CARMEN ANDRIANI, ELENA ANTONIOLLI, GIORGIA AQUILAR, LAURA ARRIGHI, ALBERTO AZIANI, BEATRICE BALDUCCI, CAMILLA BERNAVA, GIULIA BERSANI, ALBERTO BERTAGNA, GIACOMO BRUNELLI, MARIO CANNELLA, GIOVANNI CARLI, CLAUDIO CERASOLI, GIANLORENZO CHIARALUCE, MAURIZIO COCCO, ARIANNA COLOMBO, MARCO CROSATO, PIETRO DALLE NOGARE, MICHAEL DANNER, GIACOMO DE CARO, DIMITRI DE RADA, FRANCESCO DI MAIO, DAMIANO DI MELE, ANNAMARIA D'URSI, EDOARDO FANTERIA, VALENTINA FERRITTI, LUDOVICA FILIERI, FRANCESCO ROMANO FRAIOLI, MATTEO GARRONE, ESTHER GIANI, MASSIMILIANO GIBERTI, ANDREA IACOMONI, ALESSANDRO INCHES, GIACOMO INFANTINO, STAMATINA KOUSIDI, SILVANA KÜHTZ, UGO LA PIETRA, JACOPO LEVERATTO, GLORIA LISI, LