatiale occidentale», portata da quelle istanze culturali più autonome e razionali. E in effetti, nell'utopia il filosofo francese rintraccia quell'im-



maginario tendente alla quantificazione, all'astrazione rispetto all'ordine esteriore e naturale, che essa rimpiazza con un ordine interiore e culturale, capace di tralasciare le differenze qualitative. La *ratio* della Modernità, ormai diremmo meglio, l'immaginario della Modernità si traduce infine nella forma temporale dell'ucronia e nel suo analogo spaziale dell'utopia: l'orologio meccanico, da una parte, e la città, dall'altra, in una relazione di tipo speculare¹. Si comprende bene, a questo punto, come le analisi teoriche finora riportate mostrino la centralità che la dimensione spaziale ha assunto nella nostra epoca sia in qualità di strumento di standardizzazione e razionalizzazione della società intera (dalla dimensione economica a quella politica, fino al *bios*, come direbbe Foucault, 2009), sia come luogo di condensazione e campo di tensione fra immaginario egemone e possibili immaginari altri.

Sul piano dell'immaginario egemone, è forse il *Junkspace* di Rem Koolhaas (2006) a risultare l'espressione più esemplare di quella forma neutra, la forma dell'identico a se stesso, modello replicabile e, in quanto tale, riduttore della complessità rappresentata dalle qualità dello spazio di cui scrive Simmel e di cui sono, in fin dei conti, connotati i luoghi, ma anche della pluralità di immaginari, che ne animano il ritmo vitale e la rigenerazione di senso, sul piano sociale. *Junkspace* (lo spazio spazzatura) e *Città Generica* sono riproduzioni simulacrali di una quantità, estetizzata in forma geometrica, che, pur traducendosi in forme apparentemente differenti nel momento in cui aggredisce territori differenti, in effetti tende alla loro

¹ «Plus profondément encore que l'analogie entre le temps géométrique et le temps utopique, se découvre une analogie entre la cité et l'horloge. Les différents lieux de la cité, les multiples institutions ne sont rien d'autre que les rouages même d'une cité horlogère. Chaque chose est rendue nécessaire par sa place dans le tout et la loi de connexion repose sur le seul projet d'éliminer l'irrégularité ou l'erreur. La seule vocation de la montre et de la cité est de tourner sans arrêt, et pour cela de disposer partout les pièces adéquates, dont aucune pourtant ne réalise l'unité de contrôle de l'ensemble. Même plus, l'horloge insère le mouvement du temps dans une forme circulaire du cadran, comme la cité utopienne projettera ses mécanismes dans la forme insulaire et close. De sorte que l'on ne sait plus si l'horloger matérialise le temps utopique ou l'utopiste le temps de l'horloger.» (Wunenburger, 1979, p. 134).

reductio ad unum. Tuttavia, facendo rinvenire le varie tendenze di sottofondo della storia (Simmel, 1987) che lo sguardo dell'osservatore prova a cogliere nel groviglio di immaginari e pratiche nel quale è d'altra parte immerso, è possibile individuare i germogli di altri immaginari e pratiche del rapporto fra gruppi e mondo, e quindi fra gruppi e spazio, che si raggruppano, entrando in conflitto con quello egemone o semplicemente sottraendovisi, come nei casi sopra richiamati. Si tratta, perciò, di immaginari eccedenti, che praticano una capacità di immaginazione sullo spazio differente rispetto alla *ratio* egemone: in questa capacità altra di costruzione sociale dello spazio, estranea alle dinamiche di riproduzione immaginativa dominante, sta anche la capacità generativa dei luoghi. Nelle pagine precedenti, abbiamo notato come gli esempi riportati si pongano quasi ai margini di una sorta di *sensu commune* rispetto alle pratiche spaziali più diffuse: da una parte, si costruiscono come immaginari eterodossi e residuali, poiché rimettono in discussione la razionalità funzionale e pianificatoria del rapporto fra società e spazio, diventando spesso oggetto di conflitto e rifiuto; ma dall'altra parte, si profilano anche come esperienze di innovazione degli immaginari e delle pratiche dei luoghi, instillando, appunto, nuove possibilità nella loro ridefinizione.

Se lo *spazio terzo* dell'eccedenza e dell'estraneità è, perciò, quel *passaggio* di ri-creazione ed esperienza (*Mehr Leben*) su cui si traducono infine i *luoghi* (*Mehr-als-Leben*), occorre adesso puntualizzarne gli elementi caratterizzanti, pur senza la velleità di definirli una volta per tutte e in modo chiuso e universale.

I luoghi germogliano quando sono oggetto di re-incidentamento, ovvero quando sono investiti da un processo di re-invenzione che li riconosce quali rovine di vecchi immaginari, e li tramuta in qualcosa d'altro: è così che piazze, edifici, teatri, ma anche interi quartieri considerati "morti" sono raccolti e ri-costruiti di senso sociale da gruppi che abitano la dimensione dell'estraneità, anche laddove essi siano in qualche modo invisibili o marginalizzati. O forse, ancor meglio si potrebbe dire: quand'anche questi gruppi, coi loro luoghi, siano considerati eccedenti. I luoghi prendono, ciascuno, una forma particolare: si traducono in forme singolari, irriproducibili, puntellati da ciò che esiste, che è dato, da cui si selezionano degli elementi



presi e rimodellati dall'immaginario del gruppo che li cura (Bonesio, 2007). Ed è per questa ragione che sfuggono all'azione di controllo anche del più attento pianificatore, così come sfuggono, sul piano del disegno vero e proprio, alla linea retta e alla geometrizzazione e funzionalizzazione dello spazio. Le forme dei luoghi hanno, inoltre, una durata: ciò ha a che fare con un processo di vitale trasformazione che ne orienta la nascita, lo sviluppo e il declino. I luoghi, per costituirsi in forma stabile, necessitano di consolidarsi nel tempo: la relazione immaginaria fra gruppi, cerchie sociali e spazio deve costituirsi, cioè, in una forma spaziale stabile, o per lo meno, in una processualità alla conformazione dello spazio che abbia dei tratti immaginari più consolidati². Questo è il nodo più problematico in relazione sia alla verifica degli esempi che sono stati trattati, sia in riferimento alla possibilità che si affermino in modo più forte nuovi immaginari spaziali generativi di luoghi. È, infatti, indubbio che la questione della convivenza e dell'“integrazione” con i gruppi di immigrati – lo si è sottolineato sopra – renda più complesso e difficile il consolidamento e la legittimazione delle loro pratiche dello spazio, così come, d'altro canto, l'affermazione nel tempo delle pratiche dei *writers*, dell'occupazione dei teatri è soggetta a continue azioni di riconsolidamento da parte delle politiche pubbliche e delle istituzioni repressive, che ne minano, evidentemente, la possibilità della durata. Ed è altrettanto chiaro che le dinamiche interne a questi fenomeni sono percorse da una molteplicità di contraddizioni e impedimenti, da conflittualità e complessità che ne caratterizzano l'emersione stessa, tali da renderne ibrido e incerto il processo di pieno consolidamento. In questo carattere della durata si trova, probabilmente, l'elemento più problematico all'affermazione di nuovi immaginari e pratiche dello spazio, generati da entità eccedenti, che si ricostituiscono senz'altro in forma più nomade e frammentaria, sovente spostando la propria capacità immaginativa su sempre nuovi spazi resi così disfunzionali, ma in un pur difficile, per quanto

² Su di un piano più generale e in riferimento al rapporto fra vita e forme sociali nella Modernità, Simmel sottolinea come sia divenuta sempre più difficile l'affermazione di forme stabili, poiché tutto è diventato vita (Simmel, 1976).



vitale, processo di re-incantamento che ogni volta ricomincia in qualche modo daccapo.

Riferimenti bibliografici

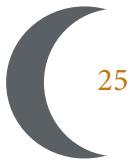
- Adorno T. W., Horkheimer M. (1956), *La dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2002), *I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Berque A. (2000), *Médiance de milieux en paysages*, Paris, Belin.
- Bonesio L. (2007), *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis
- de Certeau M. (2005), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Choay F., (2000), *La città. Utopie e realtà*, Torino, Einaudi.
- ID. (1980), *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions du Seuil.
- Durkheim É. (1971), *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Edizioni di Comunità.
- D'Arcy Thompson W. (2001), *Crescita e forma. La geometria della natura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Foucault M. (2009), *“Bisogna difendere la società”*, Milano, Feltrinelli.
- Jünger E. (1995), *L'operaio*, Parma, Guanda.
- Koolhaas R. (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet,
- Illich I. (2013), *La convivialità*, Milano, Red Edizioni.
- Lefebvre H. (1970), *Il diritto alla città*, Padova, Marsilio.
- Lietaert, M. (a cura di, 2007), *Cohousing e condomini solidali. Guida pratica alle nuove forme di vicinato e vita in comune*, Firenze, Aam Terra Nuova.
- Musolino M. (2012), *New towns post catastrofe. Dalle utopie urbane alla crisi delle identità*, Milano-Udine, Mimesis.
- Poli D. (2000), *Il cartografo-biografo come attore della rappresentazione dello spazio in comune*, in Castelnovi P (a cura di), *Il senso del paesaggio*, Torino, IRES.
- Ruiu M. L. (2013), *Il cohousing e la sottile linea tra spazio pubblico e spazio privato: The Community Project*, *Sociologia urbana e rurale*, 100, pp. 105-118.
- Simmel G. (1976), *Il conflitto della cultura moderna e altri saggi*, Roma, Bulzoni.
- ID. (1984), *Filosofia del denaro*, Torino, Utet.
- ID. (1987), *La forma della storia*, Salerno, Cephyr.
- ID. (1998), *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità.
- ID. (2005), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.



- ID. (2006), *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando.

Stewart D. (2002), Habitat et écologie. Le «cohousing» aux États-Unis, *Revue française d'études américaines*, 94, pp. 113-128.

Wunenburger J.-J. (1979), *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge.



Casa oltre casa: alcune rappresentazioni contemporanee dello spazio domestico in architettura

Home beyond house: some representations of domesticity in contemporary architectural theory

Irene Sartoretti*

Abstract

Nelle elaborazioni teoriche dell'architettura contemporanea sono emersi nuovi *spazi di rappresentazione* (Lefebvre) che hanno messo in discussione l'immagine tradizionale della casa borghese come baricentro stabile e come rifugio dal mondo esterno. L'articolo analizza come alcuni di questi spazi di rappresentazione abbiano decostruito l'idea unitaria e coerente di casa e come venga restituita l'immagine di un abitare segnato dall'instabilità, da tendenze disperdenti, talvolta stranianti e, in definitiva, dalla perdita di un centro spaziale ed emozionale. Nel testo, questo tipo di rappresentazione della casa viene messo in relazione con quell'orizzonte culturale che permea i diversi campi di produzione intellettuale e che ha contribuito a ridefinire gli immaginari dell'abitare.

teoria architettonica contemporanea | idea di *home* | perdita del centro | transcalarità | ubiquità | ambiguità

Contemporary architectural theory has produced new *representational spaces* (Lefebvre) that bring into question the traditional image of the bourgeois haven. The article analyzes how the idea of home is no longer represented as a refuge from the external world and a stable spatial center. It is instead characterized by instability, dispersion, sometimes estrangement and, ultimately, by the loss of a spatial-emotional center. This type of representation of home is put in relation with those socio-cultural factors that are redefining the idea of home in the Humanities.

contemporary architectural theory | idea of home | loss of center | transcalarity | ubiquity | ambiguity

* Irene Sartoretti si laurea alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze con una tesi sullo stretto rapporto che la teoria architettonica ha intessuto col pensiero filosofico negli anni Sessanta e Settanta in Italia. Attualmente è dottoranda in sociologia presso il SUM (Istituto Italiano di Scienze Umane) e si interessa alle forme che l'immaginario dell'altrove, nelle sue molteplici declinazioni, assume nello spazio vissuto della casa. Mail: irenesartoretti@gmail.com

Irene Sartoretti has an MA in Architecture and is a PhD student in Sociology at SUM (Istituto Italiano di Scienze Umane). Her research is focused on how the projection of elsewhere affects the experience and the representation of home. Mail: irenesartoretti@gmail.com



26

Anno III - n. 3

Quello degli scarti fra le aree semantiche di *house* e *home*¹ sembra essere un aspetto centrale nell'affrontare il tema della casa da parte della narrativa e delle scienze umane contemporanee (Chapman, Hockey, 1999; Blunt, Dowling, 2006; Pagliara, 2007). Il presente studio mostra come anche nel campo della teoria architettonica contemporanea diverse rappresentazioni della casa si fondino su questo scarto semantico. Non è obiettivo di questo articolo farne una rassegna completa. Piuttosto ne sono state scelte alcune ritenute particolarmente significative come termometro di un sentire più generale, di una visione della casa che permea i diversi campi del sapere in un doppio movimento in cui i cambiamenti sociali e i cambiamenti delle visioni del mondo si alimentano reciprocamente.

Introduzione. Dalla casa come baricentro stabile alla perdita del centro²

Fra Ottocento e Novecento il tema della *home* diviene tema centrale della letteratura e della pittura occidentali. In particolare l'Ottocento europeo rivolge una forte attenzione all'universo quotidiano dell'interno domestico borghese, che rappresenta anche la scena privilegiata delle letterature femminili del tempo. L'immaginario letterario ottocentesco restituisce, in genere, l'idea della casa borghese come di un baricentro personale stabile, che è espressione spaziale, in occidente, dell'idea di uomo come soggetto "individualizzato" (Elias, 1987, p. 21). Parallelamente a ciò, si forma la concezione di individuo come individuo privato, distinto da quello pubblico, che esprime questo suo *status* anche attraverso la nascita dell'*intérieur*

¹ Utilizzo il termine inglese *home* poiché questo non trova un esatto corrispettivo nella lingua italiana. Mentre la parola inglese *house* si traduce in italiano con casa, intesa in senso fisico-spaziale, la parola *home*, riferita in origine al luogo natale, nell'inglese di metà Cinquecento (1548) indica il centro degli affetti, il luogo dell'appartenenza intima, il rifugio del riposo e della soddisfazione (*the Oxford English Dictionary*). Dunque fra le aree semantiche delle parole *home* e *house* si disegnano scarti che possono essere, a seconda dell'esperienza personale, più o meno forti fino ai casi estremi in cui fra i due universi si produce una completa non-corrispondenza.

² L'evocativa immagine della perdita del centro è stata ripresa dal saggio di storia dell'arte di Hans Sedlmayr, intitolato per l'appunto *Verlust der Mitte, Perdita del centro* (1948). Il presente articolo utilizza l'idea di perdita del centro in riferimento agli immaginari dell'abitare nella contemporaneità e con un significato altro rispetto a quello assegnatole da Sedlmayr.



(Benjamin, 1982) ovvero dell'interno domestico come luogo di comfort³ e di privacy familiare. L'immaginario di casa del soggetto borghese è quello di casa-rifugio dal mondo esterno, in cui può realizzarsi la scissione fra individuo privato e individuo pubblico. È l'immagine del focolare domestico e dello spazio privato del sé. Quello spazio che Virginia Woolf nel 1929 inizia a reclamare anche a nome delle donne⁴. Caratteristiche di questo immaginario abitativo, che certo non è esente da inquietudini, sono la fissità e l'accumulo. Questi si esprimono pienamente nel collezionismo di oggetti e ninnoli che fanno in casa piena mostra di sé e che sono la cifra costitutiva dell'interno borghese (Benjamin, 1982). L'interno borghese è dunque visivamente molto denso e vuole essere l'espressione del gusto individuale e delle competenze estetiche del proprietario, a sua volta estrinsecazione di un'identità non più percepita come ascrivibile ma riconosciuta come acquisitiva e pienamente individuale (Elias, 1987, p. 107). Oggetti e ninnoli assolvono, in una logica proustiana, anche al ruolo di "grilletti della memoria" personale e familiare che attivano catene di evocazioni, rafforzando il senso di stabilità e appartenenza alle stanze della casa.

In particolare, come frutto del processo di individualizzazione, nell'Ottocento si afferma la metafora interno-interiorità. Significativo è il fatto che il romanzo ottocentesco delinei il carattere dei personaggi attraverso l'attenta descrizione di stanze e oggetti della casa.

La narrativa novecentesca continua a fare largo uso di descrizioni di interni domestici per tratteggiare la psicologia dei protagonisti, ma in modo

³ L'idea attuale di *comfort* ha avuto una gestazione piuttosto lunga prima di diffondersi in tutta Europa in riferimento alla sensazione di benessere avvertita in un ambiente interno grazie alla sua comodità. Una sensazione che prima non conosceva nome e che invece ora si vuole distinguere dall'idea di lusso (1658, *the Oxford English Dictionary*).

⁴ L'idea che anche la donna debba avere un proprio spazio del sé nella casa non è così scontata. Gli spazi che la donna riesce a ritagliare per se stessa sono spesso spazi corsari, frammenti di tempo e di luoghi domestici lasciati liberi dalle incombenze di cura della casa e dagli altri componenti della famiglia. Molti studi sociologici recenti mostrano come la donna sia ancora spesso in cerca di una *stanza tutta per sé* (Cfr. Madigan, Munro, 1999). Nonostante il suo rapporto con la casa appaia più profondo rispetto a quello maschile, le sue tracce sono tracce spesso silenziose (Bassanini, 1994). È perciò interessante come da una parte ci sia nell'immaginario una piena identificazione della donna con la casa e dall'altra come la donna non trovi un proprio posto nello spazio domestico con cui è identificata (Perrot, 2009, p. 148).



diverso rispetto al secolo precedente. Mentre l'immaginario ottocentesco ci restituisce in genere una visione di casa unitaria e coerente, come di un baricentro ad un tempo spaziale e personale, l'immaginario letterario del secolo successivo racconta di un baricentro esplosivo. La casa viene presentata in modo espressionistico come luogo della precarietà e dell'instabilità, pervaso da forze disperdenti (Pagliara, 2007, pp. VI-X). La piena sicurezza del soggetto borghese ottocentesco, che si rifletteva in una domesticità altrettanto certa e centrata, lascia il passo a una nuova sensibilità culturale. È soprattutto dal secondo dopoguerra che, anche in quelle narrative dove l'immagine di casa è quella del focolare domestico, si tratta di un focolare domestico infranto, minacciato dai mutamenti sociali in corso. Sono significativi in proposito due dei testi filosofici che hanno avuto più riscontro nel dibattito accademico sulla casa: *Costruire abitare pensare* di Heidegger (1954, pp. 96-108) e *La poetica dello spazio* di Bachelard (1975). Seppur diversi, quelli di Bachelard e di Heidegger sono entrambi auspici di ricomposizione di un rapporto armonioso fra uomo e abitare che è visto come spezzato dalla modernità e dall'edilizia residenziale moderna.

È soprattutto a partire dagli anni Settanta del Novecento che è stata messa in discussione l'idea di casa borghese, così come si è configurata nell'Ottocento, e di casa moderna⁵.

⁵ Si intende con "casa borghese" quel modello abitativo la cui gestazione risale alla seconda metà del Settecento, quale espressione del ceto borghese in ascesa in occidente. La piena codifica di questo modello può esser fatta risalire, se si vuole trovare un momento storico preciso a scopo esemplificativo, alla Parigi hausmanniana di metà Ottocento (sullo sviluppo del modello di casa borghese e sulle sue premesse sociali, economiche e culturali la letteratura è molto ampia; si vedano in particolare fra le prime e più importanti opere sul tema: Benjamin, 1982; Àries, Duby, 1987; Eleb, Debarre-Blanchard, 1989). Caratteristica della casa borghese è la chiara distinzione pubblico/privato e la suddivisione delle stanze in base alle funzioni. Sul modello di "casa borghese" si innesta quello di "casa moderna" come ulteriore momento di razionalizzazione funzionalista dell'abitare. Dalle ricerche delle associazioni filantropiche di fine Ottocento fino all'acme rappresentato dal Movimento Moderno, la "casa moderna" scaturisce da un processo di parametrizzazione e standardizzazione dell'edilizia residenziale, ovvero da un approccio tecnico-scientifico e normativizzante all'abitare. Questo è reso possibile dalle nuove tecnologie e dall'industrializzazione dei processi edilizi. L'ibridazione di questi due "tipi ideali", l'uno espressione dell'affermarsi del credo e dei valori borghesi presso larghi strati di popolazione, l'altro espressione dell'affermarsi del paradigma scienziato nella progettazione urbana e degli edifici, costituiscono la spazializzazione delle idee che la modernità ha prodotto in termini di privacy, comfort, rapporto pubblico/privato e quotidianità domestica.



In particolar modo, il presente lavoro mostra come l'immagine unitaria e coerente di casa appaia oggi decostruita. Per farlo si passano in rassegna alcune opere di architettura che si collocano in modo impressionistico, eidetico e lirico-poetico in quella linea di tendenza nella cui direzione vanno le ricerche e gli sforzi intellettuali di rappresentazione della casa nelle società contemporanee. Le case qui presentate sono sicuramente degli episodi singolari. Alcune, poi, sono puri oggetti d'arte, destinate già nel momento del loro concepimento a non essere abitate, ma a rimanere, addirittura, solo sulla carta. Esse però, come ogni prodotto culturale, sono figlie non solo della sensibilità individuale degli autori, ma anche di quella collettiva del proprio tempo. Sono il termometro dell'affermarsi di nuove coordinate valoriali e di nuovi modi di sentire rispetto a quelli che hanno fatto da premessa al nascere della casa borghese e moderna.

Casa oltre casa: dislocazioni della domesticità

L'idea di *home* che emerge dalle scienze umane e dalla narrativa contemporanea è segnata dalla frammentarietà, dall'instabilità e, in definitiva, dalla perdita di un baricentro spaziale e personale. Sono rappresentate come forze disperdenti traiettorie di vita non lineari da un punto di vista lavorativo e affettivo-familiare cui corrispondono biografie abitative segmentate (Lanzani *et al.*, 2006, p. 23). Ulteriori forze disperdenti sono le forme sempre più marcate di contrazione spazio-temporale dovute all'uso delle I.C.T. (*Information Communication Technologies*) e all'intensificarsi degli spostamenti (viaggi, migrazioni generalizzate, pendolarismi). Tali fattori hanno rimappato l'immaginario di *home* dilatandolo ai luoghi oltre la *house* e trasformandolo in un concetto segnato dalla transcalarità e dalla multilocalità (Morley, 2003; Blunt, Dowling, 2006; Mc Dowell, 2007).

La *house* è dunque intesa quale tassello di un mosaico di pratiche abitative dislocate su scala territoriale e comprendenti una molteplicità di luoghi del quotidiano. Case, seconde case, vagoni di treno che ogni giorno segnano la giornata del pendolare, luoghi del lavoro e del *loisir* danno dell'abitare l'idea di una mappa spaziale estesa ben oltre la casa. La nozione di *espace de*



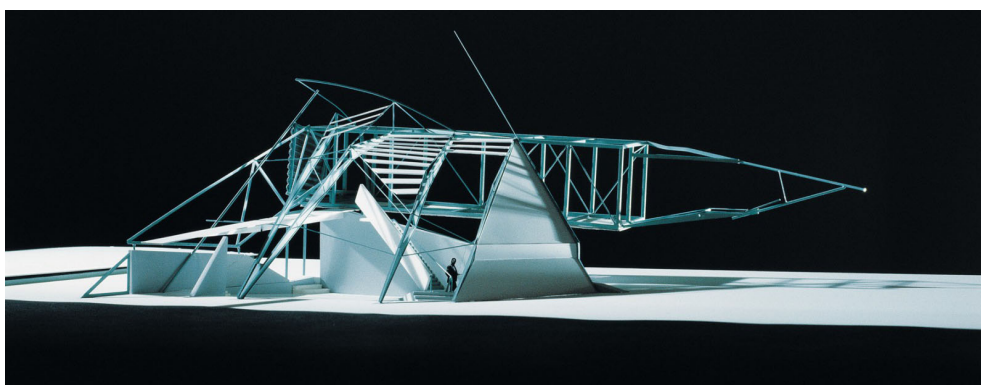
vie (Di Méo, 1991) vuole appunto dar conto del fatto che le pratiche abitative non si esauriscono nella sola casa, ma comprendono una molteplicità di luoghi cui corrispondono attaccamenti affettivi multipli.

La *home* è di riflesso rappresentata come una mappa emozionale segnata dalla dispersione e dalla transcalarità. Questo concetto è ben espresso nell'*Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno (2002), che descrive l'abitare come un paesaggio emozionale esteso in cui le scale sfumano e i confini fra la casa e l'altrove si confondono. L'idea di *home* è transcalare perché può abbracciare un'intera nazione, così come può coincidere con la sola dimensione del corpo di chi è nomade per vocazione o per costrizione. *Home* può coincidere anche solo con una valigia. La valigia di memorie del luogo natale che accompagna i migranti, uno scrigno chiuso conservato nella nuova casa come un *nostos* concentrato in pochi significativi oggetti (Morley, 2000). *Home* può anche essere qualcosa di sganciato da una presenza materiale: può essere un'abitudine, portata dietro di luogo in luogo, o anche solo una vaga sensazione di sentirsi a casa, avvertita in luogo straniero.

Quindi l'idea di *home*, mentre all'inizio indicava il luogo natale e nell'Ottocento, epoca che ha fatto della casa lo spazio dell'intimità, arriva a designare pienamente la componente affettivo-emozionale legata alla *housè*, appare oggi spesso come indipendente dall'idea di *housè*. È spesso rappresentata come qualcosa di ec-centrico rispetto alla casa intesa in senso fisico e qualche volta addirittura come de-territorializzata, indipendente da qualunque luogo fisico. Quest'ultimo aspetto, questa prospettiva de-territorializzante con cui si guarda alla *home*, è una prospettiva che per Cacciari è già insita nella cultura greca e poi in quella cristiana di rifiuto del corpo, per cui il destino è lo sradicamento dalla condizione terranea. Nella concezione occidentale del tempo, come tempo lineare del progresso tecnico-scientifico, si ritrova questo stesso destino. Suggestiva è l'immagine dell'*arbor inversa* agostiniana le cui radici risiedono in alto, sono smaterializzate e per Cacciari simboleggiano una nostalgia all'incontrario, una nostalgia dell'andare, dello sradicarsi infinito (Cacciari, 2004, pp. 71-82). Anche nell'arte e nell'architettura contemporanee si possono ritrovare



i sintomi di questo sentire. Nell'opera *Home to go* del 2001 l'artista Adrian Paci fotografa se stesso con la scultura di un tetto capovolto sulle spalle. Un tetto capovolto sulla schiena diventa un paio d'ali. Da metafora del riparo diviene metafora dell'erranza, da immagine connessa alla stabilità delle radici diviene immagine di un abitare ramingo. Analogamente, le case progettate da Coop Himmelblau somigliano a grandi ali. *House with wings* (1973), *Hot flat* (1983), *Open House* (1983-1988) sono come grandi uccelli di vetro, metallo e luce pronti a librarsi. Sono spazi anti-prospettici, fatti di linee spezzate, di traiettorie esplose che mirano a destabilizzare il sentimento di fissità tradizionalmente evocato dalla casa. L'oggetto casa appare smaterializzato e di una complessità non pienamente decifrabile dai sensi. Le mutevoli condizioni atmosferiche, che penetrano attraverso gli scomposti scheletri metallici, aggiungono ulteriore complessità agli spazi domestici pensati da Coop Himmelblau, rendendo la loro architettura ancora più instabile, palpitante, viva.

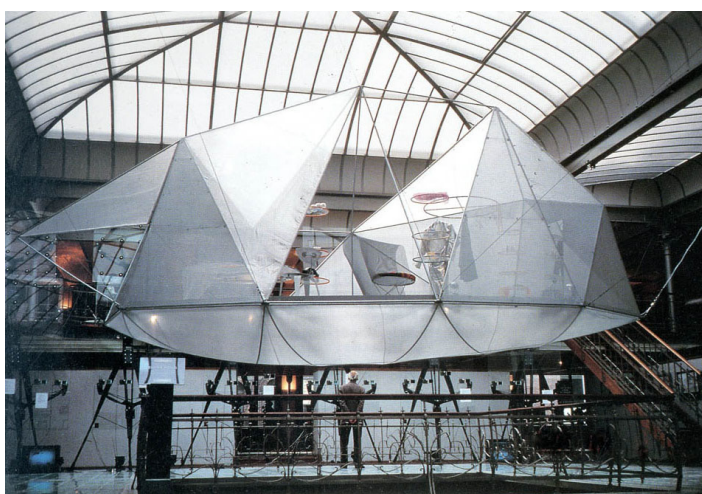


Coop Himmelblau. Plastico della *Open House* (Malibu, California, 1983-1988)
<http://www.coop-himmelblau.at>

Toyo Ito va oltre nel decostruire l'immagine di fissità evocata dalla casa. Immagina quella che potrebbe essere la casa della nomade metropolitana (*Pao I* 1985; *Pao II* 1989), nuovo soggetto antropologico espressione del tardo-capitalismo. È una donna giovane senza legami né familiari né spaziali. È estremamente mobile così come sono diventati volatili i flussi di capitale. La sua forza risiede nella capacità di dominare la dimensione

spazio/tempo, che la porta a spostarsi in modo *random* a livello globale, seguendo di volta in volta le condizioni per lei migliori. I suoi luoghi elettivi sono le città globali ad alta densità dove, più che lo spazio domestico, quello che appare importante è vivere appieno la vertigine metropolitana. La casa pensata da Toyo Ito è perciò una sorta di tenda da accampamento, da installare sulle sommità dei grattacieli e da usarsi come semplice supporto alla vita metropolitana. Gli arredi sono essenziali, leggeri, nomadi anch'essi: sono un tavolo da toletta, dove la giovane nomade può prepararsi prima di tuffarsi nella città, una sedia e una *consolle* per scambiare informazioni. In questa casa/tenda non c'è spazio per gli oggetti della memoria, che ancorano gli individui ai luoghi, al loro passato e alla loro storia familiare. Non c'è spazio se non per l'oggi, dove tutto si risolve nell'immediatezza del consumo. La nomade è per l'appunto dedita alle pratiche edonistiche di consumo, incluso

il consumo della città; è al contempo parassita, poiché non produce, e volano dell'economia capitalista, perché consuma. È poi significativo il fatto che sia femmina. Anche quest'ultimo



Toyo Ito. Installazione *Pao II* (1989)

aspetto suona come una dichiarazione della fine del soggetto borghese affermatosi con l'Ottocento come soggetto essenzialmente maschile (Àbalos, 2000, pp.164-169)⁶.

⁶ Alcune ricerche architettoniche contemporanee vanno concretamente nella direzione di questo nuovo nomade metropolitano. Il gruppo N-architects, per risolvere il problema della penuria di alloggi nelle aree centrali di New York, sta realizzando alcuni edifici abitativi fatti di appartamenti-container. Questi vanno a comporre strutture aggregative con la stessa logica dei lego e possono essere assemblati e smontati a basso costo. Ogni singolo appartamento è un *exi-*

L'architetto Jhon Hejduk ha affrontato da una diversa prospettiva la questione del nomadismo. Ha progettato nel 1981 architetture su ruote, dai caratteri antropomorfi, chiamate *masques*. Il nome *masques* vuole evocare le maschere del carnevale italiano e, con esso, gli artisti di strada che lo mettono in scena, itinerando di città in città. I riferimenti di queste case mobili ed effimere sono dunque le figure del nomade e del vagabondo, messe all'indice in età moderna dalla società borghese, per il fatto di essere senza proprietà né domicilio fisso. Il nomade e il vagabondo costituiscono una minaccia intrinseca alle convenzioni sociali e alle leggi, per i crimini che vengono associati a chi è senza tetto e perciò considerato anche senza legge. Le maschere di Hejduk sono dunque qualcosa di diverso dal mito di una società fondata sulla mobilità. Così come il carnevale sovverte l'ordine consacrato delle cose e i buffoni si prendono gioco delle convenzioni sociali, l'invasione della città da parte delle architetture carnascialesche di Hejduk vuole irridere la normatività della nozione di domicilio. Le maschere, così come i nomadi, sfidano anche il dispositivo di potere dei confini politici e, nel momento storico in cui sono state concepite dal loro autore, la Cortina di Ferro. Nate per viaggiare e posizionarsi nel cuore dei centri urbani (Berlino, Vladivostok, Lancaster, Hannover), le maschere possono anche divenire oggetti stanziali, restando tuttavia sempre stranieri rispetto alla città, poiché ai margini delle convenzioni sociali (Vidler, 1992).

La casa, nell'iconografia contemporanea, si è caricata, come mostrano gli esempi sopra riportati, di un carattere di instabilità, di un impulso nomade e di una tendenza alla smaterializzazione. Incarnazioni della propria epoca, queste rappresentazioni della casa sono qui considerate come espressioni non solo personali, ma situate in un determinato orizzonte culturale che i loro autori hanno saputo cogliere e rappresentare portandolo al parossismo.

stanzminimum di 25 metri quadrati, che risponde pienamente a una diminuzione dell'importanza dello spazio domestico e della dimensione familiare. Ciò che è importante nell'intenzione del progetto non è tanto la cellula abitativa in sé, quanto le possibilità di assemblaggio offerte. La tensione utopica del progetto sta, infatti, nell'immaginare che le aree centrali delle città globali diventino accessibili con costi non troppo elevati a individui atomizzati appartenenti a popolazioni altamente mobili.



Poetiche di straniamento degli ambienti familiari

L'insistenza di molte rappresentazioni contemporanee sull'idea di *home* come costellazione instabile e sugli scarti semantici fra *home* ed *house* mette in questione l'abitare facendone emergere ambiguità ed incertezze. Questa sensibilità è pienamente espressa dal "dimorare" derridiano. Dimorare come momento di attesa, come condizione sospesa, transitoria, più che di piena e compiuta appartenenza. Dimorare come differimento. Dimorare nel suo significato etimologico, nel suo senso latino di tardare, indugiare, attendere (Derrida, 1996). Il dimorare derridiano afferma il carattere di instabilità e di incompiutezza dell'abitare, quasi una inevitabile condizione di disappartenenza di fondo che si crea sempre rispetto alla propria casa. Ognuno è per Derrida in qualche modo straniero anche all'interno dei luoghi cui è più intimamente legato⁷. Ciò contraddice l'idea che l'abitare autentico corrisponda a un legame quasi "di sangue", a un rapporto di intima filiazione col proprio ambiente natale, che è l'idea heideggeriana di abitare (Lefebvre, 1974; Àbalos, 2000).

L'immaginario dell'abitare, che pone l'accento sulle disappartenenze e sugli scarti che si producono fra *home* e *house*, deve molto anche alle letterature post-coloniali (Bhabha, 1992; Marangoly George 1996, 1998; Adams, 2006; Ginsburg, 2012) e agli studi di genere (Douglas, 1991; Johnston, Valentine, 1995, pp.100-102; Goldsack 1999; Cook, 2012). Queste letterature mettono in discussione l'immagine della casa-nido o casa-grembo, considerandole espressione del solo immaginario borghese maschile occidentale. Sono letterature che raccontano di prospettive e di immaginari altri rispetto a quello dominante e che al contempo ne rispecchiano e ne

⁷ Non è un caso che Derrida parli dell'abitare come atto che in qualche modo ci vede sempre stranieri. La biografia di Derrida è quella di uno uomo che è straniero persino nel suo luogo natale. È la biografia di un doppio straniero: Derrida è, infatti, un ebreo di Algeria. Perciò non può dirsi né pienamente francese, poiché ebreo e nato in Algeria, e neanche algerino, poiché cresciuto in quell'enclave creata dai colonizzatori francesi per evitare promiscuità con i magrebini. La storia giovanile di Derrida, raccontata dal filosofo nel libro *Il monolinguisma dell'altro* (1996), è la storia di un abitare sospeso fra l'Algeria, suo luogo natale e di formazione ma non di intima appartenenza, e la madrepatria, la Francia, che per tutta la gioventù rimane come un miraggio, la *home* desiderata e a lungo differita.



producono l'erosione. Sono centrali, in queste letterature, la nozione di sradicamento, inteso in senso sia fisico che emotivo, e di *unhomeliness*⁸. Le letterature post-coloniali, di guerra e delle migrazioni affrontano il tema casa riferendolo a dislocazioni abitative forzate a causa di fattori politico-economici. Gli studi di genere si concentrano sulle esperienze femminili e omosessuali di *unhomeliness* nella *house*. Il sentimento di *unhomeliness* tuttavia non è solo appannaggio di categorie e identità discriminate o di situazioni estreme come quelle abitative che si verificano nelle aree di conflitto (Chapman, Hockey, 1999), esso finisce col riferirsi più in genere ad un sentire diffuso per cui la casa non è mai del tutto una dolce casa.

Precursore dei tempi, il romanzo giallo e del terrore aveva già introdotto a fine Ottocento il sentimento di *unhomeliness* e di straniamento nella confortevole casa borghese. Nelle narrative poliziesche e del terrore la casa, da luogo del conosciuto e della sicurezza, si trasforma in luogo della paura e del mistero. Ben al di là del romanzo poliziesco e del terrore, la poetica dello straniamento negli ambienti più familiari diviene uno dei *leitmotiv* della letteratura e dell'arte novecentesca⁹. Soprattutto dopo le due guerre, la casa viene rappresentata in modo espressionistico come luogo di profonda inquietudine più che di requie. Le descrizioni di spazi e di oggetti della casa sono il risultato di punti di vista deformanti, di proiezioni interiori che esprimono una condizione di disagio e di ansia nei confronti della società e della famiglia borghese (Pagliara, 2007). Più in generale il

⁸ Il sentimento di *unhomeliness*, dal tedesco *unheimlich* si sviluppa pienamente con la cultura romantica, quale principio estetico affine al sublime, per poi essere indagato in chiave psicologica da Freud nel suo saggio sul "perturbante". La parola tedesca *unheimlich* per Freud non è pienamente traducibile nelle altre lingue e si riferisce al perturbamento, allo spaesamento, al sentimento di estraneità e di ostilità che invade il conosciuto e rassicurante mondo familiare. Per Freud i due opposti sentimenti di *heimlich* e *unheimlich* non si escludono a vicenda, ma dove c'è l'uno c'è anche sempre l'altro, che è l'oscuro, il rimosso che affiora dalla propria sepoltura. Perciò il termine *heimlich* è per Freud sempre ambivalente e contiene in sé il suo opposto (Freud, 1919).

⁹ Utilizzato per la prima volta dal formalista russo Slovsckij, il termine straniamento indica lo sguardo con cui l'arte getta nuova luce sulle cose abituali e scontate del quotidiano, provocando nell'osservatore un senso di alienazione e di estraneità rispetto a tali cose. Le avanguardie russe e il teatro brechtiano, il cubismo, il surrealismo e il movimento dadaista sono i primi momenti artistici che si fondano sulle poetiche di straniamento e che fanno di una visione straniata della quotidianità e anche della casa, mondo del familiare e del conosciuto per eccellenza, i due soggetti privilegiati.



soggetto occidentale novecentesco perde quella sicurezza che aveva caratterizzato il soggetto borghese nel secolo precedente e in generale il soggetto individualizzato nato con l'umanesimo. Questa nuova soggettività viene rappresentata come sofferente per la sua individualizzazione, per l'incomunicabilità coi propri simili, avvertita anche e forse soprattutto all'interno della casa. La sofferenza del soggetto post-umanista è ben espressa dai personaggi kafkiani e dalla nausea sartriana (Elias, 1987, pp.108-111). La casa, da nido che era, diviene in molte letterature contemporanee luogo di soffocamento e di relazioni inautentiche, in un ambiguo intreccio di *homeliness* e *unhomeliness*. Anche le tarde avanguardie architettoniche degli anni Settanta affrontano il tema dell'*unhomeliness* e della domesticità rappresentata non come qualcosa di familiare e rassicurante, ma come qualcosa di misterioso, di non pienamente sondabile, di irrisolto (Vidler, 1992). Uno degli architetti più importanti della tarda avanguardia, Peter Eisenman, fa dell'effetto brechtiano di alienazione la propria poetica, creando atmosfere defamiliarizzanti e stranianti anche nelle sue architetture domestiche, con i progetti per le *House I-IV*. Significativo è l'intitolamento della *House III*, oltre che ad Adolf Loos, a Bertold Brecht. Pensati come architetture volutamente incomplete, i cubi scomposti delle *House I-IV* mettono in tensione dialettica i temi legati alla casa, quali quello dell'attaccamento affettivo e della disappartenenza, della memoria e dell'oblio. Concepiti senza riferimento a un contesto e ricondotti a pure astrazioni geometriche, i cubi vogliono essere progetti di case sospesi nel tempo e nello spazio, senza passato né futuro. Sono volumi elementari, costituenti il grado zero della composizione architettonica, che hanno subito un processo fatto di progressive rotazioni, traslazioni e disassamenti. Il risultato è una composizione enigmaticamente disarticolata. La volontà è, nelle stesse parole di Eisenman, rendere l'abitante uno straniero, un intruso nella propria abitazione, attivando così processi di riflessione critica sul senso di familiarità solitamente connesso all'ambiente domestico (Eisenman citato in Hays, 2010, pp. 58). Espropriando l'abitante della e nella propria stessa casa, i cubi di Eisenman vogliono essere uno iato fra abitudine e abitazione, ter-



mini che condividono una radice comune e i cui universi semantici sono ampiamente sovrapposti.



Peter Eisenman, *House II* (Hardwick, Vermont, 1969-70)

Per l'ampliamento della sua casa a Santa Monica in California, Frank O. Gehry immagina nel 1978 uno spazio allucinato e distorto dalla presenza di fantasmi. Tutt'attorno all'edificio preesistente costruisce un nuovo organismo architettonico fatto di lamiere e reti metalliche, legno e vetro. Gehry assembla questi materiali in modo scomposto secondo angolazioni non ortogonali e, così facendo, ripropone a livello architeturale la poetica cubista di collasso della forma. Il progetto è concepito per frammenti giustapposti in modo incoerente. Una tensione centrifuga anima lo spazio. Le finestre, come soggette a un'esplosione interna, sembrano colte nell'attimo di staccarsi dalla composizione per essere proiettate lontano. Partecipano alla stessa logica centrifuga i tubi dell'acqua e i condotti dell'elettricità che sono esposti, rivoltati anch'essi all'esterno. Dal di dentro, la percezione del mondo esterno è alterata dal gioco di riflessi operato dai vetri obliqui, che di notte producono qualcosa di simile a delle apparizioni. Spezzoni di cielo e di paesaggio circostante entrano nella casa "infestata" producendo

logiche impossibili. La tranquillità dello spazio familiare è, seppur in chiave ironica, resa nevrotica, perturbata da linee inquiete e schizofreniche.

Un esempio invece drammatico di straniamento domestico è l'opera *House* del 1993 firmata da Rachel Witheread. È un calco di calcestruzzo a grandezza naturale costruito al posto di una casa vittoriana londinese da poco abbattuta. L'idea del calco rimanda alle antiche maschere sepolcrali e alla vita imbalsamata dei gessi di Pompei. I volumi pieni, massicci e impenetrabili, che sono il negativo della casa abbattuta, rimandano ai monumenti funebri e ai mausolei. La confortevole casa vittoriana si veste in quest'opera di luce sinistra e di impenetrabile mistero. Impossibile guardarvi dentro ed entrare. Ogni ritorno a casa è perciò interdetto.

Anche le “memorie spaziali” (Vidler, 2000, pp. 164) dell'artista statunitense Mike Kelley sono un'esplorazione dell'idea di *unhomeliness*. Gli spazi della scuola, della casa e gli oggetti dell'infanzia sono, nella prospettiva foucaultiana adottata da Kelley, dispositivi di un'educazione repressiva. Riproposti in chiave artistica costituiscono il riaffiorare metonimico delle memorie autobiografiche dei traumi dell'infanzia. Nella quinta scenica beckettiana allestita dall'artista per la performance teatrale *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 -A Domestic Scene* del 2000 lo spazio domestico è rappresentato come lo spazio della dominazione psicologica, dell'abuso, della nevrosi. È un interno domestico sciatto il teatro della dominazione psicologica di uno dei due personaggi sull'altro e del finale tragico in cui entrambi si tolgono la vita.

Le case presentate in questa seconda parte del testo sono figlie di quell'inquietudine che ha pervaso il rassicurante mondo della casa borghese, nata come centro degli affetti familiari e come luogo privato di felicità. In queste rappresentazioni invece, la casa accoglie i suoi abitanti, ma al contempo li opprime, è un universo familiare e insieme estraneo, è lo spazio su cui si proiettano le nevrosi di chi ci vive. Il sentimento di *home* qui non combacia con lo spazio fisico della casa, ma è assente o intrattiene con essa rapporti ambigui.



La casa come oggetto relazionale

Molte letterature contemporanee hanno decostruito, rendendola ambigua e dai confini incerti, l'idea di casa (Bahbha, 1992; Rosemary George, 1998; Bruno, 2002, pp. 62-81; Blunt, Dowling, 2006; Teyssot, 2013). La modernità l'aveva costruita attraverso opposizioni binarie dentro/fuori, privato/pubblico, stanzialità/viaggio in cui il primo termine è di solito associato alla casa. Oggi invece è stato mostrato come queste categorie dicotomiche non siano mutualmente escludenti ma, al contrario, co-presenti negli spazi domestici. Basti solo pensare a come i fatti storico-politici diano forma alle pratiche e allo spazio domestici, o a come le pratiche di consumo vedano simultaneamente coinvolte le dimensioni pubblico-privato, o ancora a come i dispositivi medialti stravolgano le categorie di dentro e fuori. Gli artisti hanno espresso poeticamente questo sentire. L'opera *Untitled* (1992) dell'argentino Guillermo Kuitca è fatta di materassi per bambini interamente dipinti, raffiguranti mappe cartografiche del continente europeo. Il letto, luogo per eccellenza dell'intimità e del ripiegamento su se stessi, viene così ribaltato nello spazio dell'altrove. Saltano le metriche del vicino e del lontano, il mondo è racchiuso nel più privato degli spazi. La quiete del sonno e il moto del viaggio diventano un tutt'uno.



Guillermo Kuitca, *Untitled* (1992)

La casa è perciò definita più che in termini di opposizioni, in termini di interazioni e relazioni (Massey, 1994, pp. 115-173). L'idea di casa in termini relazionali è riscontrabile, in architettura contemporanea, nella forte attenzione accordata ai dispositivi di soglia e di passaggio (cfr. Granato, 2006). Gli spazi di soglia sono tema centrale dei progetti delle *Wall Houses* di Hejduk, che rappresentano una profonda riflessione sul tema dell'identità in architettura. Il soggetto delle *Wall Houses* non è tanto la casa in sé, lo sono invece gli spazi di transito fra i vari ambienti interni e fra questi e il mondo esterno, che mettono in rilievo il carattere mutevole e incerto dell'identità spazialmente costruita. Più che essere centrata in se stessa, l'identità spaziale è costruita liminalmente negli spazi di *entre-deux*. Questi sono le membrane magiche, i limiti porosi degli scambi fra due mondi, quello interno e quello esterno, e del loro reciproco trasformarsi. È negli spazi di soglia che molta architettura contemporanea d'autore, suggestionata dall'immagine della piega di Deleuze e Guattari, dona importanza di oggetto architettonico a ciò che si trova *in-between* (Ballantyne, 2007; Teyssot, 2013). Anche la tecnologia gioca un ruolo fondamentale per quanto riguarda gli spazi di soglia, consentendo agli involucri degli edifici di interagire e, di conseguenza, di adattarsi agli stimoli esterni. L'edificio può in sostanza comportarsi come l'interfaccia di un computer, come un organismo vivente.



John Hejduk. *Wall House II* (Groningen, Olanda, 2001).
Realizzata postuma sulla base dei disegni fatti da Hejduk negli anni Settanta.

La nozione relazionale nel campo dell'architettura contemporanea è visibile anche in quelle ricerche che hanno spostato il fuoco dell'interesse dalla forma al processo, dalla casa come oggetto compiuto e fisso al farsi della casa come processo continuo, legato al mutare delle contingenze e dunque alla sfera dell'incerto. Ciò infrange il dogma della forma compiuta e definitiva nella progettazione della casa.

La natura dinamico-processuale dell'abitare è stata l'oggetto del progetto sperimentale PREVI a Lima in Perù (1968-70), che aveva come obiettivo la riqualificazione e l'espansione della città informale esistente, caratterizzata, come tutti gli insediamenti spontanei, da abitazioni basse ad altissima densità. Il progetto ha visto la partecipazione, sotto la direzione di Peter Lang, di importanti architetti a livello internazionale, fra cui Christopher Alexander, Charles Correa, Aldo Van Eyk, James Stirling. Ciò che qui interessa è il modo innovativo con cui il progetto ha interpretato l'unità abitativa, ovvero come organismo evolutivo. Le case non nascevano, infatti, come progetto fisso e definitivo, ma contenevano, fin nell'atto progettuale, le possibilità future di una loro espansione e di una loro modifica da parte degli abitanti, in piena sintonia con la logica di auto-costruzione della città informale. In effetti, oggi, quelle stesse case hanno completamente cambiato fisionomia ed è spesso difficile riconoscervi la costruzione iniziale (Garcia- Huidobro *et al.*, 2010).

Molte ricerche sperimentali di questi anni vanno anche in Europa nella stessa direzione (Granato, 2006), interessando contesti più agiati rispetto a quelli della città informale. Gli autori si limitano in questi casi a determinare le direttrici generali del progetto. Saranno poi gli abitanti ad agire su uno spazio parzialmente indeterminato negli usi e nelle dimensioni, decidendo funzioni e volumetrie a seconda delle esigenze.

La percezione di fissità associata alla casa è stata perciò decostruita, per quanto riguarda la dimensione temporale, dal tempo accelerato e instabile della contemporaneità e, per quanto riguarda la dimensione spaziale, dalla consapevolezza di una forte permeabilità della casa al mondo esterno.



Conclusioni

Scelte non in base ad un'unità di luogo e di autore, ma ad un'unità tematica, le case qui presentate sono sicuramente episodi estremi. Alcune di esse sono solo installazioni o progetti su carta. Perciò, o non rendono conto dei modi di abitare effettivi, o li esasperano. Tuttavia esprimono il mutamento delle coordinate valoriali che avevano fatto da premessa alla nascita della casa borghese e moderna. La casa borghese e la casa moderna sono nell'immaginario collettivo un baricentro spaziale stabile, luogo di *comfort* e *privacy* familiare. Progressivamente, la narrativa e le scienze sociali hanno decostruito quest'immagine coerente, unitaria e rassicurante. L'articolo ha mostrato come anche alcune delle più alte espressioni della teoria architettonica contemporanea abbiano corrosato su più fronti quest'immagine, dando vita a nuove spazialità domestiche. Da queste spazialità emerge un'idea di *home* non sempre riferibile, né riducibile, allo spazio fisico della casa.

Alcune delle case qui presentate si collocano in un contesto culturale di estrema valorizzazione della mobilità e della capacità di dominare la dimensione spazio-tempo. In questo contesto, l'idea di *home* abbraccia una pluralità di luoghi dispersi e di scale metriche differenti, arrivando, nelle sue forme più estreme, ad essere indipendente dalla fisicità dei luoghi. Essa si configura come idea non più solo affine a quella di privato, di stanzialità e di interno domestico. Non è costruita perciò in opposizione al mondo esterno, alla sfera pubblica e all'idea di viaggio, ma contiene in sé l'altrove nelle sue molteplici declinazioni e in modo non privo di ambiguità. L'ambiguità, come qualcosa di connaturato all'idea di *home*, si rivela in altre case sotto la forma di inquietudine profonda, di soffocamento e di straniamento avvertito rispetto all'accogliente e rassicurante mondo familiare borghese. Gli opposti sentimenti di *homeliness* e *unhomeliness*, invece che escludersi a vicenda, convivono in modo contraddittorio, talvolta schizofrenico, in relazione ad uno stesso ambiente domestico.

Un altro aspetto che emerge è quello della *home* come configurazione emozionale altamente instabile, legata al mutare delle contingenze e alla sfera dell'incerto. Il tema dell'incertezza si inserisce nella più ampia



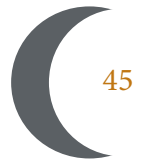
riflessione critica sul progetto moderno di casa, animato da intenzioni pedagogiche e dal perseguimento di un modello universale di abitare. L'accettazione dell'aleatorietà ridefinisce l'idea di identità riferita al progetto architettonico in termini processuali-relazionali, infrangendo il mito della forma compiuta e definitiva.

Per evocare questi nuovi immaginari di *home* e le sue rappresentazioni ambigue e diffratte, è stata qui proposta la suggestiva immagine della perdita del centro, ripresa dal titolo dell'opera di Sedlmayr e, tuttavia, qui utilizzata con accezione diversa.

Riferimenti bibliografici

- Ábalos I. (2000), *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, tr. it. (2009), *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Milano, Marinotti.
- Adams J. (2006), *Troubled Places. Domestic space in Graphic Novels*, in G. Smith, J. Croft, *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture. Nature, Culture and Literature*, vol. 2, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Ariès P., Duby G. (1987), *Histoire de la vie privée IV: de la Révolution a la Grande guerre*, tr. it. (1988), *La vita privata: L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- Bachelard G. (1975), *La poétique de l'espace*, tr. it. (1999), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.
- Ballantyne A. (2007), *Deleuze and Guattari for architects*, London-New York, Routledge.
- Bassanini G. (1992), *Tracce silenziose dell'abitare: la donna e la casa*, Milano, Franco Angeli.
- Benjamin W. (1982), *Das Passagenwerk*, tr. it. (1986), *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Blunt A., Dowling R. (2006), *Home*, London, Routledge.
- Bhabha H. K. (1992), The world and the home, *Social Text*, 31/32, 141-153.
- Bruno G. (2002), *Atlas of emotions. Journey in Art, Architecture, and film*, tr. it. (2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori.
- Cacciari M. (2004), *La città*, Rimini, Pazzini.
- Chapman T., Hockey J. (1999), *Ideal homes? Social change and domestic life*, Abingdon-New York, Routledge.
- Cook M. (2012), *Queer domesticities*, in Briganti C., Mezei K. (a cura di), *The domestic space reader*, Toronto, University of Toronto Press.
- Derrida J. (1996), *Le monolinguisme de l'autre*, tr. it. (2004), *Il monolinguisma dell'altro*, Milano, Cortina.
- Di Méo G. (1991), *L'homme, la société, l'espace*, Paris, Anthropos.

- Eleb M., Debarre-Blanchard A. (1989), *Architectures de la vie privée ; maisons et mentalités. XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Archives de l'Architecture Moderne.
- Eleb M. (1995), *L'invention de l'habitation moderne: Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan.
- Elias N. (1987), *Gesellschaft der Individuen*, tr. it. (1990), *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino.
- Freud S. (1919), *Das Unheimlich*, tr. it. (1969), *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, Torino, Boringhieri.
- Garcia-Huidobro F., Torres-Torriti D., Tugas N. (2010), Time builds! Il progetto abitativo sperimentale (PREVI) di Lima: genesi e conclusione, *Lotus* 143.
- Ginzburg, R. (2012), "Come in the dark": Domestic workers and their rooms in Apartheid era Johannesburg South Africa, in Briganti C., Mezei K. (a cura di), *The domestic space reader*, Toronto, University of Toronto Press.
- Granato M. T. (2006), *Lo spazio della casa. La casa individuale come risposta all'abitare*, testo disponibile al sito http://cameprints.unicam.it/29/1/lo_spazio_della_casa.pdf
- Hays K. M. (2010), *Architecture's desire. Reading the late avant-garde*, Cambridge (MA), MIT press.
- Heidegger M. (1954), *Vorträge und Aufsätze*, tr. it. (1976), *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.
- Hejduk J., Shkapich K., Libeskind D. (1985). *Mask of Medusa: Works 1947-1983*. New York, Rizzoli.
- Lanzani A. Granata L., et al. (2006), *Esperienze e paesaggi dell'abitare. Itinerari nella regione urbana milanese*, Milano, Aim-Segesta.
- Lefebvre (1974), La production de l'espace, tr.it. (1976), *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi.
- Mc Dowell L. (2007) Rethinking place. Thoughts on Spaces of the Home, Absence, Presence, New Connection and New Axioms, *Home Cultures*, 4/2,129-146.
- Morley D. (2000) *Home territories: Media, mobility and identity*, Abingdon-New York, Routledge.
- ID. (2003), What's home got to do with it? Contradictory dynamic in the domestication of technology and the dislocation of domesticity, *The European journal of cultural studies*, 6/4, 435-458.
- Munro M., Madigan R. (1999) Negotiating space in the family home, in I. Cieraad (a cura di), *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. New York, Syracuse University Press.
- Massey D. (1994), *Space, Place, Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pagliara M. (a cura di, 2007), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit.
- Perrot M. (2003), *Gli spazi del privato*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, Torino, Einaudi 2003.
- ID. (2009), *Histoire de Chambres*, tr. it. (2011), *Storia delle camere*, Palermo, Sellerio.
- Marangoly George R. (1996), *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ID. (1998) *Burning down the house: Recycling domesticity*, New York, Harper Collins.



Sedlmayr H. (1948), *Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, tr. it. (1983), *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*. Roma, Borla.

Smith G., Croft J. (a cura di 2006), *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture. Nature, Culture and Literature vol. 2*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Teyssoit G. (1987), *Paesaggio di Interni = Interior Landscapes*, Milano, Electa.

- ID. (2013). *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge (MA) London, The MIT Press.

Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. tr. it. (2006) *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*. Torino, Einaudi.

- ID. (2000), *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, tr. it. (2009), *La deformazione dello spazio: arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia.

Wolf V. (1929), *A Room of One's Own*, tr. it. (1993) *Una stanza tutta per sé*. Roma, Newton Compton.



Spazi, non luoghi, luoghi: paradigmi e narrazioni in conflitto

Spaces, non-places, places: conflicting paradigms and narratives

Luisa Bonesio*

Abstract

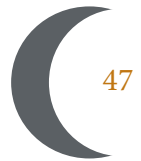
Nell'ambito della promozione turistica due narrazioni si scontrano, o meglio si svolgono parallelamente, intorno al territorio e al paesaggio e ai beni che dovrebbero promuovere: una è l'aggressiva ed effimera strategia del marketing esperienziale che propone il consumo di un territorio tramite "occasioni" e "offerte", come un prodotto di consumo qualunque, senza rapporto di conoscenza con la realtà complessa (storica, culturale, paesaggistica, antropica) in cui accade; l'altra è il tentativo di realizzare un incontro di sguardi (abitanti e visitatori) consapevoli sul patrimonio che ogni territorio è, quindi di propiziare comportamenti responsabili e lungimiranti dai quali una comune ricchezza umana e culturale esca rinvigorita. Queste narrazioni, che sono anche azioni e strategie, avvengono, consapevolmente o meno, all'interno di due paradigmi, quello della spazializzazione omologante e quello del luogo individuato e possibilmente singolare, i cui lessici, intenti, presupposti e ricadute materiali e immateriali avvengono contrastivamente o in dissonanza più o meno lacerante sulla carne di uno stesso territorio ma anche degli stessi abitanti e attori.

spazio | luogo | identità | patrimonio | consumo

There are two prevailing narratives in promoting landscape or territory tourism which clash with one another or, better, run parallel. The first is the aggressive and ephemeral strategy of the experiential suggesting a consumerism of the territory based on "offers" and "sales", as if it were a normal consumerist product without any link with the complex (historical, cultural, anthropogenic) reality of the place. The second is the attempt to carry out a meeting of gazes (both on the side of the inhabitants and of the visitors of the place) who are aware of the cultural heritage of each territory thus favouring responsible and forward-looking behaviours which enrich a common human

* Già Professore Associato e Professore a contratto di Estetica all'Università di Pavia, studiosa di geofilosofia del paesaggio, presidente dell'Associazione culturale Terraceleste (<http://geofilosofia.wordpress.com>, <http://terraceleste.wordpress.com>); membro del Consiglio Direttivo della Società dei Territorialisti (<http://www.societadeiterritorialisti.it>). Mail: geofilosofia@libero.it

Luisa Bonesio is Assistant Professor in Esthetics at the University of Pavia. She has worked on Geophilosophy for the past 20 years, and in particular on the forms of modernity, on land and on landscape and on issues related to places. He is a member of the Board of the Society of the territorialists. Mail: geofilosofia@libero.it



and cultural wealth. These narratives, which are also actions and strategies, take place, consciously or unconsciously, within two paradigms. One is the homologating concept of space, the other is the choice of visiting a single place whose tangible and intangible lexicons, intentions assumptions and implications occur contrastively or in a more or less lacerating dissonance, on the flesh of the territory itself but also on its inhabitants or actors.

space | place | identity | patrimony | consumption

I territori, in particolare in Italia, sono soggetti a dinamiche contrastanti che producono disarmonie e incongruenze di molti generi (strutturali, ambientali, paesaggistiche, produttive, sociali, identitarie, etc.), la cui espressione è visibile, materializzandosi nella forma sensibile dei paesaggi.

Non si tratta solo della faglia intervenuta tra le forme di territorializzazione omogenee e congruenti del passato e provocate dalla industrializzazione, del grande cambio dalla consapevolezza dei luoghi all'amnesia generalizzata, alla disconnessione della tramatura secolare delle forme paesaggistiche – ignoranza vanamente supplita dalla tecnologizzazione –, ma dell'incongruenza profonda (anche se per certi versi, storicamente complementare) e del tutto contemporanea tra sfruttamento del territorio come deposito di risorse e occasioni di profitto spesso predatorio, incurante delle possibili ricadute negative e dei relativi costi monetari, culturali e sociali, e sforzo di conoscenza, riappropriazione di consapevolezza, responsabilità e cura che porta gli abitanti a sviluppare comportamenti di conoscenza, memoria, ripristino e valorizzazione dei territori come patrimonialità¹. Questo contrasto, che ogni volta si può analizzare nella specificità di singoli territori, avviene sullo sfondo di un contrasto paradigmatico, le cui macrocategorie portanti sono quelle di spazio e di luogo, di omologazione mondializzante e di singolarità locale, oggi note al grande pubblico come *logica globale* e *logica locale*, *nonluogo* e *luogo*.

Occorre rendersi conto di come la cacofonia dilagante e ammorbante di segni, strutture, intenzioni divergenti che stravolge i territori del nostro

¹ Cfr. De Varine (2005).



esistere e deforma i paesaggi, ripercuotendosi sulla nostra vita e la nostra salute – fisica, mentale e spirituale –, derivi da una mancanza di consapevolezza circa la natura e il portato di queste due forme di comprensione e progetto del mondo e molto probabilmente agisca anche dentro di noi, esprimendosi in azioni, scelte, decisioni incoerenti o contraddittorie.

Del resto, mentre la presunta evidenza della logica che porta alla prefigurazione dei comportamenti di massa omologati tende a diventare una sorta di naturalità potentemente suffragata dai linguaggi e dalle strategie della comunicazione globale, agendo come costruzione di un mondo dalla consistenza apparentemente inattaccabile di simulacro imprendibile e cangiante, gli sforzi di uscire da questa “colonizzazione dell’immaginario” (cfr. Serge Latouche, 2005) si configurano secondo logiche e dinamiche territorializzate, locali, spesso (troppo spesso) senza giungere a costituire reti ampie di scambio di esperienze e conoscenze, promanando dall’iniziativa di abitanti, supportati da esperti, generalmente senza condivisione di obiettivi e metodi con la classe amministrativa e politica. Le prospettive e i linguaggi sono diversi, anche quando mirano, apparentemente, a conseguire gli stessi obiettivi (benessere, felicità sociale, produzione, attrazione del turismo, etc.) e le loro strategie, giocate su uno stesso territorio, configurano visioni diverse e significati eterogenei. Lo scontro tra queste logiche non porta necessariamente a esiti scontati, ma spesso nemmeno a un dialogo o a mediazioni durevoli. Tuttavia questa contesa, destinata forse ancora per lungo tempo a riproporsi, è decisiva per la sorte di ciascuno dei territori in cui viviamo.

1. A partire degli anni Sessanta del secolo scorso, l’equilibrio ambientale e paesaggistico di lunga durata che si era creato nel continente alpino, espressione variegata di culture che avevano saputo interpretare la sfida di un abitare esposto a molte difficoltà mediante l’elaborazione di una sofisticata intelligenza ecologica e paesaggistica (Bätzing, 2002; Zanzi, 2005; Zanzi, 1988; Zanzi, 2012), conosce un progressivo e pericoloso degrado. Già agli inizi del Novecento, nelle Alpi e Prealpi erano iniziate forme in-



vasive di industrializzazione – si pensi ai distretti lanieri della Val d’Agnò e del Biellese – e aveva preso avvio in modo capillare la colonizzazione dell’industria idroelettrica, con la costruzione di una rete di prelievo dell’energia a favore dei centri urbani e delle industrie di pianura, destinata con i suoi manufatti più titanici e invasivi (i bacini e le dighe) a distruggere e ripulmare ampie porzioni di territori montani incontaminati o di antiche culture. Inoltre, il ricorso alla trasfigurazione architettonica “in stile” degli edifici delle centrali aveva, in molti casi, estetizzato l’impatto strutturale del linguaggio tecnico-industriale sul paesaggio preesistente, in un racconto talvolta visionario o ironico della nuova epoca che era giunta a prendere possesso, anche da questo punto di vista, delle montagne.

Il regno delle valli e delle vette, in un giro piuttosto rapido di tempo, subisce l’abbassamento da luogo numinoso del sublime a piattaforma di rifornimento energetico delle pianure. Tuttavia, non c’è dubbio che, almeno nelle parti più pubbliche e visibili, le centrali, inserite spesso in paesaggi di rilevante spessore culturale e antropico, rivelano spesso uno sforzo di eccellenza progettuale, qualità estetica, oculatezza dell’inserzione paesaggistica; aspetti, questi, che possono essere legittimamente considerati come una narrazione risarcitiva e rassicurante della nuova potenza tecnica.

Vale la pena notare che la pronta accettazione di questi elementi di distruzione e riconfigurazione artificiale dei paesaggi, naturali e antropici, si è verificata (e perdura) anche per i giganteschi invasi artificiali che hanno letteralmente stravolto i connotati di moltissime valli d’altura, la cui minacciosità intrinseca, esplicita ostensione del pericolo crescente connaturato alla volontà di potenza della tecnica moderna, finisce per costituire una forma di attrazione turistica (oppure, oggi, spazio di pratiche ricreative e sportive: corsa, mountain bike, escursionismo, tuffi, etc.).

Contestualmente, con il cosiddetto *boom* economico, le montagne conoscono anche un mutamento nella percezione dei propri luoghi da parte degli abitanti, che, anche a partire dall’incontro con il mondo urbano propiziato dal turismo e dalla presenza di maestranze addette alla creazione e alla gestione degli impianti industriali, oltre che dai nascenti mezzi di co-



municazione di massa (televisione), cominciano a considerare inadeguate e “arretrate” le forme di vita e di relazione con il territorio intrattenute tradizionalmente. È in quegli anni che fiorisce la corsa dei paesi e delle stazioni turistiche a dotarsi di condomini, palazzi a molti piani (piccoli grattacieli), a riconfigurare l’assetto antico degli insediamenti secondo il modello metropolitano e le esigenze della motorizzazione, ad abbandonare le forme e i materiali tradizionali dell’edilizia a favore degli *standard* già mondializzati. E insieme, nel patetico e autolesionistico scimmiettamento di linguaggi costruttivi e pianificatori importati e stridenti, arriva anche la nuova mentalità del profitto rapido, legato a un’idea precocemente massificata di turismo e di espansione edilizia di pessima qualità, con un abbandono, dovuto anche a sentimenti di vergogna per un passato di fatiche e sobrietà, di quell’etica collettiva che era manifestazione di consapevolezza riguardo alle condizioni per vivere in armonia e lungimiranza in territori dalle sfide severe. Anche se questa dinamica di degrado oggettivo e progrediente dei luoghi delle montagne italiane conosce qualche rara eccezione² dovuta a circostanze particolari, i suoi effetti non hanno cessato di incrementarsi fino ad oggi, fino al degrado estremo che non solo ha smarrito – in molti casi forse definitivamente – il *genius loci*, la possibilità di “riconoscere” la singolarità dei luoghi e di “appartenere” ad essi da parte degli abitanti che vi risiedono, ma in molti casi ha comportato anche la dissoluzione delle comunità e, soprattutto, l’attiva corresponsabilità nella riduzione dei propri luoghi di vita, che fino a poco tempo fa costituivano paesaggi mirabili, in non luoghi anonimi, informi e distonici.

È in questo contesto che fanno la loro comparsa, anche in montagna, fenomeni minoritari di presa di coscienza del disastro – ambientale, paesaggistico, identitario, sociale ed anche economico – provocato e non certo ancora arrestato, che si muovono, più o meno consapevolmente, nella scia dell’epocale cambio di paradigma nel rapportarsi ai territori costituito dalla

² Per esempio l’Alto Adige, che tuttavia costituisce un caso particolare per la sua cultura germanica, per gli ingenti contributi statali ricevuti e per lo statuto speciale della Regione.



Convenzione europea del Paesaggio (2000), espressione a sua volta di un incontro tra un'esigenza manifestata dalle comunità locali europee (di non subire più trasformazioni territoriali decise senza di loro e la progressiva perdita di qualità, espressività e remuneratività dei paesaggi, avviati a una progressiva omologazione) e il ripensamento del concetto di paesaggio prodotto dalla comunità scientifica, come luogo di vita delle popolazioni ed espressione della loro identità.

Per queste due rappresentazioni e narrazioni del destino dei territori non si danno pari opportunità di comunicazione, proposta e azione; e nemmeno, almeno inizialmente, di ascolto. La dissimmetria delle forze è raffigurabile come la sproporzione che esiste tra un ovvio irriflesso e abitudinario, vissuto spesso come una sorta di destino naturale, e una visione inedita, difficile, minoritaria, che deve bucare una spessa coltre di presunte evidenze. Un elemento estremamente importante, in questa divaricazione che spesso sembra incomponibile, è l'indisponibilità o sordità della classe politica e dei poteri economici forti, sia per motivi di difesa di interessi particolari, sia per un certo grado di disinformazione e impreparazione culturale. È solo sotto una spinta significativa e in grado di mobilitare almeno alcune parti dell'opinione pubblica che talora questa contesa sul significato dell'abitare e il destino dei luoghi riesce a trovare uno spazio di rappresentazione e di esplicitazione dei rispettivi presupposti, obiettivi, capacità di argomentazione e di mobilitazione etica e affettiva.

2. A partire dalla cinica, ma preveggenze, definizione del destino delle Alpi come *playground* d'Europa data da Leslie Stephen, i territori alpini più dotati dalla natura non hanno cessato di prodigarsi a realizzarlo secondo modalità dettate dai ritmi epocali e dalle mode del consumo, sacrificando sull'altare dell'effimero le proprie identità storiche, culturali e paesaggistiche e, con esse, il proprio avvenire. La liquidazione del patrimonio materiale e immateriale, ogni volta unico, dei luoghi conta innumerevoli episodi, secondo una logica generale di adeguazione a modelli allogeni e omologanti che annulla le forme differenziate del dimorare terrestre e il



loro scrigno di saperi tradizionali e contestuali relativi alla corretta relazione con l'ambiente geografico e le sue possibilità, per sostituirle con una paccottiglia di segni e strutture in conflitto con le forme, le economie e le identità della montagna, il cui intento è sia quello di "elevare" gli abitanti a rango di cittadini, sia quello di offrire ai cittadini un contesto simile a quello dal quale provengono, in cui potere replicare gesti, scelte e comportamenti i più simili possibili a quelli quotidiani.

Se negli anni Sessanta del secolo scorso tutto questo produceva un effetto caricaturale ma attenuato dalle molte sopravvivenze della trama edilizia e paesaggistica precedente, oggi la compiuta spazializzazione anodina, ripetitiva, omologante delle varie località è probabilmente giunta al suo capolinea, in una percepibile tonalità emotiva di frustrazione e desolazione di ospiti e ospitanti, accresciuta dalla compulsione a riproporre acriticamente un modello di "sviluppo turistico" fallimentare e obsoleto (espansione delle edificazioni di seconde case inutilizzate, consumo di suolo e aggressione del paesaggio, politiche schizofreniche di "valorizzazione" volatile delle risorse del territorio). Località un tempo celebri per qualità paesaggistiche, climatiche, per la raffinatezza delle strutture ricettive e di svago, la qualità dei frequentatori, oggi sono diventate veri e propri nonluoghi, senza profondità storica percepibile, senza identità, senza la possibilità che in esse si instaurino relazioni di scambio e di arricchimento reciproco tra visitatori e abitanti; assai più simili a posti di transito³, di consumo coatto ed effimero, in cui il legame sociale stesso viene eroso, assieme al benessere delle popolazioni locali⁴.

In molti casi, ciò che dovrebbe motivare il viaggio verso le località turistiche, soprattutto in forma destagionalizzata, è l'offerta enogastronomica di prodotti tipici. Ma tra la messa in scena / comunicazione di questi prodotti e la realtà territoriale da cui provengono spesso non c'è nesso eviden-

³ In molti casi sembra che la stessa configurazione urbana tenda ad assimilarsi a una stazione di transito.

⁴ Ho altrove analizzato la differenza di autorappresentazione e di consapevolezza di identità territoriale tra Valtellina ed Engadina. Cfr Bonesio L. (2009b), cap. V: «L'invenzione di un paesaggio esemplare».

te o convincente: l'agricoltura – che pure in molti casi resiste e riprende terreno anche in forme innovative – è assediata e osteggiata in ogni modo dalla cementificazione, dalle infrastrutture, dalle strade, dai capannoni e dai centri commerciali, ossia dalla medesima logica di spazializzazione anonima, violenta, elementarizzante, dissolutiva delle trame paesaggistiche.

Così, in uno stesso territorio convivono, senza che se ne colga la paradossalità, agriturismi, vendita di prodotti km0, capannoni vuoti, catene di vendita globali, forme urbane caotiche o dissolte, relitti di antichi insediamenti, sopravvivenze mirabili e incomprese e un'incontenibile ansia di annullarsi nell'omologazione.

Se, come mostrano gli studi sul paesaggio, si può dare agli altri solo l'immagine che si ha di se stessi, è inevitabile che laddove sia assente una relazione viva tra comunità e patrimonio paesaggistico, i beni culturali e il paesaggio rimarranno oggetti relittuali, scenari ineffettuali, brani episodici e incompresi. Questa inconsistenza e mutezza del luogo (è appunto la mancanza di una relazione di senso tra contesto e comunità a far degenerare il luogo-paesaggio in nonluogo-spazio bianco) però finisce per essere veicolata proprio nella comunicazione che, più di ogni altra, dovrebbe motivare e attrarre i flussi turistici.

Se oggi il valore civico e comunitario dei paesaggi e dei beni culturali viene rimosso a favore della rendita economica, individuata in un potenziale turistico effimero e massificato, inevitabilmente i messaggi di attrazione turistica ne risentiranno, nella strutturazione dei contenuti e nell'affabulazione di convincimento, che non sapendo (o non potendo) riconoscere e quindi comunicare l'unicità e la differenzialità di un luogo per motivare il viaggio o il soggiorno, deve necessariamente ricorrere a una serie di *cliché* effimeri e decontestualizzati. Come afferma il marketing turistico di moda oggi, non è la meta a motivare il soggiorno, ma l'offerta; il che però equivale ad affermare la volatilità della scelta della meta, intercambiabile con mille altre che propongono pacchetti equivalenti o più convenienti. Logica poco lungimirante anche dal punto di vista economico, perché l'equivalenza delle mete a parità di offerte comporta un progressivo abbas-



samento della remuneratività, e inevitabilmente anche della qualità, che si ripercuote a tutti i livelli (manutenzione del territorio, qualità edilizia, cura del paesaggio, benessere della popolazione, etc.). Se si osservano i messaggi pubblicitari di alcuni comprensori turistici montani (provinciali o regionali), si riscontra la ripetizione di una stessa narrazione, quella delle svariate attività che vi si possono svolgere (pratiche sportive, ricreative, *wellness*, degustazione enogastronomica), senza riferimenti significativi al contesto territoriale, evidentemente concepito solo come un contenitore di occasioni e “prodotti”, un’ambientazione composta di equivoci *cliché* generalisti, senza una caratterizzazione che lo renda riconoscibile tra altri, ne motivi la preferenza e il desiderio di ritornarvi. Il luogo non c’è, a stento ha un nome generico che racchiude territori, profili paesaggistici, identità storiche molto diverse tra loro (Lombardia, Valtellina, Valle d’Aosta) e le pratiche (possibilmente “adrenaliniche”) che vi si possono svolgere sono visualizzate su sfondi paesaggistici generici o inventati, anonimi, del tutto intercambiabili, in una sequenza canonica che rappresenta gli svaghi della giornata all’aperto (sentieri, rocce, fiumi, pareti, tracciati per *bike*, piste innevate tutte uguali, ciaspolate, etc., fino alla rigenerante immersione in acque termali, all’aperitivo di atmosfera e alla cena tipica in un locale dai finti caratteri tipici)⁵.

⁵ A puro titolo esemplificativo riporto il testo del sito di promozione turistica della Valtellina (provincia di Sondrio, Lombardia), della campagna di promozione turistica *Scopri la Valtellina* che invita a «scoprire e riscoprire storia, cultura, sapori, ambienti incontaminati e paesaggi mozzafiato. Al centro della proposta sei ambiti esperienziali per soddisfare le aspettative di ogni genere di turista: Energia, Neve Tutto l’Anno, Natura & Paesaggi, Parchi Termali, Cultura, Enogastronomia e Artigianato. *Praticare* il trekking su lunghi sentieri immersi in grandi parchi naturali come quello dello Stelvio e delle Orobie Valtellinesi. *Pedalare* lungo il Sentiero Valtellina o in mountain bike per *sfidare* la propria tecnica. *Andare a cavallo* sulle sponde dell’Adda o in località di alta montagna. *Fare rafting* in acque limpide e pure. *Immergersi* nelle acque termali come gli antichi romani. *Giocare a Golf* in quota. *Sciare* anche d’estate sul ghiacciaio dello Stelvio. *Partire* da Tirano con il Trenino Rosso del Bernina. *Visitare* palazzi rinascimentali. *Gustare* cibi genuini e sorseggiare davanti al camino quel rosso profumato che piaceva a Hermann Hesse» [*corsivi miei*]. L’impostazione è molto simile alla campagna promozionale della Valle d’Aosta (<http://www.youtube.com/watch?v=IBr6RXWHwIM>). Altre campagne basate sullo stesso *concept*: <http://www.youtube.com/watch?v=FpVsljQKOPs> (Abruzzo 2012); https://www.facebook.com/permalink.php?id=119042734779704&story_fbid=773297899354181 (Abruzzo inverno 2013); in entrambe le campagne, lo slogan è: «In Abruzzo vivi le emozioni da cima a fondo». In tutti i casi, il repertorio delle categorie di attrazione è il medesimo: sport, escursioni, terme, enogastronomia

Naturalmente questo tipo di messaggio vale anche per regioni montane non alpine: è il caso dello spot dell’Abruzzo, strutturato sulla stessa falsariga di (non)luoghi comuni. Questa strategia di narrazione dell’attrattività dei territori, basata sui dettami del marketing esperienziale o emozionale, trasla un modello – applicato con successo a oggetti di consumo (caffè, pasta, telefoni, profumi, auto, etc.) – a dimensioni complesse e multiformi come i territori, i luoghi, i paesaggi, ridotti a oggetti da consumare o scenari fungibili in cui andare alla ricerca di emozioni narcisistiche ed effimere. Nessuno stimolo alla conoscenza dei luoghi, alla osservazione dei paesaggi, all’incontro con le culture locali e i patrimoni culturali, se non sotto forma di eventuali ingredienti di secondo piano dell’esperienza fisico-sensoriale.

Se la Convenzione europea asserisce che il paesaggio è l’espressione dell’identità delle popolazioni, tanto che ogni comunità ha il paesaggio che si merita, le comunità o le società che non hanno prodotto una rappresentazione consapevole del proprio paesaggio (ossia non hanno compreso cosa esso sia e agiscono di conseguenza) non saranno in grado di comunicare se stesse, e nemmeno di “promuovere” o valorizzare una dimensione che misconoscono; mentre il paesaggio, da parte sua, qualunque sia la sua consistenza e qualità, esprime, e dunque comunica, impietosamente la realtà della società, i suoi valori, la sua cecità o lungimiranza, la qualità dell’etica pubblica, etc.

È ovvio, quindi, che messaggi promozionali di questo tipo finiscano per comunicare involontariamente, ma efficacemente, la profonda inconsapevolezza dei territori rispetto a se stessi, alla propria (assenza di) identità. Un messaggio devastante, ma veritiero sotto molti punti di vista, che certamente seleziona un *target* affine, quindi non desiderabile sotto il profilo

e il ritmo è quello di un passaggio continuo, tipicamente lavorativo, da un’attività a un’altra. Cfr., per contro, lo spot dell’Alto Adige - Süd Tirol, che mette al centro gli abitanti, il paesaggio e il cibo scaturiti dalla loro identità e saper fare; lo slogan è: «Alto Adige Süd Tirol, da vivere». Un rovesciamento autoironico dello stereotipo montano come attrattore emblematico del turismo è nello *spot* della Svizzera, che mostra la pluriformità culturale e la complessità della realtà sociale e culturale che un turista “aperto” può vivere visitando il Paese: [http://www.youtube.com/watch?v=6s\]gs-obSB8e&list=PL0DCD3E9A1981F8F4](http://www.youtube.com/watch?v=6s]gs-obSB8e&list=PL0DCD3E9A1981F8F4) («Svizzera: non solo montagne»).



della sostenibilità, ambientale, culturale, comportamentale; non tale da assicurare continuità nel tempo, proprio come nella logica effimera e dissipativa, oltre che eticamente ed ecologicamente inaccettabile, del consumo.

D'altra parte, questi messaggi sono performativi almeno in un senso: quello dell'adeguazione degli abitanti a questa narrazione (come operatori turistici, nell'assimilazione dell'immaginario veicolato, ma anche abitanti sempre più alienati o ostaggio dei territori del turismo). La rappresentazione che essi finiranno per avere dei propri luoghi di dimora storici tenderà ad adeguarsi a questo modello espropriante e disidentificante, accentuando la deriva consumistica, spettacolarizzante e degenerante dei territori nell'adesione a una logica di cortissimo respiro, di profitto a spese del bene comune e delle proprie stesse radici; finiranno per rendere del tutto invisibili e indistinguibili i luoghi, smarrendo fatalmente quel lascito inestimabile di consapevolezze, saperi e pratiche che avevano fatto fiorire le civiltà preindustriali, riducendosi a figuranti di una recita crudele e culturalmente (oltre che economicamente ed eticamente) devastante. Il tutto in una direzione dissonante rispetto al fenomeno riscontrato negli ultimi anni nei territori montani di Francia, Italia, Spagna, Norvegia e Svezia, che mette in evidenza l'interesse da parte di soggetti anche molto diversi fra loro a muoversi verso la montagna, a partire dal desiderio di una migliore qualità della vita (più sicura, più tranquilla, in rapporto diretto con la natura), della possibilità di trovare o di inventarsi un'occupazione, di praticare attività all'aperto, di fruire di un paesaggio di pregio e di integrarsi in comunità in cui sia vivo e solidale il legame sociale. Come è stato notato dagli studiosi, questo ritorno non è rapportabile al modello del passato, basato sul pendolarismo di bassa valle verso i centri urbani. Questo movimento di *ritorno* verso le montagne, evidentemente non più percepite come quel periferico "mondo dei vinti" ritratto a suo tempo da Nuto Revelli, è spesso orientato da un progetto di vita innovativo, che valuta le diverse opportunità offerte dalla montagna a fronte delle dotazioni dell'urbanizzazione, non in modo transitorio, ricreativo e consumistico, come il turismo o la fantasmatica residenzialità delle seconde case, ma come progetto permanente di vita,



di insediamento, di lavoro, di significato, portando anche l'innesto di un modo più consapevole di intendere lo straordinario spazio di opportunità che le montagne rappresentano⁶.

3. Quest'ultima considerazione mostra come i territori non manifestino quasi mai, anche su queste tematiche, visioni e dinamiche uniformi. Nei decenni più recenti si sono delineati contromovimenti di opinione e di azione che, pur rimanendo perlopiù minoritari, rispecchiano una presa di coscienza più generale avvenuta in Europa, dapprima nel solco – spesso unilaterale e ambiguo – dell'ecologismo, che ha prodotto un'indubbia sensibilizzazione diffusa sull'insostenibilità del modello di sviluppo economico dominante, almeno nelle sue ricadute più direttamente sperimentabili dai cittadini, e successivamente, a partire dagli anni Ottanta, da quella rivoluzione nei paradigmi di moltissime discipline che si occupano di paesaggio, che ha trovato il luogo di statuizione nella Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze 2000).

La convergenza dello sforzo di adeguazione del concetto di paesaggio al disagio manifestato dalle popolazioni europee, per i cambiamenti incongrui e lesivi delle identità locali, al Consiglio d'Europa rende possibile finalmente la sinergia tra approcci disciplinari e saperi esperti da un lato, e movimenti degli abitanti che cercano di far sentire la loro voce contro le disinvolute manomissioni dei territori da parte di interessi economici settoriali o privati, logiche globali o ignoranza delle amministrazioni locali, ma anche di norme uniformanti applicate astrattamente e tali da produrre l'omologazione e la banalizzazioni delle singolarità paesaggistiche locali. Anche molti territori italiani, sia pure in ordine sparso, con differenti fortune e senza coordinamento tra loro, hanno manifestato nel tempo varie espressioni di disagio verso lo scardinamento degli assetti paesaggistici e delle identità locali, producendo nuove forme di responsabilità territoriale⁷.

⁶ Cfr. W. Bätzing (2002); E. Camanni (2002), e la rivista online "Dislivelli" (www.dislivelli.eu).

⁷ Va indubbiamente riconosciuto un ruolo precursore ed esemplare in questo genere di sensibilizzazione e mobilitazione – se non altro per la convincente visibilità delle loro iniziative



Un esempio particolarmente virtuoso di presa di consapevolezza collettiva e di azioni conseguenti, volte a ricostituire la leggibilità del paesaggio storico recuperando le originali vocazioni produttive, anche in ottica di benessere economico degli abitanti, è la costituzione della rete degli Osservatori del Paesaggio del Piemonte⁸, nata prima che altre regioni se ne dotassero – spesso solo sulla carta – a seguito della ratifica della Convenzione da parte dello Stato italiano nel 2006. Il valore di queste realtà consiste nella realizzazione della presa di coscienza e nella conseguente serie di azioni rispetto al governo della dimensione paesaggistica come ambito ed espressione della vita degli abitanti, che, se correttamente intesa e attuata, non può che portare a un beneficio economico duraturo: non solo restauro e ripristino, ma dall'eccellenza riconquistata e innovata (la valorizzazione del patrimonio ereditato) produzione di benessere sostenibile e durevole (come auspicava la Convenzione). Questo esempio mostra come in una situazione epocale di rapido collasso del modello industriale, che aveva ampiamente cancellato le forme e le differenze storiche dei paesaggi per far posto agli insediamenti e al sistema infrastrutturale delle industrie, siano state proprio quelle ampie porzioni di territorio, soprattutto collinari e montane, marginalizzate e spopolate dall'accentramento produttivo e urbano industriale, a diventare in molti casi le protagoniste di un salutare contromovimento, riscoprendo o generando modelli territoriali e paesaggistici da parte di nuove forme di comunità, ricomponendo quella fatale scissione, che tende a perpetuarsi, tra la gestione dei “beni culturali” (monumenti, testimonianze storiche, etc.) e la “produzione”, pensata come una realtà sovraordinata a tutto e a se stante, che avverrebbero nella spazialità inerte e inespressiva con mere funzioni di contenitore.

Tuttavia la maggior parte delle azioni di sensibilizzazione o di contrasto a decisioni lesive dei valori paesaggistici, prese dai vari livelli delle am-

– alle storiche associazioni Italia Nostra e FAI.

⁸ Informazioni utili in: <http://www.osservatoriodelpaesaggio.org/Coordinamento%20Osservatori%20del%20paesaggio.htm>

ministrazioni, hanno obiettivi più circoscritti (singoli episodi territoriali, singoli monumenti) e spesso sono condizionate nella loro durata e possibilità di successo da fattori esterni (il più ricorrente e critico è il cambio di “colore” delle amministrazioni, e più in generale, la loro sordità e impreparazione) in grado di vanificare o congelare, in tutto o in parte, obiettivi già conseguiti. Il che è tanto più grave quando si considera la mole degli sforzi, del tempo, delle operazioni che occorrono per avviare processi di questo genere, tanto più in una nazione che non fa quasi niente, a partire dal sistema di istruzione, per educare e sensibilizzare ai valori paesaggistici e al patrimonio storico e artistico, nonostante il chiaro e alto dettato della Costituzione e della Convenzione del Paesaggio, a tutti gli effetti legge dello stato. Insomma, la tragedia dell’insensibilità comune verso il destino dei paesaggi è in ultima istanza un problema culturale, nel senso ampio e ristretto del termine, e dunque, in assenza di una formazione da parte dello stato che metta i cittadini in grado di comprendere e valutare quel che viene deciso a loro danno, il compito di sensibilizzazione e formazione di una più consapevole opinione pubblica ricade su gruppi o singoli cittadini più o meno supportati da esperti o da istituzioni.



Per giungere a questo, occorre elaborare insieme un linguaggio e delle “chiavi” di visione, che consentano di accedere con un giudizio informato e consapevole a quelle dimensioni che sfuggono alla visione-*cliché* del paesaggio (belle vedute, brani eccezionali, zone protette, monumenti antichi e medievali, etc.), pur costituendo la porzione più ampia dei territori: realizzazioni moderne, infrastrutture, ridisegno o cancellazione delle persistenze territoriali, edilizia comune, emergenze ambientali, occlusione degli spazi aperti, etc.

Occorre partire da qui, dalle informità del paesaggio degradato e dall’anonimità di quello quotidiano, per imparare a riconoscerle come tali, contigue alle dimensioni “nobili” e monumentali, ai segni del passato incastonati come richiami pubblicitari in territori che hanno perso consapevolezza di sé. Si tratta, insomma, di rimettersi in grado di percepire l’unità contestuale, la complessità e anche l’eterogeneità che formano un

paesaggio, come singoli elementi diversi che si compongono nel paesaggio reale, dove la percezione selettiva (enormemente potenziata dai mezzi di riproduzione tecnica fino a diventare “naturale” e irriflessa) degli elementi nobili rimuove, e di fatto collude, con la cacofonia del tutto.

Senza addentrarsi nell'esemplificazione di casi concreti, si possono riscontrare elementi comuni nelle nuove rappresentazioni del paesaggio come patrimonio della comunità, che cercano di reintrodurre nella percezione, comprensione e azione quelle dimensioni obliterate dall'astrazione economicistico-funzionalista, e dunque dal suo effetto di amnesizzazione e anestetizzazione. L'elemento di partenza, che non dovrebbe essere mai sottovalutato, è il necessario lavoro sulla percezione comune dei propri luoghi, al fine di disincrostarla dalle narrazioni banalizzanti e occlusive che fanno scambiare la viva e pluriforme complessità culturale e storica di ogni paesaggio per una sorta di naturalità o fatalità con la quale l'abitante non è più in grado di interagire propositivamente. Il paesaggio-sfondo è il luogo di vita percepito come quinta inerte, tappezzeria di ambienti “ammobiliati” a casaccio, in cui si è rapidamente passati dalla sua produzione e gestione consapevole alla rassegnazione cinica e distratta di un linguaggio non più inteso e comunque deciso da altro (il profitto al posto del bene comune), da altri (i detentori dei *saperi generalisti* presunti esperti, ossia livelli di governo viepiù distanti, contro gli antichi detentori dei *saperi tradizionali e contestuali*, ossia la comunità) e da altre logiche (la tecnicizzazione astrante contro la maestria individualizzante, ossia la performatività delle trasformazioni occasionali, di *corto respiro* e cieca delle ripercussioni sistemiche che va a innescare, impoverendo e distruggendo retaggi ed equilibri, di contro alla *lungimiranza* che sapeva calibrare ogni intervento nell'insieme vivo dell'equilibrio dinamico natura-cultura, al fine di rafforzare e arricchire l'identità unica del territorio-paesaggio).

Per poter ritornare a essere percepito come il teatro attivo delle scelte che si compiono lungo il tempo, occorre un'opera che deve aiutare a percepire diversamente, restituendo profondità e complessità al visto, capacità di riconoscimento e di interpretazione, almeno a un livello suf-



ficiente per dimorare e interagire consapevolmente con un luogo. Quasi sempre questo movimento di riappropriazione del linguaggio paesaggistico è innescato da uno sguardo esterno o almeno disidentificato, in grado di sospendere l'automatismo percettivo e di mettere in discussione le rappresentazioni abituali: non nella sostituzione dell'autocomprensione locale con un'ennesima narrazione estranea, interessata o colonizzatrice (quale in fondo è quella del *business* turistico, che racconta le montagne come le vorrebbe la cultura cittadina), bensì come un'azione maieutica che mostri, nel percorrerlo insieme, quali sono i punti di forza, spesso misconosciuti, e le criticità, perlopiù non comprese o sottovalutate, del paesaggio locale. Quest'opera di accompagnamento verso uno sguardo più consapevole, e quindi più critico, dovrebbe puntare soprattutto alla comprensione dei luoghi / paesaggi non solo come produzioni, segni, retaggi e visioni del passato, ma come opportunità del presente che debbono essere interpretate con lungimiranza, non meno che come dimensioni vivamente espressive. Il paesaggio comunica, è espressione veritiera dell'identità della comunità *qui e ora*: ne consegue immediatamente una responsabilità diretta, che dovrebbe inverarsi in un'etica pubblica che non demanda a livelli decisionali incontrollabili e a interessi particolaristici o globalizzati il destino dei propri luoghi e quindi della propria vita (anche in termini di alimentazione, salute, benessere, etc.), accettando con rassegnazione o disinteresse di subire la manomissione e dilapidazione del patrimonio comune, ma è in grado di valutare e discutere, nelle forme del paesaggio, questioni di senso e di valore, e, in ultima istanza, della qualità del legame sociale. Per giungere a poter percepire e comunicare il profilo *singolare* di un luogo, e quindi essere in grado di valutarlo comparativamente per governarlo e progettarlo adeguatamente, occorre (re)imparare il linguaggio del paesaggio, progressivamente perduto, dagli abitanti a partire dalla grande frattura dell'età industriale. Quel linguaggio che ogni paesaggio è, fatto di percezioni, conoscenze, comportamenti, condivisioni di responsabilità, lungimiranza, capacità creativa, elaborazione di soluzioni di lunga durata, memoria storica e senso estetico, oggi è da riapprendere quasi



completamente per poter essere abitanti consapevoli e responsabili. Se, come detto poc'anzi, ogni riappropriazione cognitiva ed emotiva del proprio paesaggio muove da una comparazione con le soluzioni in realtà morfologicamente affini, due momenti sono indispensabili e complementari: il riconoscimento delle criticità e quello delle unicità, spesso non percepite in quanto carenti di semantizzazioni adeguate. Convertire la non-visione, quel diffuso scotoma che ci rende spesso ciechi di fronte a singolarità che non rientrano nel *cliché* elementarizzante e spettacolarizzante dell'ovvio, in capacità di coglierne il valore di condensazione espressiva di un paesaggio è l'azione più importante, assieme alla trasformazione dell'afasia in immagini e parole per esprimerne il valore.

Un passaggio maieutico ed ermeneutico dalla non percezione alla capacità di riconoscere e comunicare adeguatamente un valore paesaggistico, un'identità ritrovata in grado finalmente di esprimersi in parole, argomenti, visioni e decisioni: detto in altri termini, si tratta di un cambio di paradigma che consente di passare da un agire trasformativo occasionale basato sul modello della spazializzazione e della volatilità, a quello idiomatico, singolare, ri-localizzante; e, correlativamente, di un passaggio dalla spettacolarizzazione dei beni culturali, in funzione di obiettivi commerciali o turistici⁹, alla patrimonializzazione integrata, in cui la comunità degli abitanti è responsabile attrice. È solo a partire da questa conversione di sguardo e pensiero, che deve realizzarsi come sapere, narrazione, valutazione e assunzione di responsabilità condivisa, che diventa possibile trasformarsi in attori consapevoli della costruzione dei luoghi, vegliando attentamente sulle gestioni disinvolute, distratte o incompetenti o eccessivamente tecnicistiche dei paesaggi. Le esperienze positive non mancano, ma è importante, ancora una volta, che possano essere raccontate, partecipate, condivise, nonostante la compatta politica di disinformazione condotta dai media

⁹ T. Montanari (2013). L'autore, storico dell'arte, animatore di un blog sul sito de "Il Fatto quotidiano", è un attento analista delle politiche commerciali e di comunicazione che si ammantano di slogan culturali in nome di una presunta "valorizzazione" del patrimonio storico-artistico (comprese quelle, che si spacciano per innovative, di Matteo Renzi, Oscar Farinetti e degli intellettuali/scrittori che li supportano).



(stampa, televisione) e dalla desolante qualità etica e culturale della maggior parte del potere amministrativo e politico.

Riferimenti bibliografici

- Bätzing W. (1991, 2003), *Die Alpen. Geschichte und Zukunft einer europäischen Kulturlandschaft*, tr. it. 2005, *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bonesio L. (2009²), *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Camanni E. (2002), *La nuova vita delle Alpi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Varine H. (2002), *Les racines du futur*, tr. it. 2005, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna CLUEB.
- Latouche S. (2004), *Survivre au développement*, tr. it. 2005 *Come sopravvivere allo sviluppo. Dalla decolonizzazione dell'immaginario economico alla costruzione di una società alternativa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Montanari T. (2013), *Le pietre e il popolo. Restituire a cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, minimum fax.
- Zanzi L. (1988), *I Walser nella storia delle Alpi*, Milano, Jaca Book.
- ID. (2005), *Le Alpi nella storia d'Europa*, Torino Cda&Vivalda.
- ID. (2012), *Civiltà alpina ed evoluzione umana* (con Cavalli Sforza L.L.), Milano Jaca Book.
- Distivelli* (www.distivelli.eu).



Lo spazio dell'abitare tra limite e spaesamento: simulacro, *unheimlich*, natura, cura

The living space between meaning of border and loss of places: simulacrum, *unheimlich*, nature and care

Maria Giovanna Bevilacqua*

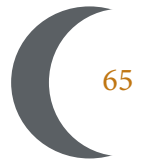
Abstract

A livello spaziale e a livello antropologico, la macchina produttiva totale della modernità capitalistica ha comportato una sempre maggiore virtualizzazione dell'esistente, una delimitazione della natura, una caduta dei limiti tra uomo e natura e una dissoluzione delle differenze territoriali-culturali. Si può affermare che solo una presa di posizione di tipo etico, volta alla responsabilità e alla cura dell'alterità naturale, territoriale e umana, può, in tale attuale scenario, assicurare la sopravvivenza e l'abitare dell'uomo sul pianeta.

simulacro | luogo | distruzione | natura | limite | cura

The way of production of capitalist modernity has led and leads to an increasing virtualization of the existing, and an ever greater delimitation of nature. Simultaneously, it brings about a fall of the boundaries between man and nature, between regional and cultural differences. It may be argued that only an ethical position on the responsibility and care of nature, territorial and human differences, may ensure human survival and living on the Earth.

simulacrum | place | destruction | nature | border | care



1. Dello spazio territoriale come simulacro

Oggi in quale modo si possono definire lo spazio territoriale e urbano contemporaneo e la sua rappresentazione? Prendendo spunto dalla lettura

* Maria Giovanna Bevilacqua (giovanna.bevilacqua@usi.ch), Dottoressa di ricerca in Estetica, attualmente è Assistente di cattedra di Estetica moderna e contemporanea e di Architettura e Filosofia presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana. Svolge attività di ricerca filosofica in diversi ambiti, in particolare si occupa di alcuni temi della riflessione contemporanea: etica della cura, immagine dello straniero e perdita dei luoghi.

Maria Giovanna Bevilacqua (giovanna.bevilacqua@usi.ch), PhD, is currently assistant lecturer in Modern and Contemporary Aesthetics and in Architecture and Philosophy at Accademia di Architettura in Mendrisio, University of Italian Switzerland. She carries out research in philosophy and is particularly interested in ethics of care, migration and loss of places.

di un racconto di Borges che narra dell'impresa incredibile della costruzione di una carta geografica estesa quanto il territorio cui essa stessa si riferisce, Jean Baudrillard afferma che «se abbiamo potuto prendere come la più bella allegoria della simulazione, la favola di Borges in cui i cartografi dell'Impero disegnano una carta così dettagliata che finisce per coprire con la massima precisione il territorio (ma il declino dell'Impero la vede sfrangiarsi a poco a poco e cadere in rovina: solo qualche brandello resta ancora reperibile nei deserti – bellezza metafisica di un'astrazione crollata, testimone di un orgoglio a misura dell'Impero e putrescente come una carogna tornata alla sostanza del suolo, un po' come il doppio, invecchiando, finisce per confondersi con il reale) – ebbene, per noi questa favola è sorpassata [...]. Oggi l'astrazione non è più quella della carta, del doppio, dello specchio o del concetto. La simulazione non è più quella di un territorio, di un'entità referenziale, di una sostanza. Oggi, essa genera attraverso i modelli di un reale senza origine né realtà: iperreale. Il territorio non precede più la carta, né le sopravvive. Ormai è la carta che precede il territorio – PRECESSIONE DEI SIMULACRI – che lo genera; e se si dovesse riprendere la favola, oggi sono piuttosto i brandelli del territorio che imputridiscono lentamente sull'estensione della carta. Qui e là sono vestigia del reale che sussistono, e non della carta, nei deserti che non sono più quelli dell'Impero, ma il nostro. Il *deserto del reale stesso*» (1978, p. 45). Jean Baudrillard identifica la contemporaneità con ciò che egli ha definito come *precessione dei simulacri*.

Secondo il filosofo francese, l'umanità occidentale è entrata nell'epoca del *simulacro*: la *simulazione della realtà* è diventata la realtà. L'*immagine* si è sostituita alla realtà e a sua volta genera realtà. Secondo Baudrillard, nella nostra epoca, quella della precessione dei simulacri, «la dimensione della simulazione è la miniaturizzazione genetica. Il reale è prodotto a partire da cellule miniaturizzate, da matrici e memorie, da modelli di comando – e, a partire da questo, può essere riprodotto un numero indefinito di volte. Non ha più bisogno di essere razionale perché non si commisura più ad una qualche istanza, ideale o negativa. È, ormai, soltanto operativo. In



effetti, non si tratta più di reale, poiché nessun immaginario lo circonda più. È un iperreale, prodotto di sintesi che s'irraggia da modelli combinatori in un iperspazio senza atmosfera. Il passaggio a uno spazio la cui curvatura non è più quella del reale, né quella della verità, segna, dunque, l'inizio dell'era della simulazione, attraverso una liquidazione di tutti i referenti [...]. Non si tratta più di imitazione, né di raddoppiamento, e neanche di parodia. Si tratta di una sostituzione al reale dei segni del reale [...]» (*ibidem*, pp. 46-47). L'*immagine virtuale operativa* si impone come il *reale*, ovvero come *modello cui conformare il reale*, dando origine ad una forma nuova: l'*iperreale*. In questo scenario postmoderno è annullata la verità come referenza, come *adaequatio* alla realtà esistente. La posizione di Jean Baudrillard, relativa alla precessione dei simulacri e alla forma dell'iperreale postmoderno, è diventata molto nota nel corso degli ultimi decenni riguardo all'analisi specifica, in particolare filosofico-sociologica, della cosiddetta società dei consumi mediatica. Se si focalizza il tema del simulacro in relazione ai concetti di spazio e di territorio è possibile identificare, provvisoriamente, e ad un primo livello di analisi, lo spazio urbano dell'iperreale contemporaneo con lo spazio dominato da una figura definitoria del presente (e di cui si è abusato in quasi tutte le trattazioni sullo spazio urbano contemporaneo), quella del *nonluogo*, cui Baudrillard stesso rimanda nella sua forma forse più codificata, quella del parco divertimenti¹: «Disneyland è lì per nascondere che il paese reale, tutta l'America reale non sono altro che Disneyland (un po' come le prigioni sono lì per nascondere che è il sociale intero, nella sua onnipresenza banale, a essere carcerario). Disneyland è posta come immaginario al fine di far credere che il resto è reale, mentre tutta Los Angeles e l'America che la circonda già non sono più reali, ma appartengono all'ordine dell'iperreale e della simulazione» (*ibidem*, p. 60). Il territorio mondiale attuale è un'enorme Disneyland diffusa. Mantenendo il riferimento al

¹ Il termine *nonluogo* è stato utilizzato per la prima volta da Marc Augé, alcuni anni fa, per indicare «uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico» (1992, p. 73) in contrapposizione al *luogo* come spazio identitario, relazionale e storico. Per l'etnologo, i *nonluoghi* sono i luoghi di solo transito, i luoghi atti al solo commercio, i luoghi dedicati al turismo e i luoghi dedicati allo svago. Essi sono la cifra identificativa dell'epoca contemporanea.

tema del *nonluogo* a livello di sfondo concettuale, è molto interessante, ai fini dell'analisi, provare a focalizzare l'attenzione su altre due tematiche, ad esso assonanti, che sono in grado di aprire ulteriori orizzonti di riflessione. In primo luogo si pensi a una distinzione tra quelli che, con Maurice Merleau-Ponty (1945), potremmo definire *spazio geometrico* e *spazio antropologico* o *spazio della vita*. Uno spazio è definibile come *geometrico* quando si configura come scientificamente *misurabile, isotropo e omogeneo*, cioè quando è comprensibile e definito solo in termini di distanze matematicamente sintetizzate. Di contro, è possibile identificare uno spazio anche come *situazione* e come *appartenenza*, nei termini di *spazio vissuto e praticato*. Lo spazio così definito è quello inscritto in un *senso esistenziale* di rapporti tra un ambiente e un soggetto che lo vive, lo attraversa, lo percorre. Il *nonluogo* e la contemporaneità occidentale non sembrano forse presupporre una concezione dello spazio solo come *pura omogeneità in-differente*?

Oltre alla distinzione tra *spazio geometrico* e *spazio antropologico*, l'attenzione scaturita dal tema del *nonluogo* può focalizzarsi su un altro spunto di riflessione, quello delineato dalle parole di Baudrillard sopra riportate: la perdita del reale come *perdita dell'immaginario* possibile che lo circonda. Disneyland è diventata la realtà. L'immaginario ha sostituito la realtà e nello stesso tempo, di conseguenza, ha perso il suo valore di immaginario. Cosa può significare *perdere l'immaginario* se non *perdere la possibilità* dell'utopia? L'*utopia*, infatti, non è forse *l'immaginario per eccellenza*? La tipologia dello spazio urbano del costruito che oggi si estende su tutto il pianeta annulla totalmente le potenzialità di costruzione immaginaria dell'utopia come spazio alternativo all'esistente.

Si può affermare che nella contemporaneità non viene lasciato spazio alla possibilità dell'utopia intesa come doppio immaginario, perché essa è, in qualche modo, già reale e ha sostituito il reale. Proprio a questo proposito, Françoise Choay (2006) afferma che nella contemporaneità l'utopia come *immaginario*, come *doppio speculare* più o meno *deformato*, come *spazio altro* generato da una critica radicale, come *spazio differente*, irreali e *immaginato* viene a perdersi perché non sussiste più una relazione di referenza tra



realtà e immaginario, ma è la realtà che è prodotta a partire da un immaginario virtuale. Ne deriva un paradosso: si potrebbe dire, allora, che l'utopia nella postmodernità può essere rappresentata dall'immaginare *il doppio deformato* dello spazio della dimensione *dell'iperreale*, e cioè immaginare la realtà e l'assetto urbano-territoriale tradizionale?

2. La città generica e la megalopoli. Utopia?

Secondo una nota analisi di Rem Koolhaas (1995b), lo spazio urbano contemporaneo è totalmente dominato dalla cosiddetta *Città Generica*.

Essa è, in primo luogo, l'omologazione delle grandi metropoli e dei centri abitativi, contraddistinti dalla grande dimensione, dalla mancanza di una distinzione tra centro e periferia e dalla crescita smisurata di quest'ultima. In seconda analisi, la *Città Generica* è caratterizzata dall'assenza di identità. La *genericità* urbana per Koolhaas sembra essere insita in ciò che, con un'espressione quanto mai labile e problematica, egli definisce come *manca di identità*. Senza entrare nel merito specifico di una definizione di ciò che si può intendere come *identità*, è forse possibile tradurre il termine *identità* come *carattere*. La *Città Generica* è amnesica e priva di una *caratterizzazione*, o meglio, le *città generiche*, che sono in aumento sul pianeta e conglobano in sé un numero sempre maggiore di territori e di esseri umani, si può dire che siano tali in quanto non si caratterizzano l'una rispetto all'altra ma tendono, tutte, e fortissimamente, ad una sorta di convergenza morfologica (quella di Disneyland?). In ultima istanza, «la Città Generica è frattale ripetizione infinita del medesimo, semplice modello strutturale; è possibile ricostruirla dal suo elemento più piccolo, da un personal computer, forse addirittura da un dischetto» (1995b, p. 34). È *iperreale*. In uno dei suoi libri più famosi, nonché uno dei più discussi testi sulla *globalizzazione*, Jean-Luc Nancy descrive lo scenario attuale del costruito affermando che «oggi non è più possibile identificare la città in generale o l'orbe del mondo in generale. La città si moltiplica e si estende, a tal punto che essa tende a ricoprire l'intero orbe del pianeta, finendo così per perdere i suoi attributi di città, quegli attributi che un tempo permettevano di distinguerla dalla campa-

gna. Ciò che si estende, allora, non è più urbano in senso stretto – né dal punto di vista dell'urbanistica né dal punto di vista dell'urbanità – bensì megapolitico, metropolitano o conurbazionale. È qualcosa che si definisce al giorno d'oggi tessuto urbano. [...] Si estendono e diffondono le folle delle città, gli ammassi iperbolici delle costruzioni (sempre accompagnate da distruzioni), gli scambi (di movimenti, di merci, di informazioni), e in cui aumentano in misura direttamente proporzionale le divisioni e gli apartheid nell'accesso alla cosa urbana (sempre che la cosa urbana sia definibile in termini di habitat, di comfort, di cultura) o quelle esclusioni dalla città, quei rigetti, quelle defezioni, che da sempre ne connotano l'esistenza. Il risultato finale è qualcosa che davvero non si può fare a meno di chiamare un'*agglomerazione*, nel senso di conglomerato, di ammasso, di accumulazione, che semplicemente concentra tutto da una parte [...] il benessere che un tempo si definiva urbano o civile, concentrando il resto [...] tutto altrove» (2002, pp. 5-6).

Ciò che Koolhaas, Nancy, Baudrillard e Choay analizzano è codificato filosoficamente da Hans Jonas come *perdita di limite*. La città non conosce più alcun limite territoriale e non esiste più *limite* tra reale e virtuale; «il confine tra *polis* e *natura* è stato cancellato. La città degli uomini, un tempo un'*enclave* nel mondo non-umano, si estende ora alla totalità della natura terrena e ne usurpa il posto. La differenza tra l'artificiale e il naturale è sparita, il naturale è stato fagocitato dalla sfera dell'artificiale» (1979, p. 14). La *Città Generica* presuppone uno spazio *tabula rasa* per espandersi a dismisura, *senza limite*, in tutte le direzioni a partire da *matrici virtuali*. Ciò implica inevitabilmente la *distruzione* del preesistente. L'atto del distruggere che s'accompagna all'essere/sorgere di *nuove esistenze*, a partire da matrici virtuali, nello scenario urbano globale annulla, necessariamente, sia preesistenze contestuali sia naturali. La realtà urbana è *determinata da un modello simulacrale* che la genera in maniera *operazionale e universalizzabile* e la espande “in tutte le direzioni”. Questa operazionalità produce, in continuazione, “realtà” *sulla realtà preesistente* in un'espansione senza limite. Ciò si rivela, parallelamente alla tematica del *virtuale-simulacrale*, come indice ed esito ultimo del



movimento strutturale del capitalismo. I legami tra sviluppo capitalistico e *necessità di distruzione* ad esso implicita sono bene illustrati da Nicola Emery (2011) facendo riferimento all'analisi economica di Schumpeter, secondo la cui intuizione il capitalismo liberista non può mai, per definizione, essere *stazionario*. Il modello capitalista, per la propria esistenza, si fonda sulla categoria del *nuovo* (immissione di nuovi prodotti, apertura di nuovi mercati, riorganizzazione industriale periodica...). Così facendo, esso conserva in sé, unitamente alla propria esistenza e alla propria sopravvivenza, il *bisogno di distruggere per creare/pro-durre*. Il *bisogno di creazione converge, cioè, con la distruzione*. Questo processo di *distruzione creatrice* è il fatto essenziale del capitalismo. La *distruzione creatrice*, o la *creazione distruttrice*, che fa dello strumento concettuale della *tabula rasa* il proprio *modus operandi* concreto e necessario, rientra sia in un ordine *sovrastutturale* sia in un ordine *strutturale* della società capitalistica e della società contemporanea. In quest'ultima, quest'aspetto distruttivo e, nel contempo, creativo "a dismisura", subisce un'intensificazione. Tale intensificazione lascia intravedere che nello scenario sociale, segnato dalla produzione tecnica prima e dall'organizzazione capitalistica poi, esista una sorta di labile, ma avvertibile, cesura tra moderno e contemporaneo.

A livello quasi paradossale si può affermare con Emery che se «l'uomo già con Cartesio comincia a pensarsi *maître et possesseur de la nature* e ad assumere la *tabula rasa* come sua preliminare possibilità» (*ibidem*, p. 135), l'*incremento* di questo atteggiamento, che conduce alla possibilità dell'*incremento capitalistico della produzione*, segna, *strutturalmente* e *sovrastutturalmente*, il distacco definitivo della società, e della modalità di costruire, dalla natura e dalla *misura* data dalla natura. La *Città Generica* e/o la *conurbazione* sono espressione di tale compimento attuato sullo sfondo della crescente *virtualizzazione* della realtà come *operazionalità*.

Hans Jonas prosegue la trattazione sopra citata, riguardante la descrizione dell'assetto urbano/naturale attuale del pianeta, affermando che «questioni che non furono mai in passato oggetto della legislazione, diventano di competenza delle leggi che la città totale deve darsi affinché ci sia

un mondo per le generazioni future» (1979, p. 15). Secondo Jonas, quella che si è definita come contemporaneità urbana, città totale, l'*iperreale*, *Città Generica*, pone, sia nella tensione al continuo *oltrepassamento produttivo e costruttivo*, funzionale all'esistenza della società capitalistica, sia nell'essenza della *potenzialità tecnica pro-vocatrice* che la pervade, la delineazione di un nuovo *ethos* del vivere e, di conseguenza, forse, la necessità di un nuovo *immaginario* ad esso collegato.

Il cambiamento della città che inizialmente sorpassa i propri limiti, *abbattendo le proprie mura*, per poi amplificarsi *operazionalmente* ed espandersi *totalmente*, determina una nuova condizione comunitario-esistenziale e determina, nel contempo, la necessità di una *legislazione dell'agire* umano, che l'ha generata, al fine di preservare la vivibilità del pianeta come possibilità di essere della *natura* e dell'*uomo*.

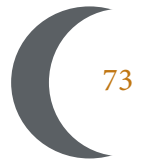
Si provi a operare un ripensamento generale dell'intera linea teorica affrescata. Lo spazio omogeneo, *tabula rasa* della modernità, determina il rischio di *annientare lo spazio della vita*, fungendo da possibilità di espansione *abnorme* del costruito. Lo spazio omogeneo, *tabula rasa*, non presuppone *preesistenze*; esso a livello macro-territoriale, consentendo l'espansione totale del costruito, non permette alla differenza naturale e alle differenze culturali di esplicarsi. Gli *spazi antropologico-culturali* si perdono nell'unico spazio della *megalopoli planetaria*. Tale spazio non permette alle *Kulturen*, spenglerianamente intese, di esistere nella propria fatticità singolare di organismo/comunità. È l'*immagine* di un nuovo *ἦθος/έθος*. È un "nuovo essere singolarmente/collettivamente insieme nel mondo", direbbe Nancy (1996). Si è in una *dimora che permette solo l'alloggiare* e, forse, non più l'*abitare*. Si delinea, di conseguenza, la necessità di pensare alla fattibilità della vita per il futuro prossimo.

3. Immagine, luogo, *civitas*, *urbs*, *physis*

L'espansione contemporanea del costruito non conosce dei limiti a causa delle necessità insite nella sopravvivenza dello stesso sistema capitalistico. Ciò comporta lo scenario descritto da Nancy e da Koolhaas, appel-



labile come *urbanizzazione dell'orbe*. È lo scenario della cosiddetta *Ent-ortung*, della *perdita dei luoghi*. È l'annullamento dei luoghi in quanto *perdita della differenza, sradicamento*. Si tratta della perdita di ogni *limite*. È la fusione in un tutto urbanizzato. Tutto si perde e si fonde nell'espansione capitalistica operativa. Volendo prescindere da una sorta di retorica tipica degli ultimi anni di dibattito sull'urbano totale, quella intorno alla contrapposizione netta tra *luogo* e *nonluogo*, e tra *spazio* e *luogo*, si è scelto, qui, di riflettere sull'accezione concettuale riguardante il *limite* come concetto cardinale del *visus* della contemporaneità. Nella consapevolezza dell'importanza concettuale sottesa, per il presente discorso, della distinzione tra *luogo* e *nonluogo* e della distinzione tra *spazio* e *luogo*, è molto indicativo soffermarsi sulla definizione di *luogo* di Franco Farinelli (2003). Essa è forse semplice, ma significativa nella sua immediatezza di contenuto. Secondo Farinelli un *luogo* è, sostanzialmente, una porzione della superficie terrestre non equivalente e non interscambiabile con nessun'altra. Tale definizione, a livello implicito, è sovrapponibile, in maniera diretta e antinomica, con quanto Massimo Cacciari, in un interessantissimo articolo, delinea in merito alla figura della città moderna che tende all'*Ent-ortung* del costruito globale. Per Cacciari «il tema dello sradicamento è anche iconologicamente essenziale per l'architettura contemporanea: sradicamento dai limiti dell'*urbs*, così come da questo terreno; sradicamento dai cerchi sociali che *nell'urbs* avevano la loro forma, così come dal *luogo* dell'abitare. La Metropoli si “diparte” lungo le vie e gli assi che ne determinano la struttura nel momento stesso in cui ne distruggono ogni *Gestalt* [...]. È come se la città si trasformasse, nella Metropoli, in un “caso” della strada, contesto di percorsi, *dis-correre* puro, o in un labirinto senza centro, e perciò in un *assurdo* labirinto [...]. L'architettura *senza qualità* della Metropoli esclude il *proprio* del luogo: il suo *progetto* rende ogni luogo ritaglio equivalente dello spazio complessivo della circolazione universale, dello scambio. Il proprio del progetto metropolitano consiste nell'eliminazione di ogni *proprietà*: nel rendere spazio e tempo perfettamente *mathémata*, misurabili, smontabili, ricostruibili *more a-ritmetico*» (1982, p. 50). La definizione di Farinelli e il richiamo alle parole di Massimo Cacciari



portano in modo basilare a pensare al senso del limite spaziale come connesso al senso di luogo. Il luogo è parte qualitativamente unica, “ritaglio non equivalente ad altro”, parafrasando Cacciari. Inoltre, in quanto parte- porzione, il luogo ha dei limiti che lo portano ad essere giustapposto ad altri luoghi. Se il luogo ha limiti, di conseguenza l'*Ent-ortung* porta al non riconoscimento di limiti, all'annichilimento dei limiti. Il vocabolo *limite* deriva dal latino *limes*, ma esso conserva, un profondo legame radicale con il vocabolo *limen*, traducibile come *soglia*. Pertanto, si può affermare che ciò che unisce è anche indice di divisione, proprio perché unisce. Il *limite segna visibilmente* l'incontro tra una modalità di *unione* e una di *separazione*. Il *limite* è definibile nei termini di una *cornice* che *de-limita*. La cornice, appartenendo alla stessa opera d'arte, la *isola* dall'esterno, riconoscendola come opera d'arte e identificando lo spazio esterno come tale. Essa si comporta quasi fosse una *finestra aperta su una realtà* e ciò non solo permette la fruizione di uno spazio, ma le conferisce una donazione di *senso*. Il *limite* è donazione di senso. Si provi a ritornare alla riflessione linguistica. Al vocabolo *limite*, a livello di indicazione geografico-territoriale, solitamente si sostituisce quello di *confine* o quello di *frontiera*. Il termine *confine* rimanda alle parole latine *cum* e *finis*. Esso è traducibile con l'espressione *che ha il limite insieme*. Il termine *frontiera* rimanda invece al latino *frons*, *fronte*. Il confine implica la co-appartenenza di *unione* e *separazione* segnata da *limen/limes*. Esso segna l'incontro tra due *spazi differenti* e definiti che hanno appunto la linea divisoria in comune. Senza il confine, nessuno dei due spazi avrebbe riconoscibilità, né senso né unità interna. In quest'ottica ne deriva che, nella dinamica spaziale del confine, sono isolabili tre spazi, se così si può dire. È ravvisabile, cioè, uno spazio di riferimento che si differenzia da uno spazio dell'*alterità*, ed è individuabile anche uno *spazio* del *confine* appartenente a entrambi. Questo è lo spazio della *frontiera*. È lo spazio che permette, letteralmente, “di stare di fronte a”. Richiamando Benjamin (1982, p. 555), lo si potrebbe definire, in modo metaforico, come *soglia* nel senso di *zona* e non di *linea*. L'*Ent-ortung* permette ancora lo spazio della *frontiera*? Riformulando l'interrogativo in termini jonasiani: è ancora possibile *stare sul limitare*



tra costruito e naturale nella loro separatezza/unione armonica? Lo *stare sul limitare* permette il *riconoscimento dell'alterità* a molteplici e svariati livelli di indagine. *Stare sul limitare* significa non sradicarsi da un'appartenenza, ma potersi *situare* in una *medietas* tra due situazioni differenti. Lo *stare sul limitare* può permettere spazialmente una *visione d'insieme* frontale dello *spazio altro*. Quest'ultimo è connotato come *altro* in base alla posizione dell'osservatore e alla conseguente *direzione della sua vista*. Si potrebbe dire, cogliendo l'interessantissimo suggerimento di Hillman (2008), che questo processo di *distanza*, e non di *straniamento*, permette di ravvisare una *Gestalt* dello spazio territoriale, che si ha di fronte, riconoscibile nella sua unità e nell'insieme dei suoi caratteri denotativi. Questi non sono altro che i suoi *tratti oggettivi visivi* (D'Angelo, 2001). Essi si fanno *sym-bolici* del *luogo* che il territorio *apre* e rappresentano la *visibilità* dei suoi tratti *tipici*, dei suoi *segni* e delle sue *immagini*. I *tratti oggettivi* rendono la riconoscibilità qualitativa di un territorio in primo luogo dal punto di vista *visivo*. Un'indicazione degna di nota riguardo all'esplicazione del carattere di *tratto oggettivo di un luogo*, nel suo significato preciso di *tratto visivo oggettivo di un luogo*, viene magnificamente resa in un passo dell'*Odissea*. Nella narrazione riguardante l'arrivo di Odisseo a Itaca, al termine del suo interminabile viaggio di ritorno, si racconta che l'eroe omerico non riesca a riconoscere la terra natale a causa della sua eccessiva assenza dal *praticare* quel territorio, e anche perché quello stesso territorio è reso fisicamente non *visibile* ai suoi occhi da una nebbia fitta provocata dalla dea Atena. Recita il poema: «e intanto si svegliava Odisseo luminoso/ addormentato sopra la terra dei padri; e non la riconobbe/ da tanto n'era lontano; e poi la nebbia gli versò intorno la dea/ Pallade Atena, figlia di Zeus/ per farlo invisibile e tutto svelargli [...] /Per questo tutte le cose sembravano estranee al sire/ i lunghi sentieri, i comodi porti/ le rocce inaccessibili e gli alberi floridi» (Odissea, XIII, 187-194).

Ad Odisseo, signore di Itaca, è *estranea*, la propria isola; è *estranea* la propria città, ed è *estraneo* il territorio del proprio *oikos*; egli non riesce a riconoscere, nel luogo al quale è approdato, quella stessa terra che per lunghi anni ha alimentato, in maniera straordinariamente forte e persistente,



il suo desiderio di ritorno. Odisseo non riesce a riconoscere *l'immagine* di quella terra. Solo l'intervento divino, della dea Atena, fa riconoscere l'isola al suo re. Lo svelamento della terra avviene mostrandola *visibile* agli occhi dell'eroe nei suoi tratti oggettivi; lo svelamento di Itaca si compie solo attraverso la *resa in termini di visibilità* di alcuni dei suoi *simboli riconoscibili*, cioè attraverso il riconoscimento di alcuni dei *tratti oggettivi di quel luogo*. Dice e fa vedere Atena all'eroe: «su, voglio mostrarti la terra d'Itaca, perché tu mi creda./Ecco il porto di Forchis, del Vecchio marino/ecco in capo del porto l'olivo frondoso/e qui vicino l'antro amabile, oscuro/sacro alle ninfe che si chiamano Naiadi/sì, questo è lo speco vasto, a volta, dove tu spesso/facevi alle Ninfe ecatombi accettevoli./E questo monte è il Nerito, vestito da boschi./Così dicendo la dea disperse la nebbia: e fu svelata la terra./Allora gioì Odisseo costante, glorioso/Salutando la patria, baciò le zolle dono di biade» (*ibidem*, XIII, 344-354).

Odisseo riconosce la propria terra sulla base dell'individuazione *visiva* di *forme* oggettive che denotano, territorialmente e culturalmente, quella terra e che ne alimentano la capacità di riconoscimento immediato, perché sedimentate nel ricordo e *nell'immaginario collettivo ed individuale* grazie ad una *pratica* del territorio in qualità di *abitante*. È Itaca, è riconosciuta in quanto *patria*, in quanto luogo di familiarità. Quello stesso territorio, avvolto nella nebbia e non riconoscibile, risulta essere l'*Unheimliche*. È solo lo *sguardo umano* sui simboli dell'isola che ne attiva attribuzione di *identità*. La memoria di quel luogo si attiva solo grazie alla possibilità della *visione d'insieme* che segue, seppur nella quasi totale contemporaneità, la *visione selettiva* dei tratti oggettivi e simbolici di quella terra. Quel territorio, si può dire lacanianamente, viene ritrovato, come *mancanza*, nella *visione*, nella *pulsione scopica*. La visione/memoria di un luogo lo rende *heimlich* fissandolo nell'immaginario. È ancora possibile riconoscere differenti *tratti oggettivi* corrispondenti a più generali *invarianti strutturali* di differenti territori nell'avanzare della *Città Generica-globale*?

La risposta a tale interrogativo riporta a quanto affermato da Massimo Cacciari: l'espansione operativa dell'urbano annulla proprio il *qualita-*



tivo del luogo e ne distrugge la *Gestalt visiva*. Ovvviare a tale situazione e, con essa, soprattutto, tentare di arginare l'avanzare della distruzione completa dello spazio naturale sul pianeta si impone come dovere. È necessario ragionare, al limitare della metafora, tra senso dell'immagine, etica, senso del progetto e senso del costruire. È necessario un nuovo *sguardo*. È necessario un tipo di sguardo cui possa essere consegnata la visione particolareggiata di quei tratti oggettivi di un paesaggio che sono le preesistenze naturali, storiche, culturali. Come si configura questo sguardo? È uno sguardo geofilosofico. È uno sguardo che sa cogliere il *particolare*; è lo sguardo che, rifiutando ogni radicalismo, sa cogliere il particolare come elemento cristallizzato di una configurazione che non avrebbe senso senza quella particolarità. È uno sguardo che si traduce in *cura responsabile* al fine di permettere l'attuarsi dell'altro tipo di sguardo, quello d'insieme, capace di riconoscere l'unità di un luogo in quanto porzione paesaggistica, naturalmente e culturalmente, segnata nella sua differenza. Si tratta di pensare a due atteggiamenti del *visivo*. La differenza che sussiste tra i due atteggiamenti è quella rappresentata dalla differenza tra *vedere* e *osservare*, tra *vedere* l'insieme e *osservare* il particolare al fine di *inquadrare* diversamente l'insieme. L'osservazione della particolarità permette l'azione di carattere etico e progettuale, al fine di salvaguardare ciò che può permettere lo sguardo d'insieme. Come definire questo sguardo della cura? Lorena Preta e Pino Donghi (1995), in un singolare e interessante testo dedicato al tema della *cura*, individuano il significato di *curare* in quello di *crescere*. Lo sguardo della *cura* è lo sguardo che permette la *crescita*. L'atto del *curare/crescere* è *apprensione* per il bisogno, quasi nell'esplicazione del suo significato di *sguardo materno* che, appunto, *cura* la vulnerabilità di un altro essere preservandone l'esistenza e il benessere.

Solo un'azione etica volta alla cura saprà preservare il pianeta, "proteggendo" le preesistenze naturali e le differenze culturali che ancora sussistono e che cercano di sottrarsi alla *distruzione creatrice operativa* della contemporaneità.



Riferimenti bibliografici

- Augé M. (1992), *Non-lieux*; tr. it., 1993, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- ID. (1997), *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*; tr. it. 1997, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ID. (2007), *Tra i confini. Città, luoghi, interazioni*, Milano, Mondadori.
- Baudrillard J. (1978), *La précession des simulacres*, *Traverses*, 3-37; tr. it. 1980, *La precessione dei simulacri* in *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli.
- Benjamin W. (1982), *Das Passagenwerk*; tr. it. 2000, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Bonesio L. (2007), *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis.
- ID. (2008), *Luoghi e forme* in Bonesio L., Micotti L. (a cura di), *Paesaggio: l'anima dei luoghi*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Cacciari M. (1982), Nihilismo e progetto, *Casabella*, 483, 50-52.
- ID. (2004), *La città*, Villa Verucchio, Pazzini.
- Choay F. (2006), *Pour une anthropologie de l'espace*; tr. it. 2007, *Del destino della città*, Firenze, Alinea.
- D'Angelo P. (2001), *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari, Laterza.
- Emery N. (2007), *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Milano, Marinotti.
- ID. (2008), *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Bellinzona, Casagrande.
- Emery N. (2011), *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Milano, Marinotti.
- Farinelli F. (2003), *Geografia. Introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.
- Hillman J. (2008), *Il paesaggio: una ricerca psicologica* in Bonesio L., Micotti L. (a cura di), *Paesaggio: l'anima dei luoghi*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Jonas H. (1979), *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*; tr. it. 1993, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Torino, Einaudi.
- Koolhaas R. (1995a), *Bigness or the Problem of Large*; tr. it. 2006, *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione* in *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet.
- ID. (1995b), *The Generic City*; tr. it. 2006, *La Città Generica* in *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet.
- Merleau-Ponty M. (1945), *La Phénoménologie de la perception*; tr. it. 1965, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore.



Nancy J.-L. (1996), *Être singulier pluriel*; tr. it. 2001, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi.

- ID. (2002), *La création du monde ou la mondialisation*; tr. it. 2003, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Torino, Einaudi.

Omero, *Odissea*; tr.it 1989, Torino, Einaudi.

Preta L., Donghi P. (a cura di, 1995), *In principio era la cura*, Roma-Bari, Laterza.



Ordine e sicurezza nella città biopolitica: vecchi scenari e nuovi immaginari

Order and Security in the Biopolitical City: old and new imaginaries

Valentina Cremonesini*

Abstract

A partire dall'affermazione foucaultiana secondo cui il potere costituirebbe la terza dimensione dello spazio e lo spazio, oltretutto essere spazio-visibile e spazio-dicibile, si configurerebbe preliminarmente come un *diagramma del potere*, ossia come spazio-potere, l'articolo intende analizzare alcuni processi di produzione della città contemporanea. Lo spazio urbano è quindi considerato come una forma della dislocazione dello spazio-potere in grado di restituirci una cartografia dei punti di applicazione del dispositivo sapere/potere/sé, come parte del vasto processo di organizzazione della vita in senso biopolitico. In ragione di questa impostazione teorica, il saggio proposto intende analizzare alcune modalità di produzione dello spazio urbano con cui provare a ricostruire parte della razionalità di governo della città contemporanea: *il rapporto centro-periferia*, come modalità di riorganizzazione simbolica della disuguaglianza sociale; lo spazio pubblico, come luogo di sottrazione simbolica dell'idea di cittadinanza; *i coni d'ombra*, come "stati d'eccezione", luoghi della riproduzione simbolica del potere nello spazio. Queste modalità di produzione dello spazio urbano costituirebbero, dunque, alcuni degli elementi dell'attuale declinazione della spazialità biopolitica, nella quale si manifestano preoccupazioni al contempo disciplinari e securitarie, di ordine e gestione della vita. Se, come ha efficacemente mostrato Foucault, il concetto biopolitico di popolazione è un concetto spaziale, la sua dislocazione nella città può forse raccontarne la trama. In cerca non del paesaggio urbano ma dei possibili significati che esso offre.

Foucault | spazio-potere | biopolitica | spazio urbano di governamentalità |
gentrification | spazio pubblico | cittadinanza | spazio di possibilità

Starting from Michel Foucault's reflections on the relationship among space, power and city, this paper explores the urban space as a biopolitical organization. The city is considered as a form of dislocation of space-power, a concept introduced by Foucault to analyze how urban space is thought and designed by the contemporary governmental rationality. These models of production of the urban space constitute some of the elements of the biopolitics of space, in which disciplinary and securitarian concerns arise,

* Valentina Cremonesini è Ricercatrice in Sociologia e docente di Sociologia generale e Teorie sociologiche contemporanee presso l'Università del Salento. Mail: valentina.cremonesini@unisalento.it

Valentina Cremonesini is a researcher in Sociology at the University of Salento (Italy). Mail: valentina.cremonesini@unisalento.it



80

Anno III - n. 3

both in terms of order and management of life. If, as Foucault has effectively shown, the concept of biopolitics of the population is a spatial one, its dislocation in the city may tell its plot, seeking the possible meanings it offers rather than the urban landscape.

Its aim is to trace some of the possible points of an urban cartography of the contemporary governmental rationality which find some examples in the centre-suburb as a modality of symbolic organization of social inequality, the public space as a space of symbolic subtraction of the idea of citizenship, the shadow cones as “spaces of exception”, areas for the symbolic reproduction of power into space.

Foucault | space-power | biopolitics | governmental urban space |
gentrification | public space | citizenship | spaces of exception

Il punto di vista che introduco in questo saggio riguarda la possibilità di utilizzare la *boite à outils* di Michel Foucault per comporre uno sguardo *altro* sulla città contemporanea. Al centro del mio discorso vi è la relazione tra la *governamentalità* urbana neoliberista (intesa come razionalità di governo) e la struttura spaziale della città, intesa come luogo all'interno del quale tale mentalità di governo si rende visibile e dicibile, s'invera (dislocandosi e dislocando) e produce un nuovo immaginario urbano. Del resto sarà proprio Foucault a indicare la città come uno dei campi specifici all'interno dei quali emerge quell'arte di governo che assicura la presa in carico della popolazione e garantisce il *governo dei viventi* (Foucault, 1978, p. 28). Un'indicazione che non ha trovato molto spazio nella pur vastissima produzione su Foucault, ma che, come proverò a evidenziare, fornisce degli elementi analitici essenziali. A partire da tali presupposti intendo ragionare sulla città contemporanea che, pur nella profonda indeterminatezza che attualmente la contraddistingue, costituisce ancora, o forse più che mai, la matrice attraverso cui ricostruire il vasto processo di organizzazione (simbolica e materiale) della vita in senso biopolitico. Seguendo questa prospettiva, infatti, ritengo che la città proietti una tridimensionalità politica riconducibile al problema dell'ordine e della sicurezza nella dimensione urbana contemporanea. Sullo sfondo di questa terza dimensione vediamo proiettati significati diversi da quelli cui la città tradizionalmente rimaneva. L'immaginario urbano contemporaneo si contraddistingue, così, in



maniera per certi aspetti inedita rispetto al passato, analizzarlo consente di far emergere nuove forme di disuguaglianza sociale e nuove strategie di distinzione ed esclusione. Il percorso che propongo è dunque una lettura di approfondimento di alcuni materiali foucaultiani, al fine di estrarre il tema urbano dalla storia della governamentalità tracciata da Foucault. Attraverso una lettura diagonale della sua opera, incentrata sul rapporto spazio-potere e focalizzata sulle lezioni al Collège de France, vorrei fare emergere questa prospettiva d'analisi, provando in tal modo a volgere uno sguardo diverso sull'urbanità proprio nel momento in cui essa sta modificando le proprie forme, le proprie funzioni, i propri significati.

Una nuova filosofia dell'urbanesimo

Lo spazio rappresenta un *topos* essenziale all'interno della vasta produzione di Michel Foucault. Esso è presente in molte delle sue opere principali e sarà circoscritto analiticamente, in modi diversi, in una serie di scritti, interviste, materiali e tavole rotonde che costituiscono una produzione laterale che dagli anni cinquanta proseguirà per tutta la sua vita (Foucault, 2001a). Lo spazio però non rappresenta per lui una categoria compatta e coerente, bensì *un insieme di preoccupazioni e un cantiere d'investigazioni*.

Foucault affronterà il tema dello spazio in modo diretto e circoscritto solo nel corso di una conferenza presso il *Cercle d'études architecturales* di Tunisi nel 1967 (Foucault, 1984). In contrapposizione netta nei confronti di un modello di storia uniforme e continua, che si dipana all'interno del cerchio chiuso "dell'origine perduta e ritrovata", Foucault nel suo intervento cartografa la storia dell'attualità e individua in essa un punto di svolta epistemico e diagrammatico, una cesura che attiene alla relazione spazio-tempo, un doppio movimento nel campo del moderno: quello dei *devoti discendenti del tempo* e degli *accaniti abitanti dello spazio*. Sostiene, infatti, che il XIX secolo è stata un'epoca caratterizzata dall'ossessione per la storia e che essa si riverbera ancora nell'epoca attuale, che invece costituirebbe l'epoca dello spazio, del simultaneo, della giustapposizione, del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso: «viviamo in un momento in



cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa» (1984, p. 19). Foucault irretisce tempo e spazio nella maglia che ne incrocia le loro funzioni e lo spazio si dà come *condizione storicamente emergente*, non come conformazione unica, solida, persistente, ma come dissociazione tra ciò che enunciabile e ciò che è visibile, come dissolvenza, dispersione, discontinuità, eterotopia. Lo spazio rimarrà un tema centrale in tutta la sua opera, anche ben prima della conferenza di Tunisi e ben oltre. Un elemento attraverso cui diagonalizzare l'opera del francese e accedere a nuovi campi d'indagine.

Esso è certamente un espediente analitico, ma non solo. Il ricorso alla metafora spaziale e a concetti geografici contraddistingue la produzione foucaultiana fin dall'inizio. Ma è anche spazio reale, spazio concreto dell'erosione della nostra vita, punto di applicazione dei diversi dispositivi di potere-sapere-sé che si sono susseguiti e che hanno formato linguaggi, discipline, pratiche di potere, linee di soggettivazione, ma anche concrete figure geometriche, spazi architettonici, organizzazioni urbane (Cremonesini, 2012). Gioca un ruolo preminente sia per quanto riguarda lo studio archeologico dei saperi che per la genealogia dei poteri; è elemento cardine per analizzare la giustapposizione di sapere e potere nella forma dei dispositivi, per cogliere precisamente i punti in cui i discorsi si trasformano *in, attraverso e sulla base* di relazioni di potere; è luogo concreto, prodotto dalla mediazione tra un potere politico e un sapere scientifico, che acquista la forma dell'ospedale, del carcere, della città. Esso sarà l'elemento decisivo della sua analitica attraverso cui cogliere le forme che il potere ha assunto, cioè il modo in cui esso si è venuto organizzando nelle società moderne. Da questo punto di vista, lo spazio diverrà in Foucault un problema storico-politico.

Lo spazio è anche urbano, legato indissolubilmente ai suoi saperi (architettura e urbanistica). Dal ciclo carcerario, inaugurato con *Sorvegliare e Punire*, fino alla descrizione dei caratteri biopolitici del dispositivo governamentale neoliberale (a cui dedicherà i corsi al Collège de France),



come in diversi altri interventi, sono riscontrabili elementi sufficienti per comporre, come propone Stefano Catucci, una filosofia dell'urbanesimo, che «costeggia in parallelo, e passo per passo, la diagnosi di Foucault sulle trasformazioni dei sistemi di potere dal medioevo all'età moderna e fino all'avvento della società di massa» (2007, p. 64).

Ritroviamo dunque in Foucault una spazializzazione al contempo dei discorsi e dei poteri. Un rapporto che è già direttamente costitutivo di essi. Spazio-sapere e spazio-potere segnalano la tridimensionalità dei processi di costruzione della realtà; indicano la dislocazione dei saperi e la dislocazione dei poteri, istituiscono il campo della soggettività e lasciano scorgere il perimetro della loro giustapposizione. Il potere costituirebbe così la terza dimensione dello spazio e lo spazio, oltre che essere spazio-visibile e spazio-dicibile, si configurerebbe preliminarmente come un diagramma del potere, ossia come spazio-potere.

Si tratta, però, di tutto un altro modo di intendere questi elementi e il loro relazionarsi. Collocandosi al di fuori della storia delle idee, il problema non si declina per Foucault come necessità di sottoporre al vaglio della storia la relazione tra due elementi – spazio e potere – la cui esistenza precede la loro stessa relazione. Non si pone come la localizzazione di certe idee politiche entro uno spazio, né come il riconoscimento di un contenuto politico entro certe idee dello spazio. Non ci troviamo dinanzi a due *universali* che nel tempo stabiliscono forme di relazionamento specifiche. Il problema è del tutto opposto.

Per Foucault, ci troviamo invece nel *campo immanente della loro coimplicazione*. La coimplicazione, l'*intreccio fatale*, è del resto inscritta nella definizione stessa che Foucault dà del potere. Come scriverà in *La Volontà di Sapere*, esso è «la molteplicità dei rapporti di forza immanenti al campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione» (1976, p. 82).

Il panopticon di Bentham rappresenterà per Foucault il dispositivo esemplare della coimplicazione di spazio e potere nella fase storica delle società disciplinari, e la cui analisi si articolerà su tre concetti: disciplina, potere (inteso come relazioni microfisiche) e corpo. Il dispositivo discipli-



nare dell'utopia panottica si esprime nella formula «imporre una condotta qualunque a una molteplicità umana qualunque» (Deleuze, 1986, p. 42). L'imposizione però non attiene alla dimensione esclusiva dell'assoggettamento, ma a quella più estensiva della disciplinarizzazione di corpi docili. Le discipline operano un *quadrillage* del sociale, attraverso cui organizzare la molteplicità e controllare l'individualità. Organizzano spazi individualizzati che permettono classificazioni e combinazioni, e tengono gli individui in questi spazi esercitando sorveglianza ed estraendo da essi informazioni. La disciplinarizzazione dei corpi docili è pertanto una tecnica spaziale, strategica, che predispone le linee generali di condotta e si rende visibile nella forma astratta del carcere benthamiano. Tutti differentemente uguali sembrerebbe essere l'enunciato sotteso alla quadrettatura del campo sociale. Individuazione, tipizzazione, serializzazione: quadri viventi di una nuova forma di topologia sociale (Cremonesini, 2006).

Alla luce di questa coimplicazione di spazio e potere, Foucault condurrà anche le sue riflessioni sul passaggio dalla società disciplinare, diagrammata secondo la figura architettonica del Panopticon, alla società securitaria che emerge in ragione di una progressiva riorganizzazione del potere in senso biopolitico. In questo caso, però, il programma diagrammatico di critica e genealogia si concentrerà non più su figure architettoniche, bensì direttamente anche sull'organizzazione dello spazio urbano. Se il concetto di biopolitica portato alla luce da Foucault si articola su tre concetti (popolazione, territorio e sicurezza), la città costituisce il loro campo di immanenza, il modello spaziale della loro produzione e della loro governamentalità.

Nella forma della *dislocazione*¹ dello spazio-potere, Foucault dipana il suo ragionamento anche su architettura e urbanistica. Da quando nella modernità abbiamo assistito all'emergere di una riflessione sull'architettura

¹ Durante la Conferenza al *Cercle d'études architecturales* di Tunisi, il 14 marzo 1967, Foucault illustra alcuni elementi di una possibile *storia dello spazio*, all'interno della quale lo spazio nel presente assumerebbe i contorni di uno *spazio della dislocazione*, sostituitosi progressivamente ai precedenti: *spazio della localizzazione* e *spazio dell'estensione*. Nel corso della conferenza, inoltre, introdurrà alcuni principi di una possibile eterotopia. (Foucault, 1984).

ra in quanto funzione e tecnica del governo delle società, la città è stata pensata e ripensata in funzione delle diverse esigenze di mantenimento di differenti tipologie di ordine, e l'urbanistica è divenuta riflessione sull'ordine urbano. Urbanistica e architettura sono dentro la rottura epistemologica che si è prodotta tra il XVIII e il XIX secolo, momento nel quale esse divengono strumenti strategici nella riorganizzazione della razionalità liberale. Queste discipline del moderno continuano, in forme diverse, a essere iscritte «in un campo di rapporti sociali», all'interno dei quali introducono «un certo numero di effetti specifici» (1982, p. 69). Al di là della lotta per il primato tra le tecniche architettoniche e urbanistiche come elementi influenzanti i rapporti umani e invece le relazioni umane come orientamento evocativo di esse, ciò che risulta interessante è la loro giustapposizione, il loro corrispondersi vicendevolmente. Una giustapposizione che non smette quindi di attualizzarsi e la cui analisi consente di accedere a un'osservazione critica del nostro presente.

Potere, Sapere, Spazio: il dispositivo urbano

In termini generali possiamo dire che dagli anni '70 in poi Foucault ragionerà dunque *anche* sulla città, incrociando la sua riflessione con la geografia e la geopolitica (Marzocca, 1989; Bazzanella, 1996; Cavalletti, 2005; Crampton, Elden, 2007; Cremonesini, 2012). Così come il confronto con le scienze dell'urbano, urbanistica e architettura, diverrà preminente. Anche qui non si tratta dell'analisi storica delle diverse forme architettoniche o di una storia dell'urbanizzazione. È nella forma della dislocazione dello spazio-potere che Foucault dipana il suo ragionamento su architettura e urbanistica. L'obiettivo di tracciare «tutta una storia degli spazi che fosse *al tempo stesso* una storia dei poteri» (Foucault, 1977, p. 192) troverà anche nel tema urbano il campo specifico attraverso cui ricostruire le trasformazioni nei dispositivi di potere e nelle pratiche di governo. La città non sarà metafora spaziale del potere, ma campo concreto di immanenza di potere, sapere e spazio.

Nel 1982, durante un'intervista con Paul Rabinow, Foucault tratteggia

i punti salienti della sua genealogia delle forme di governo, articolandoli sul tema urbano e sulle sue discipline. La città è inizialmente la matrice di quello che Foucault chiama l'organizzazione francese dello Stato di polizia del XVIII secolo: «il progetto di creare un sistema di regolamentazione della condotta generale degli individui in cui tutto sarebbe stato controllato, al punto che le cose si sarebbero mantenute da sé, senza che alcun intervento fosse necessario» (1982, p. 56). In gioco ci sono il dispositivo disciplinare e l'utopia del controllo generalizzato. Foucault evidenzia, inoltre, una trasformazione subita dall'architettura in questa fase e che nella conversazione con Rabinow è così precisata: «Ciò che voglio sottolineare è che a partire dal XVIII secolo ogni trattato che coglie la politica come arte di governo degli uomini comporta necessariamente uno o più capitoli sull'urbanesimo, [...] e l'architettura privata» (p. 54). Questa riflessione sullo spazio urbano produce per Foucault l'emergere e l'affermarsi di una nuova idea di governo: «le città, con i problemi che sollevano e le particolari configurazioni che assumono, servono da modello per una razionalità di governo che deve essere applicata all'insieme del territorio» (p. 55).

Nel corso dell'intervista, Foucault segnala anche un successivo punto di rottura che segnerebbe il passaggio dallo Stato di polizia del XVIII secolo allo Stato moderno così come fu elaborato a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. Sarà proprio nel corso del XIX secolo che il problema della razionalità di governo verrà ribaltato. È questo il passaggio determinato dall'emergere di quella che Foucault chiama *la questione del liberalismo*. Il problema non sarà più quello di determinare quale sia la forma di razionalità di governo che possa meglio penetrare il territorio e il corpo sociale sul modello dello Stato di polizia tracciato in precedenza, bensì quello di rispondere all'interrogativo *com'è possibile il governo?* Questo punto di *rottura*, come lo definisce Foucault (p. 56), segna un cambiamento nell'importanza dello spazio, e la città non è più metafora del territorio e del modo di amministrarlo, bensì chiama in causa problemi «che forse non erano nuovi», ma che «assumono ormai nuova importanza». Dal XIX secolo vediamo apparire *relazioni interamente inedite* tra «l'esercizio del potere politico e lo spazio del territorio, o lo



spazio delle città» (p. 58). Per comprenderle, soprattutto nei loro effetti urbani, occorre però introdurre brevemente gli elementi attraverso cui Foucault ridefinirà lo schema impiegato nell'analisi del potere ri-orientandolo da *società disciplinare* a *società securitaria*.

In *La Volontà di sapere* (1976), Foucault parla di una «trasformazione molto profonda nei meccanismi di potere» che l'Occidente avrebbe conosciuto «a partire dall'età classica» (p. 120) e l'apertura di una nuova fase, che chiama «l'era della bio-politica» (p. 124), che si sarebbe sviluppata in «due forme principali a partire dal XVII secolo» (p. 123). Queste due forme «non sono antitetiche; costituiscono piuttosto due poli di sviluppo legati da tutto un fascio intermedio di relazioni» (*Ibidem*). Da un lato un «potere sulla vita» che si contorna degli elementi propri delle cosiddette società disciplinari, a cui corrisponderebbe la forma di Stato di polizia e sulle quali Foucault aveva ragionato in *Sorvegliare e Punire* (1975); dall'altro lato un potere sulla vita «che si forma un po' più tardi, verso la metà del XVIII secolo» e che Foucault chiamerà «bio-politica della popolazione» (1976, p. 123) e sulla quale ri-orienterà i suoi interessi analitici – soprattutto con il ciclo di lezione al Collège de France comprese tra il 1976 e il 1979. Al centro di questo interesse c'è appunto la volontà, da parte di Foucault, di ragionare non più sui micropoteri, bensì sulle forme di governo e sulla questione del liberalismo. La biopolitica sarà caratterizzata da meccanismi di bio-regolazione securitaria della popolazione e segnerà «l'avvento del capitalismo e la costituzione dello Stato nazionale moderno» (Lemke, 2007, p. 88)

Dalla metà degli anni '70, Foucault sposta quindi il suo sguardo dai dispositivi disciplinari verso questa differente tecnologia di potere, costituita dai dispositivi regolatori. La società liberale che si conforma a partire dal XVIII secolo è attraversata da dispositivi di regolazione che rispondono per lo più non a una logica normalizzatrice – propria della fase disciplinare, bensì a una logica securitaria. Anche in questo caso, però, si tratta non di un lineare succedersi, bensì di un doppio movimento estensivo che si gioca attorno ai due poli della bio-politica: il primo è costituito dai meccanismi di potere che caratterizzano le discipline e che agiscono sul corpo-



macchina (Foucault lo chiamerà *anatomo-politica* del corpo umano); mentre l'altro agisce sul corpo-specie attraverso «tutta una serie di interventi e di controlli regolatori: una biopolitica della popolazione» (Foucault, 1976, p. 123). I nuovi meccanismi di sicurezza istituiscono una spazialità riconducibile all'idea di *ambiente*, inteso come «zona di interferenza tra gli eventi prodotti da individui, popolazioni e gruppi, e gli eventi quasi naturali che accadono attorno ad essi» (Foucault, 2004, p. 30). I nuovi dispositivi regolatori strutturano ambienti congeniali alla selezione e allo sviluppo di una specifica forma di vita, quella considerata di volta in volta *normale*, cioè funzionale per la società nel suo insieme.

Sia nelle lezioni del 1976 al Collège, contenute nel volume *Bisogna difendere la società*, sia in quelle dell'anno successivo, raccolte nel volume *Sicurezza, territorio, popolazione*, Foucault sottolinea come proprio la città sia al centro delle preoccupazioni biopolitiche. L'emergere di questa nuova tecnica di potere avviene dunque anche nell'ambito dell'urbanità. La città diviene espressione dei cambiamenti nell'idea di governo che il pensiero liberale portava con sé. La città porta, quindi, le tracce del passaggio dallo Stato di polizia alla governamentalità liberale; la sua storia dalla fine del XVIII secolo in poi viene tracciata da Foucault come passaggio dalla disciplina della sorveglianza alle tecnologie della sicurezza. Un passaggio che si articola anch'esso su una figura spaziale rappresentata non più dal corpo degli individui, bensì dal concetto di popolazione. In *Bisogna difendere la società*, ragionando su quello che definisce il fenomeno fondamentale del XIX secolo, cioè «ciò che si potrebbe chiamare la presa in carico della vita da parte del potere» (1997, p. 206), Foucault non analizza tale trasformazione dal punto di vista della teoria politica, ma da quello dei meccanismi, delle tecniche e delle tecnologie di potere. L'emergere di questa nuova tecnologia, non disciplinare (come quella caratteristica del XVII e della prima parte del XVIII secolo), e a cui darà il nome di biopolitica, non esclude la prima, bensì «la incorpora, la integra, la modifica parzialmente [...], la utilizza installandosi in qualche modo al suo interno» (p. 208), ed è grazie a essa che si radica effettivamente. Questa nuova tecnica si situa su un altro livello rispetto alla



precedente, «possiede un'altra superficie portante e ricorre a strumenti del tutto diversi». Non è più in gioco l'uomo-corpo come nel caso delle discipline, ma l'uomo-specie: l'uomo in quanto essere vivente. Se la disciplina investiva la molteplicità individualizzandola nel corpo docile e produttivo, questa seconda presa di potere «non è più individualizzante, ma procede nel senso della massificazione» (p. 209).

Natalità, mortalità e longevità divengono gli ambiti di sapere connessi a tutta una serie di problemi economici, politici e urbani. Foucault colloca l'emergere di questa nuova tecnologia biopolitica nella città, intesa appunto come *ambiente* di esistenza della popolazione, ambiente prodotto dalla popolazione e agente su di essa. Lo studio degli effetti dell'ambiente urbano sulla popolazione costituisce, infatti, uno degli ambiti essenziali dai quali «la biopolitica preleverà il suo sapere e definirà il campo di intervento del suo potere» (p. 211). La biopolitica emerge *anche* come ragionamento sul *come della vita urbana*, come diritto di intervenire per far vivere, di intervenire sul modo di vivere all'interno della città e con l'obiettivo di ottimizzare uno stato di vita all'interno di uno spazio urbano (p. 216). La biopolitica giungerà così a instaurare dei meccanismi destinati come quelli disciplinari a massimizzare le forze e a estrarle, ma che, a differenza di quelli, passeranno attraverso dei percorsi del tutto diversi.

Il passaggio dai meccanismi di sorveglianza ai meccanismi di sicurezza si gioca, dunque, intorno alla categoria di popolazione e alla natura dei fenomeni presi in considerazione; i quali, oltre a essere collettivi, cioè *pertinenti solo a livello di massa* e i cui effetti sono al contempo economici e politici, sono anche tutto quell'insieme di fenomeni che, su piano individuale, sarebbero *aleatori e imprevedibili*, ma che, a livello collettivo, possono essere serializzati in forma aperta e quindi regolati. In questo senso la biopolitica è una tecnologia di regolazione della vita di una popolazione.

Il passaggio dai meccanismi di sorveglianza (che Foucault riconduce alla serie: corpo-organismo-disciplina-istituzioni) ai meccanismi biopolitici della regolazione (riconducibili alla serie: popolazione- processi biologici-meccanismi regolatori-stato) è considerato perciò come il risultato



dell'intersezione di entrambi.

L'utopia dell'ordine, la gestione securitaria: l'emergere della città biopolitica

Foucault introduce il concetto di *governamentalità* per descrivere questo particolare modo di *amministrare* la popolazione sviluppatosi nella storia moderna europea. Con questo termine farà riferimento, infatti, a quell'insieme di pratiche e tecnologie di governo della condotta umana che sono emerse a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. Governamentalità è dunque una razionalizzazione della pratica di governo che Foucault ricostruisce nella sua forma di arte liberale di governare.

La governamentalità rinvia in primo luogo a un insieme di elementi (istituzioni, procedure, analisi, riflessioni, calcoli e tattiche) che permettono l'esercizio di questa complessa forma di potere «che ha nella popolazione il bersaglio principale, nell'economia politica la forma privilegiata del sapere e nei dispositivi di sicurezza lo strumento tecnico essenziale» (2004, p. 88). La produzione foucaultiana degli anni '70 può essere complessivamente riletta anche come un'analisi della governamentalità, attraverso cui opera una più vasta ri-articolazione del tema della biopolitica. All'interno di questa analisi, «la biopolitica subisce un'importante estensione che permette il collegamento tra l'analisi dell'essere fisico-biologico e le forme d'esistenza politico-morale» (Lemke, 2007, p. 100). Questa presa di potere sulla vita si è organizzata, come già detto, attorno a due poli: le discipline del corpo e le regolazioni della popolazione, e ha costituito uno degli elementi indispensabili allo sviluppo del capitalismo e dello stato moderno. La governamentalità è un processo che Foucault descrive attraverso tappe diverse, ma che in termini generali rappresenterà anche «l'ingresso della questione dello stato nel campo di analisi dei micropoteri» (Senellart, 2008, p. 193); un interesse che emerge alla fine del corso del 1976, nella lezione del 17 marzo, quando, come già ricordato, Foucault pone due poli riconducibili ai due meccanismi (disciplinare e regolatore): «da un lato, troviamo un insieme di organi istituzionali: l'organo-disciplina dell'istituzione;



dall'altro, abbiamo invece un insieme biologico e statale, la bioregolazione attraverso lo stato» (1997, p. 216). I meccanismi disciplinari e i meccanismi regolatori, pur collocandosi su livelli diversi, si articolano così gli uni sugli altri; e anche da questo punto di vista è la città il luogo in cui tale articolazione si rende visibile. Nella lezione del 17 marzo, infatti, il ragionamento è condotto anche sulla *città operaia* effettivamente costituitasi nel XIX secolo. In essa Foucault vede intersecarsi perpendicolarmente *i meccanismi disciplinari di controllo* dei corpi – come segnala la reticolazione stessa della città, la sua divisione, «la distribuzione localizzata delle famiglie (ciascuna in una casa) e degli individui (ciascuno in una stanza)» –, e *i meccanismi regolatori*: «i quali riguardano la popolazione in quanto tale e che consentono o addirittura inducono comportamenti» (pp. 216-217). Nella città operaia sono all'opera meccanismi disciplinari che chiamano in causa l'utopia della città ripartita e ordinata e meccanismi biopolitici volti a regolare in nome della sicurezza la proiezione concreta della città e della popolazione. Se dunque in *Bisogna difendere la società* la città compare come problema relativo alle relazioni tra gli esseri umani (in quanto popolazione) e il loro ambiente di esistenza (in quanto costruito), tali per cui in essa si articolano meccanismi disciplinari e meccanismi di regolazione, sarà in *Sicurezza, territorio, popolazione* che lo spazio urbano diviene esso stesso oggetto di riflessione in ragione del progressivo affermarsi dei dispositivi securitari propri della governamentalità liberale. In questo ciclo di lezioni Foucault ricostruisce tre esempi di città e le diverse modalità attraverso cui lo spazio urbano è stato problematizzato dall'Ancien Régime fino all'affermarsi delle preoccupazioni biopolitiche. L'indagine è condotta sul piano del sapere e in particolare del rapporto che le scienze della città intrattengono con le tecnologie biopolitiche. L'analisi di questo rapporto farà emergere quella che è possibile definire la città biopolitica e il nuovo ruolo che l'architettura e l'urbanistica iniziano ad assumere tra il XIX e il XX secolo. Lo studio della governamentalità liberale produrrà la descrizione del passaggio (ma anche del sovrapporsi) dalla città come macchina di controllo disciplinare e di sorveglianza generalizzata dei corpi docili e utili, alla città come ambiente



bioregolato di sicurezza di una popolazione. Per Foucault si tratta di circoscrivere le differenze fra le diverse forme di spazializzazione politica che sono emerse in ragione dei dispositivi di sovranità, di disciplina e di sicurezza. Il presupposto è che ciascuno di questi dispositivi chiama in causa la questione dello spazio. Le spazializzazioni politiche derivanti dai vari dispositivi, però, non rispondono, nelle sue intenzioni, allo schematismo secondo cui la sovranità si esercita in un territorio, la disciplina sul corpo, mentre la sicurezza sul molteplice della categoria di popolazione. La molteplicità umana non è l'elemento dirimente: essa è presente anche nel caso del dispositivo di sovranità, come in quello disciplinare. Allo stesso modo, Foucault precisa che non si tratta dell'irruzione del problema dello spazio, presente in tutti e tre i dispositivi. La sovranità, la disciplina e la sicurezza implicano comunque una ripartizione spaziale; il problema sarà piuttosto quello di analizzare le differenze *nel modo di trattare lo spazio* da parte di questi dispositivi. La riflessione che conduce sulla città si struttura, quindi, per rispondere alla necessità di comprendere le diverse *dislocazioni dello spazio* che tali dispositivi hanno ritenuto più appropriate in base alle proprie specifiche esigenze.

Foucault chiarisce questa differenza di problematicizzazione e di trattamento dello spazio attraverso tre esempi di città. Si tratta della *città-capitale* formulata dall'ingegnere generale Alexandre Le Maître nella seconda metà del '600, della *città disciplinare*, costruita nel corso del '600 sulla forma accampamento (caso di Richelieu), e della *città securitaria* sulla quale si comincia a ragionare nel corso del '700 a proposito, ad esempio, della riorganizzazione della città di Nantes. Anche in questo caso Foucault non descrive la città, bensì egli guarda al come lo spazio urbano, a un certo punto della storia, è stato pensato in vario modo e come questo cambiamento riveli, per un verso, le diverse preoccupazioni oggetto dei diversi dispositivi e, per altro, le varie forme spaziali che le relazioni di potere hanno assunto. Foucault tratta quindi la città come uno spazio-potere, un campo d'immanenza, dove il potere si struttura attualizzandosi nello spazio. I tre esempi di città, anche qui occorre precisare, non sono neppure una possibile

storia delle città intesa come successione lineare tra diversi modelli. L'obiettivo di Foucault non è quello di descrivere una successione per sostituzione, bensì il cambiamento che investe, oltre alle tecniche, *la dominante* nel sistema di «correlazioni tra meccanismi giuridico-legali, disciplinari e di sicurezza» (2004, p. 19) e che contraddistingue il progressivo manifestarsi di preoccupazioni biopolitiche nella riorganizzazione dello spazio urbano. Lo spazio urbano non è involucro ideologico volto a occultare tali rapporti, bensì punto di applicazione concreta ed effetto di tali rapporti.

Attraverso l'analisi delle tre tipologie di città: la *città-capitale*, la *città disciplinare*, e la *città securitaria*, si tratta di far vedere come la città è pensata, costruita e pianificata secondo i tre dispositivi (sovranità, disciplina, sicurezza). Gli esempi servono quindi a illustrare la dominante che di volta in volta ha istituito una relazione spaziale orientata in senso giuridico-amministrativo, disciplinare o securitario. Il cambiamento della dominante però non significa di per sé che le altre relazioni scompaiono; lette così le tre tipologie di città che Foucault passa in rassegna sarebbero intese nell'ordine della storia successiva e lineare (prima questa, poi quella, poi quest'altra ancora); è invece nell'ordine dello spazio che esse permangono, incastrandosi, allontanandosi, riavvicinandosi, per poi sparire di nuovo e forse riemergere. Pertanto, i dispositivi di sovranità e di disciplina non sono sostituiti da quello securitario, ma sono da esso inglobati e destinati a svolgere al contempo la loro stessa funzione *dentro un quadro di domande diverse*: «Il problema tecnico posto dalla città [...] mostra l'irruzione del problema della 'naturalità' della specie umana all'interno di un ambiente artificiale». Si tratta precisamente «dell'intersezione tra una molteplicità di individui che vivono, lavorano e coesistono gli uni con gli altri in un insieme di elementi materiali che agiscono su di loro e sui quali, a loro volta, essi agiscono» (2004, p. 30). La città securitaria costituisce l'insieme di preoccupazioni alle quali la nuova razionalità di governo dovrà rispondere; lo spazio urbano si qualifica quindi in senso biopolitico, segnando il passaggio dai meccanismi disciplinari ai dispositivi di regolazione che trovano il loro perno sull'idea di popolazione, controllo della condotta e disciplina-

mento della vita. Il problema prevalente è costituito dalla sicurezza: *tener conto di ciò che potrà accadere*. Una dimensione probabilistica, quindi, che si produce in una certa forma di gestione delle serie infinite – di elementi che si spostano, di elementi che accadono, di unità che si accumulano – dentro lo spazio urbano.

Come dispositivo *che fa parlare e fa vedere*, il meccanismo della sicurezza inverte lo spazio urbano nella sua trasformazione biopolitica non solo nel problema della definizione mobile dei suoi confini rispetto al *mondo della vita*, ma anche nel rapporto tra la città e la sua popolazione, cioè il *dislocamento* e il *funzionamento* della popolazione nella città. Il problema dello spazio urbano diviene allora quello della doppia amministrazione: la conquista del fuori, l'organizzazione del dentro. L'amministrazione interna della città è progettata come ordine e sicurezza: come conquista (riqualificazione), controllo (gestione degli accessi), come prestazione (produzione di cittadinanza e benessere).

L'immaginario urbano biopolitico e l'eclissi del cittadino

All'interno di questa prospettiva ritengo che andrebbero analizzati alcuni degli elementi centrali attorno ai quali l'urbanità contemporanea sta ridefinendo le proprie forme, le proprie funzioni, i propri significati, il proprio immaginario. Mi riferisco in particolare alle nuove modalità di progettazione del centro, della periferia, dello spazio pubblico e all'emergere di quelli che chiamo i coni d'ombra della città. Tutti elementi destinati, entro un quadro di domande diverse, a svolgere una funzione centrale nella città biopolitica e a istituire un preciso trattamento dello spazio urbano e una precisa modalità di dislocazione della popolazione riconducibili al problema dell'ordine, del controllo, della gestione e della sicurezza. Di seguito mi soffermerò su questi elementi, provando a rileggerli in chiave biopolitica e a tratteggiare il nuovo immaginario urbano che essi proiettano. Non chiamo in causa alcun idealtipo di città, essi hanno solo il valore di possibili nodi interpretativi tra i diversi che la città biopolitica offre. Non sono elementi del paesaggio urbano, non voglio descrivere alcuna città, sono solo



concetti intesi come luoghi in cui si produce uno scarto di dissolvenza tra il loro essere enunciabili e visibili e si dischiude, forse, la loro tridimensionalità politica. Sullo sfondo di questa terza dimensione vediamo proiettati significati diversi da quelli a cui rimandavano tradizionalmente. Essi sono modi di produzione dello spazio urbano (la costruzione concreta della città) e al contempo costituiscono elementi di riorganizzazione simbolica del potere (la produzione dell'idea di cittadinanza). Innanzitutto centro e periferia. La città nell'epoca della globalizzazione è interpretata da molti autori soprattutto come il risultato del passaggio da un sistema economico di tipo fordista a un sistema di accumulazione flessibile, il cui principale effetto è visibile nel tramonto del modello moderno di città incentrato sul rapporto tra spazio urbano e industria, e nell'eclissi progressiva della struttura urbana fondata sull'opposizione gerarchica centro-periferia che da quel modello derivava. Se la dicotomia moderna "centro *vs* periferia" pare ormai superata e non più in grado di esprimere la composizione urbana di classe tipica della modernità industriale, è pur vero che la loro persistenza nella pianta urbana sembra rispondere a nuove esigenze e funzionalità in sintonia con la *governamentalità urbana neoliberista*. Attualmente *centro e periferia* non possono essere letti come modalità neutre di disposizione spaziale delle cose e della popolazione; ritengo invece che esse descrivano un preciso trattamento dello spazio e specifici meccanismi di inclusione e di esclusione sociale.

Per descrivere questo immaginario che la città biopolitica proietta, penso sia necessario ragionare sul rapporto tra centro e periferia innanzitutto in termini non oppositivi bensì sintagmatici. Centro-periferia, infatti, non disegnano più la mappa della città fordista e moderna, dotata di stabili identità (spaziali, sociali, culturali ed economiche) contrapposte ma pur sempre entro un quadro dialettico nel quale il lungimirante governo della città aveva il compito etico di sintetizzarle, in termini di redistribuzione di diritti, di benessere e di socialità. Come unica disposizione di senso, invece, il sintagma centro-periferia disegna una trama fluida, tratteggiata di volta in volta in funzione esclusiva della centralità, o di ciò che viene



scelto come tale, sbilanciando così la periferia verso la frammentazione, la scomposizione, la segregazione. La definizione di periferia dunque non risponde più a un criterio spaziale, cioè in ragione della sua collocazione materiale nella città, quanto in base a un disequilibrio sociale determinato dalle necessità costante di centralizzare: nuovi spazi, nuovi quartieri, nuove piazze, nuove strade. La “rigenerazione” diviene l’elemento strategico della pianificazione urbana; essa disegna una nuova immagine di città e produce nuove forme di disuguaglianza sociale tra cittadini.

Chiamo rigenerazione quel processo sociologicamente indicato con il termine di *gentrification* (Glass, 1994; Hamnett, 2003; Harvey, 1998; Smith, 2006; Cremonesini, 2012) e con tale espressione mi riferisco al *trattamento* dello spazio urbano proprio della governamentalità urbana neoliberista. Nella sua formulazione generica e in parte ancora attuale con questo termine si designa un processo di *imborghesimento a fasi* (Mela, 1996): la sostituzione di una classe sociale a reddito molto basso con un’altra a *status* più elevato; la presenza di categorie di individui con interessi e stili di vita quanto più omogenei possibili; la riqualificazione strutturale di alloggi o interi quartieri; l’aumento rilevante del valore delle abitazioni e degli immobili disponibili (Savage, Warde, 1993). In Italia, ad esempio, la *gentrification* ha acquistato una forma tipica fortemente influenzata dal carattere prevalentemente storico dei nostri centri urbani, caratterizzandosi soprattutto come strumento strategico di orientamento al consumo del prodotto “città storica” e interconnettendosi con più ampie visioni di marketing urbano e territoriale.

La *gentrification* è una tecnica che rimanda a una scelta governamentale: tra ciò che il potere urbano neoliberista seleziona come centrale, progettandone la vita e la cura e ciò che invece “non lo è”, e si può dunque abbandonare. Per tale ragione il centro e la periferia non sono due luoghi propri, contrapposti o comunque in relazione. Centro-periferia è un unico sintagma, un’unica disposizione di senso, dove l’aspetto fondamentale è costituito da ciò che ricade di volta in volta sotto l’idea di centralità, il resto è semplicemente non-centrale e come tale va trattato, soprattutto come



devianza. In generale, la *gentrification* è dunque un fenomeno notevolmente articolato e contiene in sé un duplice meccanismo: quello economico (ri-orientamento al consumo, speculazione finanziaria e immobiliare) e quello securitario (produzione e controllo sociale della povertà e della devianza urbana). La possibilità programmatica di selezionare la centralità (di quartieri, luoghi, aree, strade) costituisce la periferia di oggi come il risultato del trattamento dell'eccedenza umana. Periferia è dunque tutto ciò che non è stato rigenerato, che non ha valore economico potenziale (in termini immobiliari e di orientamento al consumo), tutto ciò che non è riconosciuto e trattato come vivente, tutto ciò che non è centrale e sul quale il paradigma biopolitico del "far vivere e lasciar morire" pare rovesciarsi nel suo contrario, la tanatopolitica. Le periferie delle città globali, infatti, divengono *zone di transizione* contraddistinte da segregazione, stigmatizzazione e da quella che Wacquant (2002) definisce la *morte civica* e nelle quali viene meno quella forte identità operaia che le aveva contraddistinte. Le nuove periferie risultano sfibrate, precarizzate, vulnerabili; in esse emergono nuove povertà e si riorganizzano nuove strategie di sopravvivenza. La marginalità urbana e sociale, prodotta spazialmente e mentalmente in funzione della prerogativa di selezionare il riqualificabile (il centrale), produce politiche di penalizzazione territoriale e umana di ciò che ne è escluso (il periferico). Questa penalizzazione e la violenza (materiale e simbolica) che le è correlata emergono proprio in ragione di questa *nuova concezione gerarchica dei luoghi*. A essa corrisponde la naturalizzazione della *dislocazione diseguale dei diritti di cittadinanza*. La selezione della centralità da parte della governamentalità urbana neoliberista, che come ho qui cercato di tratteggiare si attua nei termini della *gentrification* e sotto l'anestetizzazione simbolico-linguistico della rigenerazione urbana, si riserva in qualunque momento di scartare cittadini e operare politiche di segregazione e deportazione urbana, sottrazione dei diritti di cittadinanza e trattamento penale della stessa. Questa nuova concezione gerarchica dei luoghi si polarizza socialmente e spazialmente lungo l'asse discorsivo composto da un lato da ricchezza-centralità-cura-salvaguardia-vita e dall'altro da povertà-periferizzazione-



abbandono-penalizzazione-morte. È un'unica disposizione di senso, che va dalle zone di luce fino alle zone d'ombra del potere contemporaneo. La periferizzazione risultante dai *flessibili* movimenti di centralizzazione agisce quindi come riproduttore simbolico della naturalità della disuguaglianza e della conseguente attivazione *necessaria* di pratiche concrete di segregazione (allontanamento, deportazione urbana) e di trattamento securitario (penalizzazione) al fine di salvaguardare la centralità. Anche le modalità contemporanee di progettazione e realizzazione dello spazio pubblico urbano possono essere rilette in chiave biopolitica. Come insieme di luoghi urbani in cui una moltitudine di soggetti sono chiamati a mettersi concretamente in relazione con la città e tra di loro, lo spazio pubblico costituisce una rappresentazione simbolica al tempo stesso utopica ed eterotopica: il piano urbanistico e l'esperienza soggettiva della cittadinanza. Lo spazio pubblico è visibile ed è dicibile all'interno delle città, ma è anche uno spazio-potere. In questa terza dimensione, lo spazio pubblico pone un problema di accesso simbolico alla cittadinanza.

In questo senso provo a ragionare sulla produzione dello spazio pubblico in ragione della quale ritengo avvenga una *sottrazione simbolica dell'idea di cittadinanza*. Intendo con sottrazione il processo di progressivo *venir meno* di contenuto politico dall'idea di spazio pubblico. Per cui l'immagine che esso proietta rappresenta un depotenziamento politico dell'idea di cittadinanza tradizionalmente intesa. Una sottrazione che risponde al doppio paradigma del dispositivo biopolitico incentrato sul nodo economico-politico: per un verso è il modo in cui il governo si ridefinisce in termini *di troppo o troppo poco* e, per altro, è il meccanismo dell'*individualizzazione di massa* attraverso cui la governamentalità neoliberista ordina e gestisce economicamente e socialmente la moltitudine; entrambi i paradigmi concorrono a produrre un progressivo occultamento del senso dello "spazio comune".

Gran parte della sociologia urbana contemporanea concorda nel ritenere lo spazio pubblico in una condizione di agonia, la cui causa va ricercata nel processo costante d'indifferenziazione tra pubblico e privato. Tale processo è inteso come il risultato di un'azione economica concorrenziale

nella divisione dello spazio urbano (Harvey, 1989). Pertanto, la produzione dello spazio pubblico risponderebbe a relazioni di classe e a prerogative del capitale finanziario e in ragione di questi elementi il capitalismo neoliberista agirebbe in misura maggiore rispetto al passato come una forza contraria al diritto alla città (Harvey, 2011). Essa non è più il luogo d'incontro o di scontro aperto tra classi, ma uno spazio di separazione in cui le zone fungono da «differenziali economici e di classe» (Harvey, 1989, p. 211). Lo spazio pubblico riorganizza il suo senso e i suoi significati nella sfera privata del mercato. Diviene spazio commerciale e del consumo, diviene spazio individuale e privato del desiderio, tutt'al più tribalistico: cioè spazio privato di individualità omogenee.

La produzione dello spazio pubblico è il risultato di due pratiche di potere proprie della governamentalità neoliberista. Per un verso *l'attività di selezione* in base alla quale si definisce quali sono gli spazi pubblici e su quali riversare il proprio interesse e la propria cura; per altro verso, *l'attività di progettazione* in base alla quale si stabilisce a chi è destinato questo spazio pubblico, quali caratteristiche tipizzabili sono assegnate ai destinatari selezionati, e quali forme spaziali far corrispondere a essi. Lo spazio pubblico è circoscritto, riempito e saturato di significati; in quanto selezionato, esso costituisce al contempo dei pieni e dei vuoti urbani; in quanto riempito, esso costituisce dei pieni e dei vuoti sociali. Queste pratiche sono inscritte nel processo sociologicamente indicato con l'espressione *capsularizzazione* dello spazio pubblico e che si traduce nella duplice forma di quelli che possiamo chiamare "spazi pubblici ad accesso limitato" e di "spazi privati aperti al pubblico"; tra di essi, poi, si collocano gli spazi-movimento (strade, piazze, rotatorie).

La produzione dello spazio pubblico deriva da due orientamenti prevalenti nella governance urbana, il primo è *l'orientamento al mercato* (come meccanismo di produzione dello spazio pubblico), il secondo è *l'orientamento alla sicurezza* (come meccanismo di criminalizzazione dello spazio pubblico). In base al primo orientamento, lo spazio pubblico è fabbricato; in base al secondo, lo spazio pubblico deve essere ordinato e sorvegliato.



L'orientamento al mercato produce spazi pubblici a uso limitato e spazi privati a uso pubblico controllato, all'interno di essi la partecipazione sociale viene interpretata in funzione non della categoria generica di cittadini ma della categoria economica degli *stakeholder*; incapsulando in questi luoghi segmenti di individualità omogenee, questo orientamento produce un paradosso, quello del riconoscimento del diritto di fruizione dello spazio a soggetti specifici, selezionati e ripartiti, a target ai quali vengono assegnati dei diritti di cittadinanza specifici e momentanei. Inoltre, lo spazio pubblico si frantuma nella doppia tipizzazione della città come prodotto di consumo generico e di conseguenza, nel suo opposto, il territorio dell'esclusione diffusa. Lo spartiacque è il luogo naturale delle leggi del mercato. La conseguenza è la polarizzazione della cittadinanza: tra riconoscimento di diritti ad alcuni ed esclusione dagli stessi per altri. L'accesso al consumo, l'accesso allo spazio pubblico del consumo, costituisce la soglia simbolica di accesso alla città e al diritto alla città, anch'esso frantumato in una *serie gerarchizzata di diritti di cittadinanza* riconosciuti o negati. Lo spazio pubblico urbano è dunque pianificato dal governo della città seguendo non l'orientamento all'interesse generale della collettività, la salvaguardia di ciò che appartiene a tutti, la possibilità dell'incontro, il tentativo costante di riprodurre il contratto sociale, bensì a partire da gruppi e target di persone selezionate e distinte. La progettazione di questo tipo di spazi pubblici, che chiamo *spazi pubblici tematici*, al di là di qualunque buona intenzione, disloca in maniera differenziale la popolazione urbana, proiettando un'immagine inedita della *cittadinanza*, quella della sua *catalogazione e gerarchizzazione*: la cittadinanza del bambino, la cittadinanza del cane, la cittadinanza dell'anziano, la cittadinanza del ricco, del giovane, etc.

L'orientamento della *governance* urbana alla sicurezza produce una progressiva criminalizzazione dello spazio pubblico. In questo senso esso si struttura anche come un campo di battaglia per la sicurezza urbana. È all'opera quella separazione tra società civile e Stato che il neoliberismo porta in sé fin dal suo emergere. La battaglia si declina nella logica del mercato e nel probabilistico incontro tra una domanda di sicurezza e un'efficace

politica di prevenzione della devianza. È il meccanismo della videosorveglianza, ma anche della creazione di spazi pubblici ad accesso limitato e controllato dalla miriade di piccoli e grandi dispositivi che servono a spingere al di fuori della comunità cittadina e dei suoi *spazi pubblici tematici* coloro che, in quanto non consumatori o in quanto non riconosciuti come target di cittadini, sono privati di ogni diritto: come migranti, rom, barboni, mendicanti, vagabondi, disoccupati, poveri e tutte quelle figure *altre* che, non rispondendo al criterio della normalità umana, fondata sul lavoro per il consumo e sul consumo come esperienza sociale, vengono escluse dal diritto alla città e ai suoi spazi. I paradigmi del controllo e della sicurezza agiscono, infatti, non solo nella progettazione degli spazi pubblici urbani, ma anche nella determinazione di ciò che è spazialmente e socialmente escluso, in senso fisico e in senso umano. In particolare, gli spazi pubblici urbani vengono *ripuliti* da quei soggetti non-consumatori, da quelle vecchie e nuove figure di marginalità sociale che vanno escluse, rimosse dal paesaggio urbano. In questo senso lo spazio pubblico è uno spazio *ripulito* (attraverso pratiche di igiene sociale) e *bonificato*.

La segmentazione costante e l'intervento programmato sulla definizione e pianificazione dello spazio pubblico urbano appaiono dunque sempre più inscritti in processi di segmentazione e individualizzazione di massa. Il *riconoscimento* di ciò che è spazio pubblico e la *dislocazione differenziale* della sua offerta (ciascuno al posto giusto) frantumano e settorializzano lo spazio pubblico tradizionale. Ne cambiamo radicalmente la funzione. Ritengo che essa sia genericamente esprimibile nei termini di *produzione spaziale di gerarchie di cittadinanza*. Se dunque la *gentrification* rappresenta il meccanismo di gerarchizzazione dei luoghi in senso biopolitico, lo spazio pubblico rappresenta il meccanismo di gerarchizzazione dei diritti di cittadinanza (che non si dispone più sull'opposizione classica tra cittadini e non cittadini, ma *tra* cittadini).

Infine, stiamo assistendo anche a una vera e propria eclissi del cittadino che si produce nei diversi cono d'ombra che la governamentalità neoliberista proietta sulla città biopolitica. Essi sono gli spazi bui dell'indetermina-



tezza, della nuda vita, della sospensione del diritto. Sono gli stati d'eccezione nello spazio dell'organizzazione urbana.

Lo *stato di eccezione* (Agamben, 2003) è una chiave interpretativa utilizzata su larga scala per l'analisi di molti fenomeni di quella che viene chiamata *guerra permanente della sicurezza*, combattuta dentro e fuori i confini degli Stati, come delle città. In particolare, la nozione di stato d'eccezione è correntemente utilizzata in Italia per ragionare attorno a fenomeni quali i C.P.T. (ora C.I.E.) e ai Campi Rom insediati ai bordi o negli interstizi scuri di molte città. Questi stati di eccezione sarebbero l'estrema conseguenza di una sorta d'isterismo securitario, di eccedenza nel dispositivo che ricaccia, nell'indeterminatezza della nuda vita, soggetti in transizione territoriale. È la strategia del confinamento che ridisegna la rete dei nuovi *campi di concentrazione*. Nell'organizzazione spaziale della città biopolitica, questi luoghi costituiscono certamente un cono d'ombra, che eclissa l'idea di cittadinanza dietro la necessità securitaria, che disloca e differenzia producendo segregazione sociale e abitativa.

Ritengo però che oltre a questi spazi di dislocazione, internamento e confinamento, esistano altri coni d'ombra che si proiettano sulla città biopolitica. Questi sono genericamente prodotti dall'esercizio del *potere di deroga* alle normative vigenti. L'esercizio di tale potere, a fondamento del quale deve sussistere una condizione di straordinarietà, sta diventando la modalità permanente attraverso cui vengono attuati gli interventi sullo spazio urbano. Il potere di deroga, infatti, è esercitato come deroga agli strumenti urbanistici di una città, deroga alle normative che tutelano l'ambiente, deroga alle normative che regolano la produzione di energia, deroga al diritto di mobilità dei cittadini. Tale esercizio si rende spazialmente visibile negli abusivismi edilizi, nella dislocazione di discariche di rifiuti, nella mancata bonifica di aree urbane sottoposte agli effetti di impianti di produzione energetica tradizionale (petrolio, carbone, etc.), ma anche nella dislocazione selvaggia di impianti di energie cosiddette rinnovabili; ed ancora nel ricorso costante alla deroga del diritto alla mobilità dei cittadini, attraverso la perimetrazione e dislocazione di zone rosse, di spazi pubblici urbani nei



quali è sospeso il diritto di accesso e mobilità o fortemente ridotto. Inoltre, altri coni d'ombra vengono prodotti a partire dalla cosiddetta *governance delle emergenze* in cui il confine tra eccezionalità e quotidianità dell'evento diviene costantemente più labile. Dentro l'ossimoro dell'*emergenza permanente* è costantemente naturalizzato il ricorso al commissariamento straordinario, l'affidamento ai privati (in deroga a bandi pubblici) della risoluzione di problemi che attengono al governo della popolazione e degli spazi. Se il carattere di emergenza (ambientale, sociale, economica) può chiamare in causa l'*eccezione* come sospensione necessaria del *diritto*, la riproducibilità permanente di uno "stato di eccezione" rischia di divenire una normale condizione, fagocitando ogni idea di normalità giuridica e sociale. L'elemento che rende ancor più stridente il quadro è il carattere pianificato delle emergenze, cioè il fatto che dietro il criterio dell'urgenza si nascondono progetti di lungo periodo. Sia nel caso del *potere di deroga* e sia in quello della *governance delle emergenze*, pur con le dovute differenze, la governamentalità neoliberista produce e disloca sui territori urbani luoghi d'eccezione. All'interno di questi coni d'ombra proiettati sulla città biopolitica si produce l'eclissi del cittadino. Coni d'ombra, dunque, dove la cittadinanza, già gerarchizzata, è qui sospesa a tempo indeterminato. Spazi-potere attraverso cui il potere biopolitico riproduce simbolicamente e complessivamente se stesso: il potere del potere.

Attraverso questi brevi ragionamenti ho provato a tracciare alcuni dei possibili immaginari che la città biopolitica proietta: *la rigenerazione*, come processo di riorganizzazione simbolica della disuguaglianza attraverso una nuova gerarchia dei luoghi; *lo spazio pubblico*, come spazio della sottrazione simbolica dell'idea di cittadinanza e della sua gerarchizzazione; *i coni d'ombra*, come luoghi d'eccezione, luoghi della riproduzione simbolica del potere senza regole nello spazio. Nella città questi elementi trovano il loro campo d'immanenza, interagiscono, producono forme e inverano immaginari biopolitici la cui analisi non è più rinviabile.



Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (2003), *Stato di Eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bazzanella E. (1996), *Spazio e Potere. Heidegger, Foucault, la televisione*, Milano, Mimesis.
- Catucci S. (2007), *Michel Foucault filosofo dell'urbanismo*, in Cometa M. e Vaccaro S. (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi, pp. 63-84.
- Cavalletti A. (2005), *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Milano, Bruno Mondadori.
- Crampton J. W., Elden S. (eds., 2007), *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, Aldershot, Ashgate.
- Cremonesini V. (2006), *Il potere degli oggetti. Il marketing come dispositivo di controllo sociale*, Milano, Franco Angeli.
- ID. (2012), *Città e Potere. Per un'analisi foucaultiana dello spazio urbano*, Lecce, Besa.
- Deleuze G. (1986), *Foucault*, Les Editions de Minuit, Paris; tr. it. 1987, *Foucault*, Milano, Feltrinelli.
- Elden S. (2007), *Sorveglianza, sicurezza, spazio*, in Cometa M. e Vaccaro S. (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Roma, pp. 109-133.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, tr. it. 1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- ID. (1976), *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard; tr. it. 2010, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli.
- ID. (1977), *L'œil du pouvoir*, in Bentham J., *Le Panoptique*, Paris, Belfond, pp. 9-31; ora in Foucault M. (2001a), *Dits et écrits (1954-1988)*, (a cura di Defert D., Ewald F.), Paris, Gallimard, voll. I-II, vol. II, pp. 190-207.
- ID. (1978), *La governamentalità*, in «Aut Aut», n° 167-168, sett.-dic., pp. 12-29; ora presente con il titolo *La «gouvernementalité»*, in Foucault M. (2001a), *Dits et écrits (1954-1988)*, (a cura di Defert D., Ewald F.), Gallimard, Paris, vol. I-II, vol. II, pp. 635-657.
- ID. (1982), *Space, Knowledge and Power* (conversazione con P. Rabinow), in «Skyline», marzo, pp. 16-20; ora in Foucault M. (2001a), *Dits et écrits (1954-1988)*, (a cura di Defert D., Ewald F.), Paris, Gallimard, voll. I-II, vol. II, pp. 1089-1104; tr. it. 2001b, *Michel Foucault. Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, (a cura di Vaccaro S.), Milano, Mimesis, pp. 53-72.
- ID. (1984), *Des espace autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre, pp. 46-49; ora in Foucault M. (2001a), *Dits et écrits (1954-1988)*, (a cura di Defert D., Ewald F.), Paris, Gallimard, voll. I-II, vol. II, pp. 1571-1581; tr. it. Foucault M. 2001b, *Michel Foucault. Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, (a cura di Vaccaro S.), Milano, Mimesis, pp. 19-32.
- ID. (1997), *“Il faut défendre la société”*, Gallimard Paris; tr. it. 1998, *“Bisogna difendere la società”*, Milano, Feltrinelli.

- ID. (2001a), *Dits et écrits (1954-1988)*, (a cura di Defert D., Ewald F.), Paris, Gallimard, voll.I-II.
- ID. (2001b), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, (a cura di Vaccaro S.) Milano, Mimesis.
- ID. (2004), *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France 1977-1978*, Gallimard, Paris; tr. it. 2005, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France 1977-1978*, Milano, Feltrinelli.
- Glass R. (1964), *Introduction to London: Aspects of Change*, London, Center for Urban Studies.
- Hamnet C. (2003), *Gentrification and the middle-class remaking of inner London, 1961-2001*, in «Urban Studies» vol. 40, n°12, pp. 2401-2426.
- Harvey D. (1989), *The Urban Experience*, Basil Blackwell, Oxford; tr. it. 1998, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Milano, Il Saggiatore.
- Harvey D. (2011), *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Lemke T. (2007), *Oltre la biopolitica. Sulla ricezione di un concetto foucaultiano*, in Cometa M. e Vaccaro S. (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi, pp. 85-107
- Marzocca O. (1989), *Filosofia dell'incommensurabile. Temi e metafore oltre-euclidee in Bachelard, Serres, Foucault, Deleuze, Virilio*, Milano, Franco Angeli.
- Mela A. (1996), *Sociologia della città*, Roma, Carocci.
- Savage M., Warde A. (eds., 1993), *Urban Sociology. Capitalism and Modernity*, London, MacMillan.
- Senellart M. (2008), *Dalla ragion di stato al liberalismo: genesi della "governamentalità" moderna*, in Galzigna M. (a cura di), *Foucault, oggi*, Milano, Feltrinelli, pp. 190-204.
- Smith N. (2006), *Gentrification Generalized: From Local Anomaly to Urban 'Regeneration' as Global Urban Strategy*, in Fisher M., Downey G. (eds.), *Frontiers of Capital: Ethnographic Reflections on the New Economy*, Duke University Press, Durham N.C., pp. 191-208.
- Wacquant, L. (2002), *Simbiosi mortale. Neoliberalismo e politica penale*, Verona, Ombre Corte.



Immagine della crisi/Crisi dell'immagine. Critica all'egemonia culturale del realismo e diritto all'opacità in *Hydra Decapita* (2011), un film-saggio di The Otolith Group

Images of Crisis/Crisis of the Image. Questioning the cultural hegemony of realism in *Hydra Decapita* (2011) by The Otolith Group

Beatrice Ferrara*

Abstract

Questo articolo discute il modo in cui il nesso tra crisi ed immaginario è articolato nel film-saggio del 2011 *Hydra Decapita*, realizzato dal collettivo artistico britannico The Otolith Group. *Hydra Decapita* è una riflessione per immagini sulla crisi dell'economia globale scoppiata nel 2008 e sugli effetti delle sue rappresentazioni mediatiche, presentate dagli artisti come tecnologie biopolitiche. L'articolo utilizza l'approccio interdisciplinare dei *cultural studies* nell'attraversare criticamente il testo d'arte, costruendo un tessuto metodologico che tocca *visual studies*, *critical theory* e studi postcoloniali per delineare i nuclei concettuali e i limiti e le potenzialità del linguaggio estetico del film-saggio.

Hydra Decapita | afrofuturismo | realismo capitalista | politica dell'opacità | *zong affaire*



107

Anno III - n. 3

* Beatrice Ferrara è Dottore di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono (2011). Attualmente è Local Project Manager e Appointed Researcher presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" nell'ambito del progetto europeo "MeLa* - European Museums in an Age of Migrations" (FP7). Presso questo stesso ateneo, è docente a contratto di "Studi Culturali e Media". I suoi principali interessi di ricerca includono: le culture sonore e le cyberculture della diaspora africana; le teorie dell'affetto e della rappresentazione nel visuale e nella musica, specialmente in relazione alla razza; la relazione tra suoni, immagini e potere preventivo; lo studio dei nuovi media in prospettiva postcoloniale. È autrice di saggi e articoli in pubblicazioni internazionali e curatrice del volume *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices* (Politecnico di Milano DPA, 2012). Mail: beatriceferrara@gmail.com

Beatrice Ferrara (PhD) is an Appointed Researcher & Project Assistant in the EU Project "MeLa* - European Museums in an age of Migrations" (FP7) at the Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Italy, where she also teaches "Media and Cultural Studies". Her research interests include sonic- and cyber-cultures of the black diaspora; theories of affect and post-representation through images and sounds, especially in relation to race; the link between image, sound and pre-emptive power; media theory from a post-colonial perspective. She is the author of several essays and articles and the editor of *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices* (2012). Mail: beatriceferrara@gmail.com

This article reflects on the ways in which the relation between crisis and imaginary is articulated in *Hydra Decapita*, a 2011 essay-film by the British art collective The Otolith Group. *Hydra Decapita* is an imaged-based reflection arguing for the biopolitical character of the global economic crisis erupted in 2008 and of its representations in the media. By deploying a Cultural Studies-oriented interdisciplinary approach to the artwork – drawing its methodology from visual studies, critical theory and post-colonial studies – the article interrogates the limits and potentialities of *Hydra Decapita*'s conceptual kernel and aesthetic language.

Hydra Decapita | afrofuturism | capitalist realism | right to opacity | *zong affaire*

Introduzione

Hydra Decapita è un film-saggio sulla crisi dell'economia globale scoppiata nel 2008 e sul suo immaginario mediatico, realizzato dal collettivo artistico britannico The Otolith Group nel 2011. Ereditando programmaticamente la definizione di “collettivo” dalle cine-culture britanniche degli anni Ottanta – quali The Black Audio Film Collective, alla cui pratica artistica “integrata” il loro lavoro si ispira – The Otolith Group, fondato nel 2002 a Londra, è una soggettività artistica senza una carta d'identità definitiva.¹ Si tratta di una entità collaborativa plurale, che si presenta attraverso il duo attorno cui gravita (e con cui, in definitiva, è spesso identificata): Kodwo Eshun (teorico e artista britannico-ghanese) e Anjalika Sagar (antropologa e artista britannica-indiana). I lavori di regia, curatela ed elaborazione teorica di The Otolith Group si nutrono del rimando, la ripresa e la riattivazione degli archivi (istituzionali e ancor più personali) del XX e XXI secolo. Questi vengono “performati” – ri-presentati, recuperati, trasformati, ri-attualizzati – in maniere innovative e interessanti tanto dal punto di vista delle loro premesse concettuali, quanto dell'attenzione alla dimensione strettamente mediatica e alla centralità del corpo

¹ Cfr. <http://otolithgroup.org/index.php?m=information>. In Mercer (1994), il termine “pratica integrata”, utilizzato in riferimento ai collettivi artistici neri nel Regno Unito dei tardi anni Ottanta, denota l'unione fra l'attività artistica *tout court* e il coinvolgimento in attività formativo-pedagogiche ed esperimenti seminariali e partecipativi, nel tentativo di creare un nuovo pubblico e nuovi circuiti di distribuzione.



e delle sue percezioni come elementi chiave nella costruzione del senso. In lavori d'arte al confine tra documento e *fiction* sono così disseminati enigmi, mescolamenti delle linee temporali di passato, presente e futuro, personaggi elusivi e immagini e suoni spiazzanti il cui obiettivo è il disorientamento dell'immaginario condiviso che fa da orizzonte di senso al presente. Costante, nel percorso del collettivo, è l'attenzione alla questione post-coloniale – che qui indica, dalla lezione di Stuart Hall (1997), un'urgenza critica che interroga il presente globale e ne disturba il senso comune attraverso l'insistenza sulla persistenza e la sopravvivenza – in forme differenti e complesse – della lunga storia del colonialismo, inteso non tanto e non soltanto come momento storico, quanto piuttosto come sistema dinamico di relazioni di sapere e potere.²

Hydra Decapita non si discosta da queste premesse. Se quello della “crisi” è il cuore concettuale di questo film-saggio, ciò non è immediatamente decifrabile per l'occhio e l'orecchio della spettatrice del film-saggio – la quale è, piuttosto, sollecitata ad un attivo intervento di costruzione di un possibile senso. Opera di 24 minuti a colori, in video HD, proiettata su un unico grande schermo posto in maniera frontale rispetto alla spettatrice e in un ambiente buio, a sottolinearne la natura fortemente cinematografica – *Hydra Decapita* è programmaticamente un lavoro d'arte complesso e criptico, in cui la chiarezza (tematica e di linguaggio) cede il passo all'opacità (in quanto qualità visiva e come motivo concettuale).³ L'opera è infatti un montaggio non-lineare di diversi elementi: due serie principali di immagini in bianco e nero (fotografiche e video) sul tema dell'oceano; due serie video che simulano il monitor di un computer, con scritte a caratteri blu su fondo nero; una serie video in bianco e nero che riproduce la grafica degli

² Per un inquadramento critico delle linee fondamentali del diversificato progetto artistico di The Otolith Group, cfr. Ferrara, 2012 e Italiano, 2011.

³ La descrizione dell'impianto espositivo di *Hydra Decapita* qui riportata ha come riferimento diretto la specifica forma espositiva scelta per la mostra *The Otolith Group. Thoughtform / La forma del pensiero* (curata da Chus Martínez), Roma, MAXXI (7 ottobre 2011 – 5 febbraio 2012). Altre installazioni del lavoro (tra le sedi: MACBA, Barcellona, Spagna; Incubate Festival, Tilburg, Olanda; GOMA Gallery, Brisbane, Australia; Globe, Francoforte, Germania) non presentano infatti sostanziali differenze rispetto a questa.



indici finanziari; un'unica immagine a colori, ripetuta più volte sul finale del film, che riproduce il dipinto del 1840 di Joseph Mallord William Turner *La nave negriera*; un *voice-over*, dagli artisti definito “*song-over*” (The Otolith Group, Leung, 2010), in cui una voce femminile canta a cappella alcuni estratti dal lavoro di John Ruskin, *Modern Painters* (1843-1860), dedicati alla tela di Turner; la musica elettronica di Tyler Friedman, tratta dal progetto *The Conet Project* (1997) sui suoni delle trasmissioni radio in onda corta di origine sconosciuta presumibilmente utilizzate dalle agenzie governative per comunicare con le spie in missione. Vero protagonista dell'opera è il mare, mentre manca del tutto la figura umana.

Di fronte ad un'opera dall'architettura intenzionalmente tanto criptica, provare a ricostruire retrospettivamente le motivazioni degli autori e le aspirazioni da essi investite in questo lavoro d'arte è un procedimento critico controverso, in cui il rischio di tradire la metodologia dell'opera stessa – l'ambizione cioè di questa nel porre domande, piuttosto che fornire risposte – è sempre dietro l'angolo. Nella consapevolezza, quindi, di stare mettendo su carta uno dei molti possibili sensi di *Hydra Decapita* – senza volerne ridurre la complessità ad un unico livello – questo articolo si concentrerà sul tentativo di “decomprimere” la materia d'arte del film-saggio “aprendone” due dei molti elementi portanti legati alla “crisi”: la ricostruzione di una genealogia post-coloniale della crisi in quanto rapporto fra “emergenza”, economia e biopolitica; una ricerca, attraverso l'arte, condotta sull'immaginario contemporaneo della crisi nelle sue attualizzazioni mediatiche. In entrambi i casi, come si suggerirà, centrale è per gli artisti la critica al realismo e alla trasparenza della rappresentazione, a favore di un linguaggio estetico produttivamente anti-realistico.

Nella prima parte di questo articolo si vedrà, quindi, come in *Hydra Decapita* la riflessione critica sulla situazione attuale non sia espressa in maniera trasparente e diretta, ma innanzitutto sottoposta ad un corto-circuito cronologico. Nel film, infatti, il presente della crisi globale attuale è giustapposto ad altre linee temporali, che riconducono al tempo della schiavitù atlantica come fondamento del capitalismo moderno e di un crudele ap-



parato discorsivo “emergenziale” ad esso collegato, in cui il principio della “necessità economica” si fa perno di un “regime di giustificazione” che conduce all’applicazione di misure dai forti risvolti biopolitici (The Otolith Group, Leung, 2010). Attraverso i temi del “disastro” e del “naufragio”, presenti nell’opera, si proverà quindi a ricostruire la serie di rimandi teorici tramite cui The Otolith Group propone, nel film-saggio, una prospettiva post-coloniale sulla crisi.

Nella seconda parte di questo articolo, si approfondirà quindi il nesso tra crisi ed e immaginario in *Hydra Decapita*, mostrando come un elemento portante dell’opera sia la critica delle contemporanee narrazioni mediatiche della crisi e dei loro effetti depotenzianti. Si illustrerà come il discorso sulla crisi – e sulla crisi come discorso, che opera sull’immaginario anche attraverso l’immagine – si accompagni in *Hydra Decapita* ad un’indagine sulla necessaria crisi dell’immagine al tempo della crisi, cioè sulla impossibilità di affidarsi alla trasparenza della rappresentazione. In aperto dialogo con un vasto *corpus* teorico cui si farà riferimento in queste pagine, *Hydra Decapita* contesta infatti le rappresentazioni della crisi improntate al “realismo”. Si spiegherà quindi come – per il collettivo – il principio della “necessità economica” sia una funzione dell’immaginario legata a un particolare dispositivo di potere che essi definiscono, mutuando il concetto dall’omonimo saggio del 2009 del teorico Mark Fisher, “Realismo capitalista”. Si vedrà, quindi, come The Otolith Group proponga in *Hydra Decapita* una poetica fortemente elusiva di resistenza al “realismo”, il cui registro è mutuato dalla fantascienza della diaspora africana (o Afrofuturismo) e alla “politica dell’opacità” formulata dal filosofo caraibico Édouard Glissant (1992).

Contro-circuiti temporali: una prospettiva postcoloniale sul “capitalismo dei disastri”

In occasione della presentazione di un ciclo di proiezioni di opere audio-visive, fra cui appunto *Hydra Decapita*, ospitato significativamente nelle Deutsche Bank Towers di Francoforte nella primavera del 2011 e curato



da The Otolith Group nell'ambito della rassegna *Globe*, il collettivo rilascia un comunicato pubblico in cui si chiarisce che la congiuntura su cui si innesta il loro lavoro è la crisi dell'economia globale contemporanea. Nelle parole di Eshun e Sagar,

To live and work [...] in 2011 is to be exposed to an experience of social, cultural, political, financial, educational, economic, public and aesthetic crisis [...]. We find ourselves walking, dazed, appalled, exhilarated, through an ideological junkyard, strewn with the discredited rubble of market fundamentalism. Around us lies the shards of business ontology; the wreckage of capitalist realism that has possessed us for thirty years and that destroyed itself in the banking crash of September 2008. (The Otolith Group, 2011b, s.s.)

Gli artisti disegnano dunque in queste righe il profilo di un paesaggio in rovina – un paesaggio dopo una tempesta, pare – che assume i sinistri contorni di una catastrofe epocale, dove i relitti sono quanto resta del naufragio dell'economia mondiale nel 2008. La figurazione del *disastro* e quella del *naufragio* – rispettivamente evocati nei termini inglesi *destroyed* e *wreckage* – sono in effetti due precisi indicatori di un *corpus* di letteratura saggistica sulla crisi dell'economia capitalista che l'opera d'arte traduce – con interessanti esiti – in corpo d'immagine e suono digitali.

Il primo dei due indicatori – il *disastro* – può essere utilmente spiegato in riferimento ad uno studio del 2007 di Naomi Klein intitolato *The Shock Doctrine*, in cui l'autrice teorizza appunto quello che ella chiama «*disaster capitalism*», «capitalismo dei disastri» (p. 6).⁴ In Klein, tale concetto serve ad indicare il carattere funzionale e sistemico della crisi nel capitalismo neoliberale – ovvero la crisi come “crisi permanente” o “catastrofe”. Secondo la studiosa, infatti, sarebbe proprio il disastro (ecologico, bellico, economico e così via) ad essere trasformato dal capitalismo neoliberale in opportunità di auto-rigenerazione, divenendo corsia preferenziale per l'attuazione di veri e propri *raids* contro la sfera pubblica (*ibidem*). Il disastro – reale o potenziale che esso sia, ovvero lo *shock* in quanto onnipresente

⁴ Le indicazioni di pagina dal testo di Klein, fanno riferimento, qui e di seguito, all'edizione inglese.



minaccia virtuale del disastro stesso – diventerebbe per l'autrice canadese l'apertura di un campo di potenzialità per il capitalismo “fondamentalista”, in cui è possibile, da parte di questo stesso, la modulazione dell'intero corpo sociale. Lo *shock* opererebbe dunque come scorciatoia per introdurre misure “d'emergenza”, “riforme permanenti”, ovvero per trasformare «il politicamente impossibile in politicamente inevitabile» – come nelle parole del teorico del libero mercato in quanto meccanismo ideale auto-regolante, Milton Friedman, riportate da Klein come sintesi della dottrina dello shock (p. 140).

Nel suo complessissimo studio – in queste righe forzatamente ridotto al suo nucleo essenziale – Klein ricostruisce quindi una genealogia di come funzioni tale processo di interdipendenza tra il libero mercato e il potere dello *shock*, evidenziando la presenza di uno stretto legame tra capitalismo, crisi e biopolitica, ovvero capitalismo, crisi e forme di violenza e coercizione applicate sul corpo sociale e/o sui corpi individuali. Si tratta di un legame, questo, in cui centrale è l'articolazione di un discorso emergenziale che si lega alla creazione di un regime di giustificazione, fortemente antidemocratico, che è in certo modo mono-linguistico. Esso infatti trasforma appunto in “inevitabile” quanto è puramente potenziale nel futuro, come lapidariamente sintetizzato dalla dottrina thatcheriana degli anni Ottanta «*There is no alternative*», «Non ci sono alternative» – riducendo così il campo delle potenzialità ad un solo ed unico possibile (pp. 131-141).

L'aspetto più interessante del lavoro di Klein, relativamente alla sua specifica utilità per “comprendere” *Hydra Decapita*, sta nel fatto che l'autrice inserisce la crisi attuale dell'economia globale all'interno di questa genealogia complessa e composita in cui il futuro ed il presente non hanno una relazione lineare fra di loro, ma sono agitati da una serie di processi di retro-azione dell'uno sull'altro, che generano un intero apparato di produzione sociale del rischio. In questo senso, la crisi/disastro, come evento concreto o più spesso come rischio virtuale, sempre a-venire eppur capace di effetti materiali sulla società (l'onnipresente minaccia virtuale della bancarotta o della perdita del lavoro, il debito, la catastrofe ecologica e dunque



le politiche dell'austerità, i nuovi processi di razzializzazione e così via) opera cioè come una sorta di “memoria del futuro” – termine non usato da Klein, ma qui introdotto da chi scrive – riducendo “ciò che sarà nel futuro” a “ciò che è ora nel presente”. Proprio questo ultimo aspetto sembra essere cruciale per comprendere il posizionamento di *Hydra Decapita*: si tratta, cioè, di un'opera che guarda alla crisi presente da questa specifica angolazione di contro-circuito temporale, tentando di costruire, nelle parole degli artisti, «*a constellation of intersections between atrocity and insurance, servitude and credit [in a] capitalism that continually converts futures into finance in order to put bodies to death*» (The Otolith Group, 2011a, p. 23).⁵

Questa “costellazione” assume in *Hydra Decapita* una caratteristica inflessione post-coloniale. Nell'opera, infatti, il legame tra crisi/disastro, processi di accumulazione capitalista e rischio/emergenza/dottrina della necessità economica (in quanto dispositivi biopolitici di segmentazione e assoggettamento sociale) viene riportato indietro nel tempo fino al momento della nascita del capitalismo moderno, focalizzando l'attenzione sul ruolo, in esso centrale, della schiavitù atlantica come incubatrice del sistema del capitale finanziario e della logica del credito/debito. La tesi degli artisti è che «*the Atlantic slave trade can be understood as the inauguration of what we understand as the finance market [...] a transatlantic market whose security was guaranteed by a cargo that was worth more dead than alive [...] based on the economic necessity of death*» (The Otolith Group, Leung, s.p.). Gli artisti mutuano dichiaratamente questa tesi dal saggio di Ian Baucom del 2005 *Spectres of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History* (The Otolith Group, 2011a, 22). In questo studio, l'autore sostiene la tesi della dipendenza del capitalismo moderno, durante il mercato transatlantico della schiavitù, dal funzionamento di un sistema di crediti e debiti, basato sulla pratica di assicurare il “carico” umano delle navi negriere presso compagnie di assicurazione in Europa. Questo stesso sistema – illustra

⁵ Si noti qui che il termine «*futures*» non indica semplicemente il “futuro”, ma allude anche più direttamente alla dimensione biopolitica di un certo settore del mercato finanziario così denominato, che ruota intorno alla legalizzazione del *betting* sul futuro probabile.



Baucom – era tale da giustificare, in base al principio della necessità economica, la pratica di indurre alla morte le schiave e gli schiavi gettandoli a mare durante i momenti altamente *critici* della navigazione – come di fronte al rischio, anche solo potenziale, di una tempesta. In questo modo, si dispiegava il funzionamento di un dispositivo economico-razziale in cui il “carico” era assicurato così da valere ancor più da morto (trasformato cioè in moneta, ovvero in risarcimento) che da vivo (in quanto “merce”). Nelle parole del collettivo inglese, che riprendono direttamente le tesi di Baucom:

What is at once «obscene and vital» to contemporary understanding of the «full capital logic of the slave trade» is to “come to terms with what it meant for this trade to have found a way to treat human beings not only as if they were a type of commodity but as a flexible, negotiable, transactionable form of money. (The Otolith Group, 2011a, pp. 22-23)

Per il collettivo artistico, questa tesi è interessante poiché vi sarebbe una disturbante persistenza di simili regimi di giustificazione nel presente della crisi globale, i quali però costituiscono l'osceno (cioè che è fuori dalla scena) del discorso economico contemporaneo. Come essi affermano, infatti: «*Today, most people would state that slavery is abhorrent; simultaneously, however, they would argue for some version of economic necessity*» (The Otolith Group, Leung, s.s.).

Il film-saggio *Hydra Decapita* insiste dunque proprio sul riflettere sulla crisi attuale da questa angolazione, introducendo un contro-circuito temporale (il passato coloniale) capace di destabilizzare la fiducia in quei regimi di giustificazione odierni che agiscono come misure biopolitiche.

Per comprendere in che modo il collettivo inglese crei lo spazio, nella criptica architettura estetica di *Hydra Decapita*, per invitare la spettatrice dell'opera a prestare attenzione a questa perturbante persistenza, è necessario rintracciare, nell'opera stessa, una figurazione-chiave che serve appunto a segnalare questa eco e introdurre tale contro-circuito temporale. A questa funzione assolve, infatti, il secondo degli elementi isolati da chi scrive, in apertura di paragrafo, dal comunicato pubblico di The Otolith



Group – ovvero il “naufragio”. Il più chiaro riferimento ad un naufragio rintracciabile in *Hydra Decapita* è, infatti, da ritrovarsi nell’ultima immagine del film-saggio e nel *song-over* dell’audio. L’ultimo *frame* del film-saggio, che compare e scompare ripetute volte sullo schermo prima di fermarsi in un’immagine stabile e che è l’unica immagine completamente a colori del film-saggio, è infatti una versione editata del dipinto del 1840 di Turner *La nave negriera. Mercanti di schiavi che gettano in mare i morti e i moribondi*. Il *song-over* è un cantato tratto dagli scritti di Ruskin, in cui questi elogia Turner per l’uso altamente complesso, innovativo ed irrealista del colore impiegato per dipingere la terrificante scena di una nave negriera colpita da un uragano.



Fig. 1 – Dettaglio della tela di Turner, *Hydra Decapita* (2010).
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.

Come suggerito da Chambers (2001, pp. 29-30), quella di Turner è una tela portatrice di profonde ambiguità: tra detriti e distruzione, nei flutti mostruosamente agitati, una gamba nera incatenata punta verso il cielo,

prima di affondare per sempre nelle acque – perturbante segnale degli orrori della schiavitù. Nel dipinto – sostiene Chambers – la materia pittorica è squassata dallo sforzo di rappresentare qualcosa la cui crudeltà è tanta e tale da essere quasi rimossa dalla scena: l'orrore della schiavitù *come impresa puramente economica*. Un orrore, questo, che pur tuttavia permane nel tempo, impresso nella rottura dei codici pittorici e nella presenza/assenza di quel corpo nero tra la schiuma dell'oceano inferocito.

Hydra Decapita evoca specificamente il dipinto di Turner come chiave di riflessione trasversale sulla triangolazione contemporanea che tiene insieme la crisi, dell'economia finanziaria e biopolitica del rischio, poiché in essa Turner dipinge uno specifico evento storico che anticipa questa stessa triangolazione: il *paventato* naufragio, occorso nel 1781 durante la tratta atlantica, della nave negriera Zong. Un episodio, questo, in cui il principio della giustificazione economica della messa a morte può essere pubblicamente asserito nella Londra del tempo, come mostrano atti e testimonianze dei lunghi processi che seguirono l'evento e che videro coinvolti i movimenti per l'abolizione della schiavitù, la compagnia proprietaria della nave Zong e le compagnie di assicurazione delle navi – dando vita al cosiddetto «*Zong affaire*».⁶

Questo l'episodio storico. Nel 1781, la nave negriera Zong salpa dalle coste dell'Africa occidentale alla volta della Giamaica. Il “carico” della nave – tali erano ritenuti gli uomini e le donne tratti come schiavi a bordo – ammonta ad oltre quattrocentoquaranta africani, numero molto più alto di quanto fosse consentito affinché la nave viaggiasse in condizioni di “sicurezza”. A dispetto di questa infrazione, il “carico” è stato legalmente assicurato, presso una delle agenzie di assicurazione di Londra, dalla compagnia che possiede la nave. La copertura assicurativa assicura un rimborso per ogni eventuale «perdita di parti del carico», fatto salvo per schiavi

⁶ Per una discussione della centralità della lettura critica del caso Zong nella teoria post-coloniale, si veda Gilroy (1993); per l'importanza cardine del caso Zong al fine di sostenere una necessaria prospettiva postcoloniale nella critica dell'economia politica internazionale, si veda Jones (2013); per una ri-narrazione artistica post-coloniale del «caso Zong» si veda anche Philip (2008).



morti sulla terraferma o per «cause naturali» (come nel terrificante lessico dell'epoca) – contemplando invece la possibilità di rimborso in caso di uccisione degli stessi per garantire “la salvezza” della nave in caso di pericolo (tempeste, insurrezioni a bordo e via di seguito). La traversata della Zong è piagata da ogni tipo di evento nefasto: in quasi quattro mesi di navigazione, circa sessanta schiavi muoiono per sete e quaranta si gettano a mare in segno di estrema ribellione. Il 1 dicembre, con una tempesta in vista e in seguito alla scoperta di un errore di calcolo della tratta, il Capitano Luke Collingwood, temendo la morte di ulteriori schiavi per «cause naturali» e la conseguente perdita del diritto al risarcimento, adduce la giustificazione della “necessità di morte” per la salvezza della nave e – sostenendo che non vi sia acqua potabile a sufficienza a bordo per terminare il viaggio in sicurezza – dà l'ordine che avvenga il massacro. In poche ore, e fino poi al giorno seguente, oltre centotrenta africani vengono uccisi, forzatamente e *legalmente* gettati a mare – per il principio della necessità economica e della sicurezza di fronte alla criticità, ovvero al rischio di catastrofe solamente potenziale. Il 22 dicembre 1781 la Zong attracca a Black River, in Giamaica, con a bordo circa duecento schiavi e ancora numerosi galloni di acqua potabile a bordo. In seguito all'immediata richiesta di rimborso presentata dalla compagnia di navigazione presso l'agenzia di assicurazione – ed il rifiuto di questa a procedere –, si apre nel Regno Unito un processo lungo due anni, di cui restano gli atti legali a mostrare il mortale vincolo, «oscuro e al contempo vitale» – come nelle parole di Baucom – che lega(va) economia, morte e regimi di giustificazione.

Come questa sezione l'autore ha cercato di suggerire, dunque, che *Hydra Decapita* è un film-saggio che riflette sulla crisi dell'economia globale da una precisa prospettiva critica – quella della critica al «capitalismo dei disastri» – ma forzandola e aprendola affinché essa sia piegata in prospettiva post-coloniale. La funzione dell'immagine del dipinto di Turner in *Hydra Decapita* è, dunque, quella di creare – attraverso un'eco, piuttosto che in maniera didascalica – un rimando al passato che serva a destabilizzare l'orizzonte di senso del presente e a seminare dubbi e sollevare domande



sulla percezione della “crisi” in quanto regime di giustificazione. Questo è un tentativo, da parte degli artisti, di riflettere sulle modalità con cui *nuove forme* di discorso, incentrate sul *logos* della giustificazione economica, penetrano nella percezione quotidiana e attraversano l'intero campo sociale, alimentando – ed al contempo stesso relegandone la discussione critica al campo dell'oscuro e dunque del non-dicibile – nuovi processi biopolitici di razzializzazione e messa a morte, in spesso cui naufragi e navi che affondano sono ben più che metafore e figurazioni, ma espressioni materiali della violenza dei processi di accumulazione di un capitalismo al tracollo, che prendono forma, quasi quotidianamente, nei luoghi di morte (anche e non solo) in mare, a poche miglia di distanza geografica dal luogo in cui – ora e adesso – chi scrive prova a dar forma e senso a queste righe.

Un *détournement* afrofuturista: critica del Realismo capitalista e all'immaginario mediatico della crisi

Nella sezione introduttiva di questo articolo, si è sostenuto che *Hydra Decapita* sia un lavoro d'arte intenzionalmente criptico, che guarda alla crisi contemporanea in maniera trasversale e non attraverso riferimenti diretti. Il precedente paragrafo ha già suggerito una delle modalità operative attraverso cui questo processo avviene, introducendo l'idea del contro-circuito temporale e dunque dell'inflessione postcoloniale. In questa sezione, si approfondirà maggiormente la questione della rappresentazione della crisi nell'opera del collettivo britannico, riflettendo più specificamente sul concetto di “immaginario” della crisi.

Quella della critica alla trasparenza della rappresentazione in quanto precisa scelta artistico-teorica è, in effetti, una costante nel lavoro di The Otolith Group, come ha sottolineato TJ Demos in uno scritto sul collettivo inglese pubblicato nel 2009. Riflettendo, in quella sede, sul film-saggio del collettivo intitolato *Nervus Rerum* (2008) ed incentrato sul campo profughi di Jenin, nei Territori Occupati in Palestina, lo studioso evidenzia come nell'opera vi sia un continuo confronto con il problema della «re-



presentability of a people confined to a geographical enclave by a longstanding military occupation» (Demos, 2009, p. 113). Demos illustra innanzitutto come in *Nervus Rerum* vi sia l'esercizio del diritto del «rifiuto di rappresentare il non-rappresentabile», esercitato tramite l'assenza di qualunque approfondimento antropologico-documentaristico inerente gli abitanti del campo profughi e di commenti didascalici o testimonianze dirette, a favore di una serie di immagini in soggettiva che seguono il percorso labirintico necessario per attraversare il campo, restituendone il senso di claustrofobia (p. 114). Lo studioso sostiene, in maniera assai convincente, che attraverso questo “arresto” della rappresentazione, che “frustra” le aspettative di trasparenza di chi guarda, si apra uno spazio di potenzialità: *«in other words, this film is ruled by opacity, by the reverse of transparency, by an obscurity that frustrate knowledge and that assigns to the represented a source of unknowability that is also a sign of potentiality»* (*ibidem*). In particolare, Demos spiega come *Nervus Rerum* eserciti tale diritto all'oscurità come via forma di rifiuto di una strategia di rappresentazione molto diffusa, basata sulla pretesa o la vocazione del “vero” e della “denuncia” – come nel genere cinematografico criticamente definito «Pallywood cinema», ovvero il genere del reportage dal punto di vista delle “vittime” che mira a sollecitare l'empatia di chi guarda, o come nei principali media attraverso quella strategia di cattura dell'attenzione che sono le “*breaking news*” (p. 115). Nelle parole di Demos,

[The film] declines the attempt to overcome the numerous challenges to represent Palestine via ever more truthful exposures of its “reality”: rather, the artists opt to record the camp environment only to reveal its opacity as a system of images. The chose to “turn their back to power” instead of “speaking the truth to power” [...]. As such, the film refuses to furnish power – whether governmental authorities or corporate media elites – with more material for its publicity campaigns [...] to eliminate possible avenues of identification between viewers and the film’s subjects [...]. Choosing to avoid this trap while still evoking the oppressive carceral conditions of the camp, the artists reject the sociology of authoritative explanation and its potentially colonizing activity of naming in favour of an unexpected détournement of the very labyrinth in which the inhabitants of Jenin are trapped. In its place we are presented with



the recourse to fiction [which is not] an escapist evasion or fanciful flight [but] the most direct acknowledgement of the impossibility of representing Palestine. (pp. 118-120)

La lunga digressione su *Nervus Rerum* e lo studio di TJ Demos su questo stesso film sono in questo mio articolo funzionali all'enunciazione, come si anticipava sopra, di una costante che vale anche per *Hydra Decapita* – ovvero l'imprescindibile presenza, nel lavoro di The Otolith Group, di una ricerca sul linguaggio estetico attraverso cui esercitare il fondamentale “diritto all'opacità” – concetto mutuato dalla filosofia del pensatore caraibico Édouard Glissant con cui si intende il diritto (etico) di sottrarsi alla trasparenza della rappresentazione (1992). Questo concetto, nella particolare riappropriazione che di esso fa The Otolith Group, viene a coincidere con la necessità di rispondere all'urgenza *critica* di narrare situazioni di *criticità* (politica, sociale, epistemologica, esistenziale, e così via), mandando *in crisi* i codici e le norme che sorreggono l'ordine stesso della rappresentazione.

Nello specifico di *Hydra Decapita*, il discorso sulla crisi dell'immagine al tempo della crisi contemporanea – e sulla necessità dell'opacità – assume una particolare connotazione, in cui entra in gioco un lavoro sull'immaginario e sul suo rapporto con un particolare “Reale”, ovvero il “Reale del capitale”. The Otolith Group costruisce in *Hydra Decapita*, infatti, un dialogo indiretto con un testo del 2009 di Mark Fisher, *Capitalist Realism*. In questo breve saggio, il teorico inglese propone una particolare lettura del capitalismo neoliberale in quanto Reale (in maiuscolo a segnalare il rimando alla rapporto Reale/immaginario/simbolico) e discute il rapporto di tale Reale con un proprio immaginario funzionale – particolarmente presente nella cultura popolare – improntato al “realismo” e a sua volta collegato alla creazione, circolazione e diffusioni di regimi discorsivi di giustificazione economica.⁷ Nelle parole di Fisher, il “realismo” è funzione del capitalismo in quanto esso fa passare per trasparente rappresentazione

⁷ Il diretto riferimento di The Otolith Group al testo di Mark Fisher è nell'uso dell'espressione «Realismo capitalista» nel comunicato pubblico già citato alle pp. 3-4 del presente articolo (The Otolith Group, 2011b, s.s.).



di uno stato di cose, cioè che è in realtà soltanto una possibile versione del futuro – ricreando così ancora una volta quella “memoria del futuro” che Fisher chiama «profezia che si autorealizza» e che pre-assorbe la capacità di resistenza:

I mean by “capitalist realism” the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it. [...] The 80s were the period when capitalist realism was fought for and established, when Margaret Thatcher’s doctrine that “there is no alternative” [...] became a self-fulfilling prophecy. [...] [The] “knowledge” [that things are bad], [this] reflexivity is not a passive observation of an already existing state of affairs. It is a self-fulfilling prophecy. (pp. 2; 8; 21)

Sulla scorta di queste riflessioni, il collettivo britannico mette in questione la tendenza pressoché totale al “realismo” attraverso cui è rappresentata la crisi contemporanea nell’immaginario mediatico – e i pericolosi processi di identificazione che questo stesso attiva. In particolare, è possibile – chiede il collettivo britannico attraverso l’opera d’arte – che alcune figurazioni dell’immaginario mediatico contemporaneo che caratterizzano il linguaggio figurativo-narrativo della crisi impediscano di cogliere, per il loro marcato e presunto realismo, l’aspetto principale dell’attuale crisi economica globale – ovvero il ruolo giocato dalla speculazione e dall’astrazione economico-finanziaria, come modalità operative dell’economia globale ed anche come *logos*? Potrebbe invece un linguaggio artistico altrettanto speculativo ed astratto renderci più sensibili a questo aspetto? Queste domande fanno eco ad un vero e proprio *corpus* teorico in divenire, incentrato sulle rappresentazioni mediatiche della crisi, che comprende scritti di autori diversi fra i quali Nina Power e Michael Seyeau (2009) e Jeff Kinkle e Alberto Toscano (2011).

In particolare, con questi autori, il collettivo britannico condivide l’idea che l’immagine della crisi conduca – nella congiuntura attuale della crisi economica globale – ad una crisi dell’immagine.



Let us say that this new [...] work [...] is oriented around the question of how to think through economic crisis as a question of abstraction. One way to envision the political crisis of neoliberalism that we are living through is to envision personal tragedies; the tragedy of somebody who has been laid off work or whose savings have been wiped out. What we are interested in is trying to envision systemic crisis. Critics such as Mark Fisher, Nina Power and Alberto Toscano are thinking through these questions. How do you formulate a poetics of abstraction that is as abstract as economic reality itself? An abstraction that is equivalent to the abstraction we live through every day? Do we have to use economic language to understand political crisis? What are the forms and modes that can begin to evoke real kinds of abstraction? [...] There is so much discourse at the moment on the politics of film and political documentary that utilises things that already have a visibility in terms of general politics and therefore assume some political activity on this basis. The kind of politics [...] called the poetics of abstraction would be in opposition to this. (The Otolith Group, Leung, 2010, s.s.)

Il “diritto all’opacità” coincide dunque, in *Hydra Decapita*, con una poetica fortemente astratta – un tentativo di resistenza al “realismo” dell’immaginario mediatico della crisi come “memoria del futuro”, che trova nel film-saggio due modalità d’espressione: l’assenza della figura umana e l’uso della chiave stilistica della fantascienza nera (o Afrofuturismo). Per quanto attiene alla prima di queste due modalità, si dirà subito che – scegliendo di rendere assente la figura umana, ovvero il canale privilegiato dell’identificazione tra spettatrice e schermo – The Otolith Group pone piuttosto il mare al centro di *Hydra Decapita*, in quanto vero protagonista dell’opera. L’opera costituisce infatti il primo momento di una trilogia (tutt’ora in corso di elaborazione e giunta alla seconda fase con l’opera del 2012 *I See Infinite Distance between Any Point and Another...*) che ruota intorno ai concetti di «idro-politica» e «idro-estetica».⁸

Il primo termine, «idro-politica», fa riferimento alla centralità del mare, in differenti momenti storici, come *locus* di articolazione di rapporti di sapere e potere. Il secondo termine indica, invece, una ricerca dei vari momenti “di rottura” nei regimi estetici della rappresentazione in cui la

⁸ Cfr. <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=144>.



fascinazione, nell'arte, per la liquidità, la turbolenza e le proprietà fisiche della materia hanno posto numerosi artisti di fronte ad una *impasse* creativa fortemente produttiva, generando una *crisi* dei canoni estetici di volta in volta vigenti e quindi l'emergenza di nuove forme espressive sempre più astratte. Il punto-chiave, per il collettivo, è che queste due dimensioni sono inscindibilmente legate l'una all'altra, in quella che essi definiscono “politica dell'astrazione”.

In *Hydra Decapita* il mare è visibile sullo schermo, ora calmo, solo delicatamente ondulato, nei *close-ups* ripresi utilizzando diverse aperture di camera e quindi a diversi gradi di luce; o ancora è evocato nelle immagini delle grotte marine, il cui alto contrasto rende le aperture tra le rocce così stilizzate da sembrare buchi bianchi che squarciano un fondo quasi completamente nero; ora, ancora, è rappresentato, in tempesta, nelle riproduzioni sullo schermo della tela di Turner, ovvero come materia di colore agitata dallo sforzo di rappresentare l'irrappresentabile. Il mare è anche udibile nel *song-over*, che racconta del mare e della morte in acqua – nella lettura delle parole di Ruskin dedicate alla tela di Turner, che tentano di emulare, nello stile della prosa, la carica espressiva della tela stessa.



Fig. 2 – Hydra Decapita (2010).
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.



Fig. 3 – Hydra Decapita (2010).
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.



Fig. 4 – Hydra Decapita (2010).
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.



Fig. 5 – Hydra Decapita (2010).
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.

Nelle parole di The Otolith Group, scegliere di eliminare la figura umana come veicolo di identificazione e abdicare al tentativo di narrare la crisi contemporanea attraverso il realismo, mettendo invece il mare e la liquidità al centro del film-saggio (con riferimento anche alla liquidità ed alla turbolenza dei flussi finanziari, come mostra la figura 5 in cui è presente un elemento figurativo che allude agli indici finanziari e agli algoritmi), è un esercizio di opacità – in quanto tentativo di creare una *intimità* (qui: la condivisione della condizione emotiva che caratterizza la crisi) *senza identificazione*, una *vicinanza senza trasparenza*. Gli artisti infatti affermano:

When we start a new work, we think about the kind of emotional condition that the film wants to inhabit. [...] With *Hydra Decapita*, the idea was to produce a sense of apprehension. The sea is filmed as a cemetery. Where there is land it looks like a hole in the sky. Mostly we aimed for a vision of the ocean that framed it as a block of liquid with no sky and no land. A block of liquid that incarcerates you. The sea is envisioned as a carceral continuum in which the spectator is locked. This is not an abstraction that excludes the spectator; it is more frightening to be welcomed in the work. (The Otolith Group, Leung, 2010, s.s.)

Una volta “imprigionata” all’interno del mondo liquido di *Hydra Decapita*, la spettatrice è anche trascinata dagli artisti all’interno di un ulteriore livello oscuro del film-saggio e quindi invitata ancora una volta all’esercizio del “dar senso” a quanto è proiettato sullo schermo. Questo livello si attiva a partire dalla seconda metà del film, quando le scene marine iniziano ad essere inframezzate da scene che riproducono – come si anticipava in apertura di articolo – il monitor di un computer, con scritte a caratteri blu su fondo nero, che ricorda l’aspetto dei sistemi operativi degli anni Novanta. Il testo sullo schermo è un diretto appello rivolto alla spettatrice da parte della misteriosa figura che scrive e che afferma di chiamarsi Novaya Zemlya (allusione forse al miraggio artico che scientificamente porta questo nome) e, nell’architettura dell’opera, sembra inserito come forte interruzione, quasi fosse un messaggio trasmesso “dal vivo” per chi guarda da qualcuno a metà fra il mondo marino sulla scena e quel-

lo della spettatrice dell'opera. Il messaggio, profondamente malinconico, arriva da un tempo futuro (rispetto al presente della proiezione), come Novaya Zemlya precisa. Ed è l'appello lanciato dalla misteriosa entità a chi la legge: il suo grido d'aiuto di fronte ad uno shock subito. Lavorando come archivista sui materiali del passato (il "nostro" presente), l'entità si sarebbe imbattuta in quelle che chiama le tracce di «un'antica morte», «*an ancient death*». Avrebbe ciò scoperto l'esistenza di una stirpe nata dalle donne incinte gettate in mare dai mercanti di schiavi, la progenie di quelle che definisce «*the unfortunate victims of human greed*», "seppellite" nel cimitero liquido dell'Atlantico. Mentre la spettatrice sta appena iniziando a capire, le righe di Novaya Zemlya iniziano a diventare confuse e trasformarsi in una incomprensibile glossolalia. Il testo scompare. Un vuoto e poi l'esplosione violenta del colore. Arancio, giallo, blu e grigio. I dettagli della tela di Turner compaiono sullo schermo; scompaiono; ricompaiono. Infine sprofondano per sempre nel nero abissale di *Hydra Decapita*, che si chiude – all'improvviso – sui titoli di coda.

Se nel paragrafo precedente si è mostrato come la critica trasversale al presente fosse operata attraverso il ritorno al passato, qui The Otolith Group crea invece un contro circuito orientato verso il futuro, in cui la storia crudele della Tratta Atlantica diventa il *plot* per una storia fantascientifica di sopravvivenza. Questo collega fortemente il film-saggio alla cornice concettuale dell'Afrofuturismo – una sensibilità culturale, ed un movimento cyberculturale, teorizzato nei primi anni Novanta e focalizzato proprio sull'intersezione tra fantascienza e cultura nera (Dery, [1993] 1997; Eshun, 1998). Eshun del collettivo britannico, che dell'Afrofuturismo fu il principale teorico nel Regno Unito, spiega così il rapporto fra l'Afrofuturismo e la critica alla trasparenza/realismo della rappresentazione:

The field of Afrofuturism does not seek to deny the tradition of counter-memory. Rather, it aims to extend that tradition by reorienting the intercultural vectors of the Black Atlantic temporality towards the proleptic as much as the retrospective. It is clear that power now operates predictively as much as retrospectively. Capital continues to function through the dis-



simulation of the imperial archive [...]. Today, however, power also functions through the envisioning, management, and delivery of reliable futures. [...] Information about the future circulates as an increasingly important commodity. [...] Social reality is overdetermined by intimidating global scenarios, doomsday economic projections [...] all of which [...] command us to bury our heads in our hands, to groan with sadness. (Eshun, 2003, pp. 288-291)

Ancora una volta, l'informazione sul futuro in circolazione – una “sovradeterminazione” che passa per “realtà sociale” – è presentata in chiave prolettica e come un vettore di potere e un regime di giustificazione economica. A quella ufficiale, il collettivo affianca un'altra potenziale versione del futuro – capace di colpirci nel presente – che è basata sulla possibilità di resistenza alla biopolitica della morta, qui racchiusa nella figurazione della stirpe nata dalle schiave incinte gettate a mare.

Questa “fabulazione” alternativa è un omaggio alla fabulazione costruita negli anni Novanta dal duo di musica *techno* afrofuturista Drexciya a Detroit. Operativo tra il 1992 e il 2002, Drexciya è un gruppo di culto nella cultura *techno* avvolto da un alone di mistero, scelto da The Otolith Group proprio per la sua “opacità”. I lavori del duo – un'elettronica di solo suono che non lascia spazio all'identificazione etnico/razziale – dispiegano infatti un universo concettuale fantascientifico disseminato nei titoli e nell'*artwork* dei dischi: una fabulazione che disegna una mappa geopolitica alternativa della storia africano-americana, costruendo un universo parallelo e *hi-tech*. Nato nell'alveo di un'altra crisi sistemica del capitale – coincidente con il passaggio dal fordismo al post-fordismo e il conseguente abbandono delle aree industriali come Detroit da parte della popolazione bianca, con la formazione di neo-ghetti neri urbani – il duo statunitense costruisce nella fantascienza dei propri album una critica al “realismo del Capitale”, attraverso l'uso di immagini e mappe che riscrivono in chiave fantascientifica il legame fra accumulazione capitalistica e resistenza.⁹

⁹ Come esempio della fabulazione opaca di Drexciya, si veda in particolare il lavoro *The Quest* (1997), tanto per l'*artwork* che per le soluzioni specificamente musicali.



Per *The Otolith Group* si tratta di un precedente importante. Il contro-circuito temporale del film-saggio, illustrato in precedenza, è qui completato da un ulteriore contro-circuito temporale, chiudendo un cerchio. La riflessione sulla crisi diventa riflessione sul *linguaggio* attraverso cui la crisi è narrata, la trasparenza cede il passo alla fantascienza, il documento diventa fabulazione resistente. Il registro opaco della fantascienza diventa quindi qui estrema alternativa all'immaginario mediatico dominante nelle narrazioni della crisi, cui *The Otolith Group* attribuisce un carattere biopolitico in quanto generatore di “blocchi” del desiderio che rendono inattuabile la differenza e la resistenza.

In conclusione, questo articolo si è focalizzato tanto sui motivi concettuali di *Hydra Decapita* in quanto lavoro d'arte sulla crisi contemporanea (ricostruendo i rimandi teorici di cui è intessuto), tanto sul suo registro espressivo, rintracciando nella complessità dell'opera una strategica estetico-politica di resistenza all'immaginario mediatico della crisi. Si è fatto presente come *Hydra Decapita* colleghi capitalismo e biopolitica della crisi ad una particolare funzione di potere operata anche attraverso le immagini e l'immaginario, che sovradetermina e chiude le potenzialità di resistenza futura attraverso un appello al “reale” che può essere o fondamento di un regime di giustificazione o strategia incapace di opporsi a questo blocco della creazione di differenza e desideri alternativi operato dal “realismo” (come ad esempio nel documentario di denuncia o nelle *breaking news*). Gran parte degli sforzi del collettivo britannico sono quindi volti a *sollecitare* la spettatrice, più che ad *elucidarla* o *informarla*. Si tratta, quindi, di una strategia il cui esito finale è estremamente aperto e quindi rischioso, ma di grande interesse poiché si propone come *ricerca* di una modalità (estetico-politica) di resistenza che vada oltre la necessità di “sapere” (essere informati o altrimenti informati attraverso il documento) verso la riscoperta nella necessità di *credere in* (e quindi agire per) un futuro alternativo che si gioca nello spazio aperto e problematico dell'evento più che in attraverso il ritorno alla critica dell'ideologia.

La crisi è dunque nel film la “congiuntura” da cui esso “prende corpo”.



Se per “congiuntura”, infatti, si intende – dalla tradizione degli studi culturali britannici – un campo d’intervento critico che è sempre situato specificamente nel tempo e nello spazio, ma al contempo sempre aperto e soggetto a potenziali riconfigurazioni, diventa chiaro come *Hydra Decapita* sia un’opera che nasce dalla *crisi* – ovvero, come nell’etimologia del termine, da una “frattura radicale”. Da un lato, infatti, la crisi dell’economia globale contemporanea – come il momento situato nel tempo e nello spazio da cui l’opera “parla” – diventa il paesaggio in rovina in cui regnano confusione e disorientamento e in cui i fantasmi delle vecchie fedi economiciste persistono come i relitti di una nave investita da una tempesta. Dall’altro, essa è l’evento che contiene in sé il potenziale per qualunque tipo di trasformazione – e, che, in quanto aperto, richiama alla necessità dell’esercizio *critico*.

Riferimenti bibliografici

- Baucom I. (2005), *Spectres of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, Durham, Duke University Press.
- Chambers I. (2001), A Question of History in *Culture after Humanism. History, Culture, Subjectivity*, London and New York, Routledge; tr. it. 2003, *Sulla soglia del mondo. L’altrove dell’Occidente*, Roma, Meltemi.
- Demos TJ. (2009), The Right to Opacity: On the Otolith Group’s *Nervus Rerum*, *OCTOBER*, 129, 113-128.
- Dery M. ([1993] 1997), Black to the Future in M. Dery (a cura di), *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press.
- Eshun K. (1998), *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, London, Quartet.
- ID. (2003), Further Considerations on Afrofuturism, *CR The New Centennial Review*, 3 (2), 287-302.
- Ferrara B. (2012), Memorie del futuro, *Quaderni d’altri tempi*, 38, testo disponibile al sito http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero38/bussola/q38_b02.html.
- Fisher M. (2009), *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Ropley, Zer0 Books.
- Gilroy P. (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London and New York, Verso; tr. it. 2003, *The Black Atlantic. L’identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi.



- Glissant É. (1992), *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Hall S. (1997), Quando è stato il postcoloniale? Pensando al limite in I. Chambers e L. Curti (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori.
- Jones B. G. (2013), Slavery, Finance and International Political Economy: Postcolonial Reflections in S. Seth (a cura di), *Postcolonial Theory and International Relations. A Critical Introduction*, Oxon and New York, Routledge.
- Kinkle J., Toscano A. (2011), Filming the Crisis: A Survey, *Film Quarterly*, 65:1, 39-51.
- Klein N. (2007), *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, New York, Metropolitan Books; tr. it. *Shock Economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, Rizzoli.
- Italiano C. (a cura di, 2011), *The Otolith Group. Thoughtform/ La forma del pensiero*, Roma, Mousse.
- Mercer K. (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London and New York, Routledge.
- Philip, M.N. (2008), *Zong!*, Middletown, Wesleyan.
- Power N., Seyeau M. (2009), Show Me the Money. How Do We Visualize the Economic Crisis?, *frieze*, 126, testo disponibile al sito https://www.frieze.com/issue/article/show_me_the_money/.
- Ruskin J. (1843), *Modern Painters. Vol. 1*, testo disponibile al sito <http://www.lancaster.ac.uk/fass/ruskin/emp/3rdedition/3a047.htm>; tr. it. 1998, *Pittori moderni*, Torino, Einaudi.
- Otolith Group (The) (2011a), *Occluded Oceans, Optical Waters: Notes on the Drexciya Mythos II, Index*, 1, 20-23.
- ID. (2011b), "A Sunken Trembling, Recalled Dimly", testo disponibile al sito <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=74>.
- ID., Leung G. (2010), "What Form Would That Abstraction Take Now?", testo disponibile al sito <http://lux.org.uk/blog/what-form-would-abstraction-take-now-otolith-group-conversation-gil-leung-part-1-3>.

Riferimenti audio-visuali

- Drexciya, *The Quest*, Submerge Recordings, Stati Uniti, 1997.
- Friedman T., *The Conet Project: Recordings of Shortwave Numbers Stations*, Iridial-Discs, Regno Unito, 1997 (set di 4 CD).
- Otolith Group (The), *Hydra Decapita*, Lux Agency, Regno Unito, 2011 (24', video HD, colore).
- Turner J. M. W., *La nave negriera. Mercanti di schiavi che gettano in mare i morti e i moribondi*, Museum of Fine Arts, Boston, Stati Uniti, 1840 (91x138 cm, olio su tela).



Gibson e la ridislocazione del conflitto

Gibson and the displacement of conflict

Antonio Tursi*

Abstract

Il romanziere nordamericano William Gibson, attraversando un genere quale la fantascienza e aprendone i confini, ha tracciato nell'ultimo trentennio una vera e propria sociologia dell'avvenire. Uno scandaglio della società che viene, che ha messo in risalto alcune forti discontinuità rispetto a quella moderna e qualche continuità profonda. In particolare, oltre a prefigurare uno scenario mediale nel quale ci siamo trovati effettivamente ad abitare, i suoi romanzi hanno segnalato la centralità politica dell'immaginario tanto legato alle tecnologie quanto ai consumi. E dunque il suo carattere irriducibilmente conflittuale. Un conflitto che, pur mettendo in gioco nuove soggettività e svolgendosi su nuove dimensioni, resta fundamentalmente incorporato e cioè riguardante ancora concreti interessi materiali.

fantascienza | politica | immaginario | ciberspazio | conflitto | corpo

By crossing a literary genre such as science fiction and by opening its borders, in the last thirty years the American novelist William Gibson has drawn a deep sociology of the future. He has created a sort of sounding for societies-to-come which highlights some strong discontinuities but also some profound continuities with modern society. In particular, apart from envisaging a mediascape in which we have found ourselves living in, his novels have reported the political centrality of the imaginary related both to technologies and commodities. His character is thus irreducibly conflictual. A conflict which, while bringing new subjectivities into play and unfolding new dimensions, remains fundamentally embodied i.e. still concerned with concrete material interests

science fiction | politics | imaginary | cyberspace | conflict | body

Un secondo Gibson?

Potremmo individuare un primo e un secondo periodo nell'opera letteraria di William Gibson. Un primo periodo riconoscibile come fantascienza e nello specifico iscrivibile in un sottogenere, il *cyberpunk*, del quale

* Antonio Tursi ha conseguito l'abilitazione alla docenza in Filosofia politica e il dottorato di ricerca in teoria della comunicazione. Tra le ultime pubblicazioni: *Non solo cyber. Frammenti di un discorso mediologico* (Mimesis, Milano, 2013). Mail: antonio.tursi@gmail.com

Antonio Tursi is PhD in Communication Theory. He has published: *Non solo cyber. Frammenti di un discorso mediologico* (Mimesis, Milano, 2013). Mail antonio.tursi@gmail.com

Gibson è riconosciuto essere uno degli iniziatori e maggiori esponenti¹. Un primo periodo che copre gli anni Ottanta con la trilogia dello *sprawl*, termine utilizzato per definire quella futuristica conurbazione senza soluzione di continuità che fa da scenario agli eventi narrati. Una trilogia costituita dal romanzo più famoso *Neuromante* (1984) e ancora da *Giù nel ciber spazio* (1986) e *Monna Lisa cyberpunk* (1988). Un periodo che sostanzialmente comprende anche i romanzi scritti negli anni Novanta come *Luce virtuale* (1993), *Aidoru* (1996) e *American Acropolis* (1999). A questo primo, ampio e delineato periodo ne seguirebbe un secondo, quello descritto dal cosiddetto ciclo di Bigend, nome del personaggio che orienta le azioni dei romanzi scritti nel nuovo millennio: *L'accademia dei sogni* (2003), *Guerreros* (2007) e *Zero history* (2012). Questo secondo periodo pare essere difficilmente riconducibile agli stilemi caratteristici del genere fantascientifico. Riprendendo alcune categorie su cui ha lavorato Antonio Caronia, potremmo essere tentati di sostenere che negli ultimi romanzi di Gibson non sarebbe più ravvisabile una distanza tra l'uomo e il mondo, né una distanza spaziale (gli altri pianeti di molti romanzi di fantascienza) né una distanza temporale (gli altri tempi in cui spesso si svolgono le vicende rispetto a quello presente). Una distanza necessaria a costruire una criticità dello sguardo. Una distanza che misura la fiducia o la sfiducia nel futuro. Una distanza che permette, infine, «la fiducia in uno spazio autonomo e appunto critico della cultura, sottratta, almeno in parte, alla dimensione mercantile» (Caronia, 2010, p. 90). E potremmo essere tentati anche perché lo scenario tecnologico dispiegato nei due periodi cambia completamente: nei primi romanzi si descrivono tecnologie immaginifiche (*simstim*, elettrodi, caschi, biochip, olo-tavole), superato il millennio resta poco di immaginifico e molto di banalmente quotidiano (*portatili*, *email*, *iphone*, *twitter* nell'ultimo

¹ Con *cyberpunk* è indicato un sottogenere della fantascienza o meglio una tendenza emersa nei primi anni Ottanta grazie ai lavori di Gibson, Bruce Sterling, John Brunner, Pat Cadigan e altri. Il vocabolo accosta l'avanzamento tecnologico (indicato dal prefisso *cyber*) e una cifra di contestazione e ribellione (richiamata dal riferimento al movimento *punk*, termine che a sua volta significa marcio, putrido, vagabondo). Una sorta di ossimoro per indicare che un mondo intriso di cibernetica (scienza del controllo) non esclude degrado e conflitto. Cfr. Caronia, Gallo (1997) e Beradi (1994).



romanzo). Pare insomma tracciabile un confine, una demarcazione abbastanza netta nell'opera del nostro autore. Un dato che parrebbe trovare ulteriore e definitiva conferma nei differenti giochi temporali che ci vengono proposti. Nella trilogia dello *sprawl* si coglie un salto in avanti, una proiezione in un futuro che, sebbene prossimo, permette di intravedere alcune radicali fratture e soprattutto storture rispetto al presente o meglio al presente di allora, cioè degli anni Ottanta. Nel ciclo di Bigend, invece, possiamo riconoscere abbastanza agevolmente il nostro presente, alcune delle sue ossessioni e perversioni. Siamo dunque spinti a cogliere, in questo secondo caso, una inflessione sul presente piuttosto che una spinta proiettiva come quella caratterizzante il primo periodo. Neil Gaiman non esita così ad affermare che, ne *L'accademia dei sogni*, «Gibson getta uno sguardo magistrale sul presente ed è come se ce lo mostrasse per la prima volta» (Gaiman lo scrive sulla copertina del libro. È necessario precisarlo?). Addirittura potremmo essere tentati di arrivare alla conclusione estrema di considerare Gibson un autore che negli anni Ottanta ha saputo guardare, immaginare, prevedere il tempo che sarebbe arrivato e nel quale ci troviamo ad abitare tra i due millenni e che attualmente sarebbe invece incapace di andare oltre, di vedere cosa ne sarà di noi nel 2060 imprigionato, come anche i suoi lettori, in un presente immobile. Ma è davvero così?



Un'unica allucinazione

Gibson sposta con tutta evidenza lo sfondo dei suoi romanzi: lì dove la tecnologia e nello specifico i futuribili mezzi di comunicazione hanno rappresentato lo sfondo sul quale si sono mossi i protagonisti di *Neuromante* e di *Aidoru*, nei romanzi del nuovo millennio troviamo altro, apparentemente altro: le merci del consumo globale. Non si può fare a meno, però, di rilevare come queste merci del consumo globale non siano che il portato della diffusione globale di quelle allucinazioni che le tecnologie di comunicazione hanno indotto e veicolato negli ultimi decenni. Di converso, anche gli immaginifici mezzi di comunicazione utilizzati da Case e dagli altri *cowboy* della *console* non sono mai stati altro che merci, qualcosa di acquistabile

e vendibile nello *sprawl* disegnato da Gibson negli anni Ottanta.

In definitiva, Gibson ha sempre lavorato su un'unica matassa, su quell'immaginario che è condensazione di tecnologie e consumo, «danza di desiderio e commercio» (Gibson, 1984, p. 11). Gibson ha sempre lavorato con la materia di cui sono fatti i sogni. Il Gibson neobarocco della trilogia dello *sprawl* poteva tradurre l'esperienza di Sigismondo, protagonista del dramma di Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, in un'esperienza postmoderna di dipendenza da psicofarmaci o droghe e da connessioni macchiniche come nel caso di Bobby Newmark, il Conte dei romanzi *Giù nel cibernazio* e *Monna Lisa cyberpunk*, che immobile nella sua barella vive in uno stato di sonno permanente indotto ma anche di potenzialità esplorative della matrice. Ed è proprio la matrice che segnala come questa esperienza liminale di vita individuale nell'immaginario diventi esperienza di vita collettiva/connettiva. Gibson, infatti, definisce il cibernazio come «un'allucinazione vissuta consensualmente ogni giorno da miliardi di operatori legali, in ogni nazione, da bambini a cui vengono insegnati i concetti matematici...» (Gibson, 1984, p. 52).

Gibson dunque ha saputo cogliere il carattere allucinatorio di quella rappresentazione grafica di informazioni ricavate da ogni computer del sistema umano, di quelle linee di luce allineate nel non-spazio della mente, di quegli ammassi e costellazioni di dati. Dove l'allucinazione segna uno scarto rispetto alla realtà nella quale abitiamo abitualmente. Ma nello stesso tempo l'apertura di un altro spazio dell'abitare. Uno spazio vivo e vitale proprio perché vissuto e dunque costruito e agito consensualmente, oltre che quotidianamente. Uno spazio dell'immaginario “esteriorizzato” o “oggettivato” – come sostiene Derrick de Kerckhove – fuori della nostra mente². E dunque non più un immaginario individuale ma condiviso. E non più alla maniera permessa dai *mass media* come la televisione, ma in maniera più articolata e complessa. Infatti, lì dove la televisione, pur

² Scrive de Kerckhove: «l'impatto del cibernazio sullo spazio mentale riguarda il fatto che laddove le attività mentali erano interiorizzate e privatizzate dall'inclinazione letteraria, lo schermo tende a esteriorizzarle» (de Kerckhove, 2001, p. 46).



coinvolgendoci in maniera profonda, tattile, submuscolare, non ha mai permesso una piena consapevolezza del nostro ruolo e della nostra attività, il cibernazio ci chiama in causa senza scampo: la sua costruzione e la sua dinamica dipendono immediatamente dal nostro apporto, dal nostro attivo coinvolgimento. Non è senza motivo che il fondamentale romanzo di Gibson, *Neuromante*, si apra con le parole «Il cielo sopra il porto aveva il colore della televisione sintonizzata su un canale morto» (Gibson, 1984, p. 3). Per cogliere e abitare il nuovo immaginario connettivo occorre, cioè, prendere atto che si stava aprendo una nuova pagina della storia mediale, un nuovo spazio dell'abitare umano.

Uno spazio che a un certo punto avrebbe risucchiato la realtà abituale sino a spingere Gibson a suggerire un sintomo peculiare per Milgrim, uno dei personaggi dell'ultimo romanzo *Zero history*: l'«allucinazione in un contesto di nitida realtà» (Gibson, 2010, p. 213). Un mondo di sogno ha finito dunque con il risucchiare il mondo della vita. Da parte loro, le merci, soprattutto i capi di abbigliamento tra i principali oggetti del contendere nelle ultime opere, hanno costituito gli appigli affinché l'immaginario tecnologico attraversasse lo schermo per diventare vita quotidiana.

Dunque, il mondo nel quale Gibson ci ha attirato con i suoi romanzi non è cambiato nel tempo. Anzi, osservando il profondo della superficie del lavoro di Gibson, si coglie una forte continuità nel descrivere e plasmare il nostro multiforme e pervasivo immaginario contemporaneo.

L'estroflessione

Ciò che, almeno in superficie, ci potrebbe spingere a individuare due periodi nella scrittura di Gibson è la nostra percezione che il mondo da lui immaginato (o semplicemente colto con i radar dell'artista) non è più di là da venire, non è più sogno notturno (o incubo), ma sogno ad occhi aperti, sogno diurno. La tecnologia, insomma, non ha disegnato un altro mondo *a parte* (come qualche lettore avrebbe potuto concludere da una lettura affrettata dei romanzi degli anni Ottanta), ma si è manifestata come mondo della nostra vita quotidiana. Il cibernazio si è estroflesso nelle no-



stre mani, nei nostri tavoli, nelle nostre pareti, nelle facciate dei nostri edifici, nelle nostre strade. Lo abitiamo nella continuità della nostra giornata e non in pause o parentesi dai nostri impegni. La nostra esperienza dei flussi informativi non è eccezionale ma ordinaria: compulsiamo il nostro *smartphone* inavvertitamente, così come respiriamo. «E una volta che si è estroflesso smette di esserci qualsiasi ciberspazio, no? Non c'era mai stato, se vuoi guardarlo in quel modo. Era un modo che avevamo per guardare dove eravamo diretti: una direzione. Con la griglia, noi siamo qui. Questo è l'altra faccia dello schermo. Proprio qui» (Gibson, 2007, p. 75). E ancora: «praticiamo tutti la realtà virtuale, ogni volta che guardiamo uno schermo. Lo facciamo da decenni, ormai. Lo facciamo e basta. Non abbiamo avuto bisogno dei caschi o dei guanti. È semplicemente successo. La realtà virtuale è stata solo un modo più specifico con cui ci siamo detti dove eravamo diretti. Senza spaventarci troppo, giusto? [...] Interiorizzeremo tutti l'interfaccia. Si sarà evoluta al punto che ci dimenticheremo della sua esistenza. Basterà che tu cammini per la strada...» (Gibson, 2007, p. 76). La realtà virtuale corrisponde ormai e pienamente a una realtà aumentata o ad una *mixed reality* in cui i contesti di informazione e di senso, fisici e digitali, coesistono e si mescolano senza soluzione di continuità come nell'arte locativa presentata in *Guerreros*³.

Questa estroflessione del ciberspazio rilancia la questione della dimensione temporale della narrazione: l'accelerazione del tempo ha fatto sì che il futuro, quello che Gibson intravedeva nel 1984, fosse risucchiato nel presente. Anzi, che il presente stesso corresse più della possibilità di immaginare il futuro. In qualche modo che il futuro (di allora e di oggi) fosse compendiato nel presente attuale. *Zero history*. L'accelerazione temporale dunque ha compiuto prima del tempo quel futuro che Gibson poteva solo intravedere. «Futuri culturali, interamente immaginati, erano il lusso di

³ Si tratta di installazioni che combinano elementi dati e abituali (strade, coordinate spaziali) ad elementi accessibili attraverso opportune mediazioni tecnologiche (proiezioni di altri tempi-spazi, informazioni pertinenti). Come scrive Gibson, si tratta di «una serie di cose che gli artisti stavano cominciando a fare con longitudine, latitudine e Internet» (Gibson, 2007, p. 30).



un'altra epoca, un'epoca in cui l'oggi aveva una durata molto maggiore. Per noi, come sappiamo, le cose possono cambiare così in fretta, con tale violenza, tanto in profondità, che il futuro nel senso inteso dai nostri nonni non ha abbastanza "presente". Non abbiamo futuro perché il nostro presente è troppo mutevole» (Gibson, 2004, p. 63). E in un certo senso ciò spiega *prima facie* una sorta di immobilismo, di impossibilità di guardare e andare oltre: per questo Gibson ha come smesso di prendere distanza dal presente, di guardare al di là. Ma forse è necessario un ulteriore scandaglio della sua opera per cogliere il vero sguardo altrove del romanziere nordamericano.

Il conflitto dell'immaginario

Si può e si deve comprendere tanto nei primi romanzi che negli ultimi una cifra forte e decisiva caratterizzante in profondità la scrittura di Gibson. Nella sua narrativa, la presa distanza rispetto al mondo così com'è, quello futuristico e distopico o quello contemporaneo e quotidiano, corre su un vettore peculiare e immanente alle storie narrate. Un vettore che consente di immaginare un tempo diverso, un tempo altro. Un vettore davvero irrinunciabile tanto sullo sfondo tecnologico quanto su quello mercantile, in quanto indispensabile affinché una porta, pur sempre più stretta, anzi proprio per questo, resti aperta. È *il conflitto* l'imprescindibile vettore propulsivo della narrativa di Gibson. Come ha puntualizzato Caronia, «il suo tema di fondo [è] quello dei conflitti e dei processi di ristrutturazione del dominio che avvengono al confine fra territori reali e virtuali» (Caronia, 2001, p. 109).

Da un lato, infatti, quello tecnologico non era (e non è) affatto un mondo irenico. La pretesa del razionalismo, e delle relative dinamiche di potere, di tracciare un mondo fatto dall'uomo in cui dominino quelli che sono apparsi per tutta una stagione della cultura occidentale miti orientativi – la semplicità, il controllo, l'esplicitazione, la trasparenza – ha sperato di trovare appagamento nello squadrimento di ciò che proprio con Gibson chiamiamo cibernazio. Uno spazio di flussi informativi prevedibili e



controllabili perché realizzati tramite complessi modelli matematici. «È il vecchio sogno del razionalismo. Costruire un sistema esaustivo ed eliminare da esso l'ambiguità; minimizzare il disordine; trasformare il linguaggio in una macchina» (Weinberger, 2007, p. 276). In questo modo, si è preteso che quello tecnologico fosse un mondo ordinato, dunque semplice, uniforme, completo, ben definito, esplicito.

Questa pretesa comporta però due conseguenze, tra l'altro interrelate: in primo luogo, l'ordine così costruito rispecchia non una generica volontà umana ma i desideri di alcuni uomini, quelli posti ai vertici delle piramidi del potere. E che Gibson mostra come appartenenti ai sistemi della finanza, della tecnoscienza e della criminalità, cogliendo lucidamente lo scadimento del primato delle istituzioni politiche. «“Le attività di Swain minacciano il governo?” “Lui lo sta cambiando, quel cazzo di governo. Sta ridistribuendo il potere come meglio gli gira. Informazioni. Potere. Dati di base. Metti tutto questo in mano a un uomo solo...”» (Gibson, 1988, p. 214). Ma i desideri di alcuni uomini urtano inevitabilmente con quelli di altri: conseguentemente il conflitto continua ad alimentare anche la nuova dimensione abitativa. In secondo luogo, quell'ordine mostra delle crepe: il sogno del razionalismo si infrange sempre sugli scogli dell'imperfezione. Nessuna tecnologia e dunque nessuno spazio tecnologico sono immuni dalle parzialità umane. Al contrario, sono proprio i margini di imprevedibilità, e non un ordine stabilito, a permetterne l'emergere: Case infatti «vedeva anche un certo buon senso nel fatto che le tecnologie fiorenti richiedessero zone al di fuori della legge, che Night City non fosse là per i suoi abitanti, ma in realtà fosse un campo da gioco deliberatamente incontrollato, destinato alla tecnologia stessa» (Gibson, 1984, p. 11). E il cberspazio non è altro che un cumulo disordinato di elementi, frammenti e pezzetti di informazioni, mucchi di *link* e di *tag*. Qualcosa di caotico e non riconducibile a un pieno controllo. Ma qualcosa che rivela le sue potenzialità proprio in questo disordine, in questo caos. Infatti, «le connessioni tra questi frammenti sono potenziali, attendono di essere scoperte e usate: ogni *tag*, ogni *link*, ogni computer collegato alla rete arricchisce le nostre



possibilità di vedere legami e comprendere cose in contesti che non avevamo mai considerato prima» (Weinberger, 2007, p. 176). Sono l'implicito, il non detto, l'inespresso la più profonda riserva di senso alla quale attingere per alimentare la nostra comprensione del mondo e migliorare le nostre relazioni sociali. E il cibernazio, lungi dal realizzare un'utopia dell'esplicitazione totale, rappresenta invece la globale e dinamica riserva di senso del mondo contemporaneo. Ciò, a sua volta, conduce ancora a lotte di potere tra chi vuole preservare l'irriducibilità di questa nuova riserva e chi cerca di imporle una qualche forma di controllo.

Gibson ci ha presentato nei suoi romanzi proprio lo sconto tra poteri e contropoteri nel cibernazio popolando le sue storie di hacker, protagonisti di epici conflitti con le forze dell'Ordine. Ci ha presentato uno spazio dei flussi che è teatro, oggetto e soggetto di conflitti tra progetti diversi, tra prospettive inconciliabili⁴. Un contesto aperto che, pur non essendo affatto immune dai tentativi di ricondurre entro un ordine stabilito dall'alto la pulviscolarità che vi si esprime, favorisce nello stesso tempo il proliferare di contropoteri.

Dall'altro lato, osserviamo un mondo del consumo globale che tende a imprigionare e annullare ogni differenza in processi di omogeneizzazione ai quali nulla pare sfuggire. Un mondo in cui le *corporations* tendono a catturare ogni lacerto di immaginario diffuso. «Un mondo dove non ci sono specchi in cui vedere la propria immagine, poiché tutta l'esperienza è stata ridotta, tramite le mani spettrali del marketing» (Gibson, 2003, p. 343) capaci di trasformare tutto in merce, prodotto, marchio. Ma proprio in questo mondo a una dimensione, in questo mondo di superfici, si rivelano profondità impensate. Gibson ha assorbito le lezioni di Georg Simmel e Walter Benjamin sulle dinamiche espressive consentite dai consumi e dalla moda in particolare, e le ha sapute rilanciare in un mondo, quello attuale, assai più pervaso di quello moderno dalla mania del consumo continuo. Anche in questo mondo, infatti, non viene meno la ricerca di senso e di

⁴ Sul ruolo degli *hacker* nelle dinamiche di potere del e nel cibernazio cfr. Wark (2004).



conseguenza emergono margini di resistenza e lotta rispetto alle strategie delle multinazionali. Il culto delle sequenze, la subcultura dei brevi frammenti video rilasciati nella Rete, di cui si parla ne *L'accademia dei sogni*, comporta «un'apertura su qualcos'altro» (Gibson, 2003, p. 116). La ricerca del senso, nei frammenti sparsi dall'artefice delle sequenze, «è un altro mondo, è sempre un altro mondo» (Gibson, 2003, p. 310), con altre qualità del processo creativo, con altre dinamiche di condivisione, con altri modelli di pensiero rispetto a quelli imposti dalla dominante semiotica del mercato. «Dunque Gibson – scrive Fulvio Carmagnola – pare credere in definitiva alla possibile esistenza e contrapposizione di due mondi: il mondo dell'economia dell'immaginario, dei lifestyle e del marketing virale, e il mondo sommerso ma potenziale della creatività sociale che in qualche modo ha ancora la possibilità di manifestarsi» (Carmagnola, 2006, p. 143). Meglio si tratta di due mondi coesistenti tanto che Bigend chiede proprio a una cacciatrice di tendenze ed esperta di marchi, quale Cayce Pollard, di occuparsi del culto delle sequenze. Di fatto, «il lifestyle è il luogo di apparizione della logica economica dell'immaginario, ma anche il luogo di possibile espressione della creatività e/o della critica» (Carmagnola, 2006, p. 144). I capi di abbigliamento come i brani musicali o i clip video consentono nello stesso tempo un dire, un ridere e un non dire. I sistemi produttivi e consumistici riescono ad attrarre con un'immensa forza centripeta nel loro discorso anche espressioni che emergono dalle periferie. Ma ciò non significa che in queste espressioni non permanga qualcosa di altro, di residuale, di marginale. Un non detto che così risuona, seppur spesso latente, anche nel discorso unico. Di converso, epifanie del pensiero unico vengono appropriate in contesti che ne arricchiscono o addirittura stravolgono il significato facendone veicoli di espressioni “aberranti”. D'altronde, più che globale il nostro mondo è meglio descrivibile come *glocale* e non solo per le combinazioni imprevedibili di differenti geografie, ma anche per le coesistenze e a volte il cortocircuito di diversi contesti di senso⁵.

⁵ Sul concetto di *glocal* cfr. Sedda (2004).



A valle di questa ridislocazione del conflitto suggerita da Gibson, Carmagnola segnala due significativi slittamenti: in primo luogo, «la posizione sociale degli individui non è utile a determinare la loro posizione espressiva. In altre parole, il determinismo economico è largamente insufficiente a farci capire i comportamenti sociali e del gusto» (Carmagnola, 2006, p. 141); in secondo luogo e forse di conseguenza, le forme di resistenza «non hanno carattere “politico” di opposizione cosciente al sistema delle merci, hanno piuttosto il carattere “transpolitico” dell’immaginario mediale filtrate come sono dall’assunzione degli stili di vita mutuati dai media» (Carmagnola, 2006, p. 152).

In definitiva, l’immaginario è colto da Gibson come nuovo spazio del conflitto. È questo conflitto endemico (la sua possibilità) a garantire un futuro altro, tanto nel mondo futuristico della tecnologia dei primi romanzi, quanto nel mondo presente del consumo globale delle ultime opere.

Il conflitto incorporato

Gibson si premura, inoltre, di segnalare che comprendere l’immaginario come spazio del conflitto non significa smaterializzare il conflitto o ancor oltre disincarnarlo. Gibson è sempre attento alla “consistenza” del mondo, a quella materia che è sempre in relazione con l’immateriale. Il conflitto resta dunque incorporato: Case e Cayce (strane assonanze di nomi) si giocano il proprio corpo nelle rispettive storie. E lo fanno combattendo con esso e per esso. Rischiando la loro pelle. Combattendo tra ciberspazio e *sprawl*, tra telefonini e strade urbane con un corpo espanso, ibrido, multiforme. Reso artificiale da droghe, da caschi, da guanti, da elettrodi, da protesi varie, dai capi di abbigliamento indossati.

Nelle prime pagine di *Neuromante* si segnala l’«euforia incorporea del ciberspazio». Così «nei bar che Case aveva frequentato come il numero uno dei cowboy, l’atteggiamento dell’élite comportava un certo passivo disprezzo per la carne. Il corpo era carne. Case era caduto nella prigione della propria carne» (Gibson, 1984, p. 6) non essendo più in grado di navigare nella matrice a causa di una micotossina russa che gli aveva danneg-



giato il sistema nervoso. Ma proprio accadimenti come questi, nonché un rapporto di dipendenza dalle droghe, spingono Case a raggiungere una più piena consapevolezza del proprio corpo, del ruolo decisivo che esso ricopre anche per effettuare le incursioni nel cibernazio. Dunque, Case finirà per combattere per la propria carne con l'obiettivo di ricostruire un corpo indispensabile per essere ancora un *cowboy* della consolle. E quasi alla fine del romanzo, Case ritroverà in Molly un'energia che appartiene alla carne, «a quella stessa carne di cui i cowboy si facevano beffe. Era una cosa immensa, al di là del conoscibile, un mare di informazione codificata in eliche e feromoni, un intrico infinito che soltanto il corpo alla sua maniera forte e cieca riusciva a leggere» (Gibson, 1984, p. 230).

Cayce Pollard, consulente per la moda e cacciatrice di tendenze, da parte sua riesce a svolgere con successo il suo lavoro grazie ad un talento «simile a un'allergia, a una reattività malsana e a volte violenta alla semiotica del mercato» (Gibson, 2003, p. 8). Di fatto, dall'età di sei anni di fronte all'omino bombato Michelin, Cayce si sente male di fronte ai loghi, «proprio lì, vicino a un espositore di Tommy Hilfinger, ha cominciato ad andarle di traverso tutto, a causa dei marchi» (Gibson, 2003, p. 23), avvertendo «una mancanza di serotina e altre sensazioni strane» (Gibson, 2003, p. 24). Dunque, oltre a permetterle di svolgere il suo lavoro sulle strade del mondo – dove le tendenze emergono – il corpo di Cayce è davvero soggetto e oggetto di un conflitto nelle vicende del romanzo. Tanto che l'esito finale, lo scioglimento di quelle vicende, comporterà la cessazione della logofobia della protagonista che si accorgerà di non provare più fastidio di fronte al portadocumenti di Louis Vuitton o alla sezione di Tommy alle Galeries Lafayette.

Le azioni di Case e di Cayce mostrano come le incursioni nell'immaginario, nel cibernazio e nel mondo della moda, siano possibili mettendo in gioco il proprio corpo, confidando nella più immediata piattaforma artificiale di cui siamo dotati, operando attraverso la sua mediazione. Di converso, entrambi concludono le loro missioni riconquistando un proprio corpo, ritagliandolo sia nella sua singolarità sia nella sua continuità con la



carne del mondo, acquistando consapevolezza di sé attraverso lo snodo decisivo dei rapporti materiali intrattenuti con il contesto circostante.

In conclusione, il conflitto colto da Gibson si gioca in ambiti differenti rispetto alle geografie del moderno, in ambiti transpolitici, e tra soggettività diverse rispetto a quelle del passato, soggettività riconosciute ibride e post-umane⁶. Ma continua a riguardare concretissimi interessi materiali, di corpi vivi, rispetto ai quali poteri e contropoteri si confrontano anche nel nuovo *inner space* che Gibson ha esplorato e che ci ha fatto intravedere.

Riferimenti bibliografici

Berardi F. (1994), *Mutazione e cyberpunk. Immaginario e tecnologia negli scenari di fine millennio*, Genova, Costa & Nolan.

Carmagnola F. (2006), *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Milano, Bruno Mondadori.

Caronia A., Gallo D. (1997), *Houdini e Faust. Breve storia del cyberpunk*, Milano, Baldini & Castoldi.

- ID. (2001), *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*, Verona, Ombre Corte.

- ID. (2010), *Contemplare o partecipare, comunque fingere* in Id., Tursi A. (a cura di), *Filosofie di Avatar. Immaginari, soggettività, politiche*, Milano, Mimesis.

de Kerckhove D. (2001), *L'architettura dell'intelligenza*, Torino, Testo & Immagine.

- ID. (1984), *Neuromancer*, tr. it. 1986, *Neuromante*, Milano, Editrice Nord.

- ID. (1986), *Count Zero*, tr. it. 1990, *Giù nel ciberspazio*, Milano, Mondadori.

- ID. (1986a), *Burning Chrome*, tr. it. 1993, *La notte che bruciamo Chrome*, Milano, Mondadori.

- ID. (1988), *Monna Lisa Overdrive*, tr. it. 1991, *Monna Lisa Cyberpunk*, Milano, Mondadori.

⁶ Con il termine post-umano si fa riferimento a una serie di trasformazioni che riguardano il rapporto dell'uomo col mondo e i dispositivi di regolazione delle culture. Un termine che copre una serie di visioni anche molto diverse, tutte sviluppate però a partire dal riconoscimento dell'attraversamento di una nuova soglia tecnologica e culturale. Ormai è ampia la letteratura anche italiana sul tema. Tra i primi contributi cfr. Terrosi (1997). Un punto di riferimento resta Marchesini (2002). Per l'attuale dibattito cfr. l'ultimo numero della rivista *Aut aut*, "La condizione postumana", n. 361/2014.

- ID. (1993), *Virtual Light*, tr. it. 1994, *Luce virtuale*, Milano, Mondadori.
 - ID. (1996), *Idoru*, tr. it. 1997, *Aidoru*, Milano, Mondadori.
 - ID. (1999), *All Tomorrow's Parties*, tr. it. 2000, *American Acropolis*, Milano, Mondadori.
 - ID. (2003), *Pattern Recognition*, tr. it. 2004, *L'accademia dei sogni*, Milano, Mondadori.
 - ID. (2007), *Spook Country*, tr. it. 2008, *Guerreros*, Milano, Mondadori.
 - ID. (2010), *Zero History*, tr. it. 2012, *Zero History*, Roma, Fanucci.
- Marchesini R. (2002), *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Borin-ghieri.
- Sedda F. (a cura di, 2004), *Glocal. Sul presente a venire*, Roma, Luca Sossella.
- Terrosi R. (1997), *La filosofia del postumano*, Genova, Costa & Nolan.
- Wark McK. (2004), *A Hacker Manifesto*, tr. it. 2005, *Un manifesto hacker*, Milano, Feltrinelli.
- Weinberger D. (2007), *Everything is miscellaneous*, tr. it. 2009, *Elogio del disordine. Le regole del nuovo mondo digitale*, Milano, Bur-Rizzoli.

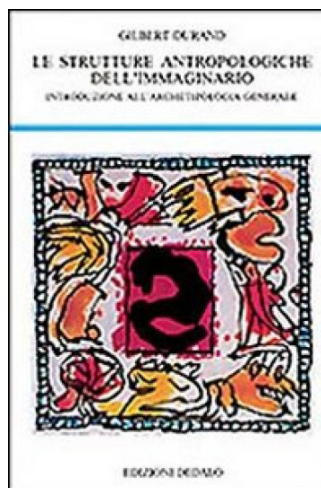


Gilbert Durand

Le strutture antropologiche dell'immaginario¹

di Simone Di Blasi

Con uno sguardo retrospettivo, non si può non considerare l'opera di Gilbert Durand come il primo lavoro nel quale un ampio studio dei miti e dei simboli, studio comparativo dalla vastissima bibliografia e della scrupolosa intelaiatura metodologica, viene portato avanti con l'esplicita intenzione di riabilitare l'immaginario e la "funzione fantastica", da sempre considerata "maestra di errori e falsità" (Durand, p. 429). L'autore stesso lo conferma: «abbiamo scritto tutto un libro per rivendicare non un diritto di eguaglianza tra l'immaginario e la ragione, ma un diritto di integrazione o almeno di precedenza dell'immaginario e dei suoi modi archetipici, simbolici e mitici, sul senso proprio e sulle sue sintassi» (Durand, p. 362). Questo è il "gesto pulsionale" che ha intenzionato l'opera di Durand. Il fatto che *Le strutture antropologiche dell'immaginario – Introduzione all'Archetipologia generale* sia stato tradotto in italiano solo nove anni dopo la sua pubblicazione in Francia, nel 1963, ma che tuttavia sia ancora in stampa presso il medesimo editore, è un perfetto indice delle iniziali reticenze con cui è stato accolto e della successiva fortuna di questo libro.



Di formazione filosofica, allievo dell'illustre epistemologo G. Bachelard, dal quale eredita non poco, Durand si muove fra psicologia, sociologia e antropologia, poiché intende disegnare una tipologia dell'immaginazione che possa restituire a chi legge la complessità della funzione simbo-

¹ Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario – Introduzione all'Archetipologia generale*, tr. It. E. Catalano, Edizioni Dedalo, Bari, 1984.

lica e dell'attività rappresentatrice senza tradirla, ovvero non traducendola in una semantica, né tanto meno in una “sterile” trattazione enciclopedica.

Ciò che è al fondo concettuale di quest'opera, vagamente esplicitato nel capitolo *I volti del tempo*, ma in realtà tenuto quasi nascosto nel flusso del discorso antropologico, è che la funzione immaginativa sorgerebbe proprio per far fronte/partecipare/accettare/fuggire la preminenza del divenire e quindi della morte. Durand muove le sue indagini partendo dagli autori che hanno riaffermato l'importanza del simbolismo per la vita mentale: S. Freud, G. Dumézil e C. Lévi-Strauss. Sono ampi i prestiti dalle opere di questi ultimi, ma Durand tiene a precisare che «tutte queste classificazioni sembrano peccare di un “positivismo oggettivo” poiché sono «nel fondo, assillate da una esplicazione utensiliaria della semantica immaginaria» (Durand, p. 29). In polemica con lo strutturalismo di Lévi-Strauss, egli sostiene che ciò che vi è di analogico in un'immagine non è mai “segno” arbitrario, ma è “simbolo”.

L'archetipologia assume allora i tratti di una tassonomia in alcun modo naturalistica e che fa invece tesoro della spazializzazione trascendentale operata da Kant, descrivendo una “geografia dell'immaginario” nella quale è possibile riconoscere un sobrio “politeismo dei valori”: il compito del “Tragitto antropologico” è percorrere le dinamiche relazionali fra l'uomo e l'ambiente. Ed è questa la chiave di volta della metodologia di Durand: egli elude il problema irrisolto, ed irrisolvibile, dell'*anteriorità ontologica* affermando che «esiste una genesi reciproca che oscilla dal gesto di pulsione all'ambiente circostante materiale e sociale, e viceversa» (Durand, p. 32); il simbolo è il “focolare” di questa “genesì reciproca”. Non essendoci punto di partenza, bisogna prendere atto che si è già in cammino e che ogni punto è all'intersezione di molteplici tragitti. Grazie a questo metodo, che egli stesso definisce «tutto pragmatico e tutto relativista di convergenza», Durand realizza una struttura complessa ma duttile, pensata per essere il più possibile comparativa e “sintetica”, così da restituire una “toponomastica” dell'immaginario a partire da “vaste costellazioni” di immagini, riconosciute nella loro costanza ed affiancate in base al loro “isomorfismo”, inteso

quale omologia: «equivalenza morfologica, o meglio strutturale, piuttosto che equivalenza funzionale» (Durand, p. 34). Per scoprire i “grandi assi” di “una classificazione soddisfacente”, egli chiama in aiuto il maestro Bachelard, dove questi suggeriva di non giudicare i simboli dal punto di vista della forma, ma valorizzando la loro forza: un’idea “cinematica” perché le categorie del pensiero sono “realtà dinamiche”.

La geografia di questo spazio è descritta secondo schemi “tripartiti” e “bifunzionali”. In accordo con una visione psico-fisiologica dei processi simbolici e dell’attività immaginativa, Durand trova sostegno nelle tre “dominanti” della riflessologia infantile, ovvero «i più primitivi insiemi senso-motori che costituiscono i sistemi “d’accomodamento” più originali nell’ontogenesi» (Durand, p. 38): queste sono la dominante di posizione, quella di nutrizione e quella sessuale o ritmica. L’ambiguità di ogni struttura è colta sotto il segno del carattere “eufemistico” dell’immaginazione; di qui la bipartizione funzionale e il riferimento alla simbologia dei tarocchi. Il Regime Diurno: immagini Teriomorfe, Nictomorfe e Catamorfe; l’ascensione, la luce uranica e lo schema diairetico; Antitesi, separazione/composizione; regime eroico del maschile, Trascendenza (Scettro e Spada). Il Regime Notturno: simboli di Inversione, di Intimità e strutture mistiche; eufemismo e antifrasi, nutrimenti e sostanze; regime dell’intimità materna, Immanenza (Discesa e Coppa). E infine un’ultima sezione nella quale prende in analisi i simboli ciclici, gli schemi ritmici ed il mito del progresso (dal Danaro al Bastone). Sempre attento a non cadere in una ‘fissazione’ intellettuale, ricordandosi che i tragitti possono essere ripercorsi, e lo sono sempre, di fatto, anche nel senso contrario, perché «una regola fondamentale della motivazione simbolica [è che] ogni elemento è bivalente» (Durand, p. 26): questo è lo scambio interattivo dei simboli, come “polemica” e come “eufemizzazione”.

Questo testo è certamente un classico dell’antropologia. Oltre ad offrire un vasto panorama delle tipologie dei miti e dei contenuti simbolici, ridisegnando con i suoi “tragitti” un arabesco tassonomico coerente e nel quale è molto facile orientarsi, Durand è riuscito pienamente nel suo sco-

po di “legittimare” l’immaginazione di fronte al “tribunale” della ragione. Ponendo al ‘centro’ la rappresentazione immaginaria, egli riconosce appieno i debiti del pensiero alla fantasia, ed invita a ridiscutere e le prerogative delle funzioni sociali improntate al razionalismo economico, in vista di un politeismo-relativista ispirato da una profonda filosofia dell’immaginario.

Durand dice: «si potrà dunque almeno considerare l’archetipologia generale come un catalogo comodo degli errori della matta di casa, come un immaginario museo delle immagini, cioè dei sogni e delle menzogne degli uomini. Libero ciascuno di scegliere il suo stile di verità quanto a noi, ci rifiutiamo di alienare una qualsiasi parte dell’eredità della specie» (Durand, p. 429).

Gunther von Hagens Body Worlds

Ivana Parisi

Si può ancora parlare di una cosa successa per la prima volta nel 1995? Tutto è stato detto, pensato? Non importa se è passato di moda, fatto sta che ancora oggi ciò che è stato inven-



tato a Heidelberg nel 1978, e che in questi anni è stato esposto in giro per il mondo, è rimasto insuperato. Inutili i tentativi fatti per sbalordire attraverso nuovi materiali, nuove forme, Cattelan ci ha provato con i suoi manichini in silicone, ma per quanto dei bambini manichini impiccati a un albero o gli animali imbalsamati penzoloni dal soffitto siano provocatori, Gunther von Hagens ride al riparo del suo cappello.

Dal 6 novembre 2013 fino al 16 Febbraio 2014 è stato possibile visitare a Bologna, dopo le edizioni italiane di Roma, Napoli e Milano, che tra la fine del 2011 e l'inizio del 2013 sono state visitate da 400.000 persone, l'esposizione "Body Worlds", il vero mondo del corpo umano, focalizzata sul cuore, motore dell'esistenza, e sul sistema cardiovascolare: in un percorso che comprende oltre 200 esempi di plastinazione, tra cui 20 corpi interi.

Esposizione che rientra all'interno di una più vasta collezione di epiderme, muscoli, tendini, carne, capillari, vene e arterie, fasci nervosi, ossa, scheletri, organi, feti, corpi umani interi e strato per strato. Una vera e propria galleria anatomica che cela velleità artistiche e scientificità. Anatomopatologo creativo, von Hagens è uno scultore di corpi morti. Corpi deceduti a cui viene donata immortalità attraverso una procedura e una

tecnica chiamata plastinazione. Se l'intento principale è quello di mostrare la verità del corpo umano con obiettivi didattici, non si fa mistero della portata estetica di una tale operazione. L'elemento estetico, per von Hagens, è insito nel corpo umano esattamente per come è fatto, le pose dinamiche consentono a chi non è medico di comprendere meglio la struttura del corpo, la meraviglia dell'anatomia, il funzionamento degli apparati, la sinergia di muscoli, nervi, organi che è l'essenza della vita (<http://www.bodyworlds.com>). Che ossimoro intrigante, la posa dinamica di un corpo deceduto che è stato plastinato.

Sculture create plastinando corpi umani è cosa di difficile realizzazione e comprensione, eppure il nostro scultore ne ha fatto la sua ragione di vita. Riacciandosi all'antica tradizione dell'anatomia estetica, lo scienziato iscrive il proprio lavoro nella possibilità di rispondere al desiderio umano di contrastare la transitorietà, preservando il proprio corpo. Appannaggio di pochi nell'antichità, basti pensare ai faraoni, diventa ora possibile per chiunque lo voglia, grazie alla plastinazione. Basta donare il proprio corpo deceduto quando si è in vita. "Body Worlds" è basata su un proprio programma di donazione dei corpi certificato, curato dal 1982 dall'Institut für Plastination (IpF) di Heidelberg, che conta più di 13000 donatori registrati, tra cui nove italiani. Il donatore conferma la propria adesione sottoscrivendo il modulo dell'atto di disposizione e il tesserino di donatore di corpo. La donazione all'IpF non inficia la volontà di donare i propri organi per trapianti che possano consentire la vita di altre persone ed è una manifestazione di intenti revocabile in qualunque momento. Il processo di plastinazione mobilita un dispositivo immaginario che rilega vita e morte. Una nuova forma di testamento.

Non sopravvivrà in eterno la nostra anima, la nostra coscienza, non ci reincarneremo, non ci incontreremo in paradiso, non ci saranno miele o ambrosia ad attenderci, ma sarà il nostro corpo plastinato a rimanere in questa vita terrena.

Per far sì che il corpo si preservi in eternità ad uso di studiosi e curiosi è necessario bloccare, innanzitutto, il processo di decomposizione. Veniamo,

quindi, all'invenzione: in cosa consiste la plastinazione? Il primo passaggio consta nella sostituzione dei fluidi corporei e di grassi solubili estratti dai preparati anatomici per impedirne la decomposizione. Successivamente, queste sostanze sono sostituite da resine ed elastometri mediante l'imregnazione forzata sotto vuoto, per poi polimerizzarle grazie all'azione del gas, della luce o del calore. È quest'ultima fase a conferire ai preparati solidità e lunga durata. È possibile acquistare tutti gli "ingredienti" necessari a riprodurre il processo, dalla BIODUR PRODUCTION, compagnia di proprietà dello stesso von Hagens. Attualmente 400 istituzioni mediche in 40 paesi nel mondo utilizzano la plastinazione per preservare preparati anatomici naturali. Di certo il nostro anatomopatologo è l'unico a farne esposizioni. Trionfo della scienza e dell'arte, "Body Worlds" è un'esposizione da vedere e un immaginario complesso e articolato da svelare.

Gazebo¹

di Antonio Tramontana



“Gazebo” è una trasmissione mandata in onda per la prima volta lo scorso anno durante la domenica sera e nata quasi in sordina dal palinsesto di RaiTre, ma che in questa seconda stagione vede triplicata la sua messa in onda (martedì, mercoledì e giovedì) per via del successo che ha avuto e che continua a riscuotere. Ma che cos’è Gazebo? In estrema sintesi un commento satirico sulla “messa in scena” degli eventi politici. Il canovaccio di questo commento è un montaggio di riprese generalmente fatte da Diego Bianchi (il conduttore, conosciuto anche come Zoro). Grazie all’uso di una piccola telecamera digitale, infilandosi tra l’ammasso delle troupe televisive – che si accalca sui quei momenti che aspirano al rango di evento

¹ Un programma scritto da Diego Bianchi, Marco Dambrosio, Andrea Salerno e Antonio Sofi e con la partecipazione di Marco Damilano, Mirko Matteucci, Roberto Angelini e Giovanni Di Cosimo. Regia di Igor Skofic.

politico – coglie una serie di situazioni di scarto che, montati sapientemente per poi essere commentati in studio, compongono un insieme di frammenti paradossali. Questo insieme, come uno sciame, si addensa attorno a quanto ancora potremmo definire una *gag*.

Così, dai margini del “grande racconto” vengono creati una serie di cortocircuiti narrativi, ossia una serie di momenti che ne sfaldano il regolare filo narrativo degli eventi televisivi. Con una serie di micro detonazioni, schizzano, come accompagnati da un balzo felino, scarti dello spettacolo altrimenti destinati all’oblio e che hanno il potere di spostare nell’immediato lo sguardo e dunque derubricare eventi solenni sotto la voce dell’assurdo. Uno sciame di tipo sismico dunque, accompagnato dal commento in studio (in diretta), il quale, insieme alla marginalità, ne caratterizza la dinamica fluida della trasmissione nel suo complesso e ne mina ogni tentativo di progettare un determinato risultato. “Gazebo” allora è marginale e improvvisato.

Se questo nuovo genere satirico prende forma alle spalle del grande racconto quotidiano, cioè ai margini dei tentativi spesso goffi di messa in scena “ufficiale” degli eventi quotidiani; la marginalità di “Gazebo” la possiamo facilmente accordare anche alla collocazione del palinsesto di Rai-Tre e al luogo scelto per la messa in onda. Se da una parte dunque il programma, pur essendo in seconda serata, non ha un orario fisso, ma attende sempre la conclusione del programma che lo precede; dall’altro esso va in onda dal retro del Teatro delle Vittorie (da dietro gli spalti dello studio dove viene registrato “Affari tuoi”, meglio conosciuto come “il gioco dei pacchi”). La marginalità e l’improvvisazione di questo nuovo genere satirico risulta particolarmente evidente se possiamo lo sguardo su quello che è il momento rituale della trasmissione: la *#socialtopten*. La classifica dei *tweet* più assurdi estrapolati dai profili dei personaggi politici più in vista, è un guizzo che proviene dallo scorrere fluido e inarrestabile della *timeline* di *twitter*, fatto di scarti che ne detonano il regolare flusso degli eventi. La serie di cinguettii assurdi messi in sequenza sotto un tappeto musicale è un piccolo miracolo quotidiano, nel senso che quanto di satirico si possa in-

travedere in questo momento è affidato al regolare flusso digitale quotidiano che, sapientemente montato, viene commentato in studio e il risultato, dunque, non può certo darsi per scontato, ma volente o nolente “Gazebo” ci riesce. Un filo sottile che ha la consistenza di un miracolo o di un rischio (se si preferisce la versione cinica): sì, perché in “Gazebo” l’evento accade quasi per caso, un cortocircuito che potrebbe non verificarsi, ma che di fatto non manca mai e che dimostra come all’interno della grande trama dell’immaginario televisivo sia possibile sempre scavare una deviazione che, seppur esile, ci consente di ripercorrerlo seguendo la via alternativa di questo rivolo in formazione: una prospettiva certo non monumentale.

Marginale e improvvisato, “Gazebo” non è solo un nuovo genere satirico. Questa trasmissione televisiva dimostra come l’arcaica funzione dissacrante della risata oggi sia affidata a personaggi che nulla hanno a che fare con i mostri sacri della satira politica della scorsa stagione, un genere eterogeneo tutto distribuito lungo quell’ampio raggio che va da Corrado Guzzanti fino a Daniele Luttazzi. Seppur testardamente, la vecchia forma persiste oggi attraverso personaggi come Maurizio Crozza e Antonio Albanese, facciamo notare come la spinta propulsiva di questa generazione di comici sia venuta meno. Se il primo conserva la sua brillantezza in una striscia settimanale su “Ballarò”, arranca invece dialetticamente in “Crozza nel Paese delle Meraviglie” dove fa scorrere come sul nastro di una fabbrica taylorista maschere tecnicamente perfette ma che non esprimono con pienezza la loro funzione satirica. Il secondo invece pare ancora godere di popolarità a patto di ripetere fino allo sfinimento personaggi che si reggono in piedi per via delle glorie passate piuttosto che per la capacità di scavare nell’immaginario di tipo *pop*. Il contributo di “Gazebo” allora diventa duplice: se da una parte dimostra come il nostro non sia più il tempo delle statue, dall’altra si costituisce come quel rivolo capace di costeggiare il grande afflusso di eventi che ancora tendono a ergersi alla sacralità; guardandoli sempre più in lontananza ci si può accorgere come la loro grandezza via via diminuisce: una sontuosità sfaldata dalla detonazione narrativa che dall’interno ne mina le fondamenta.

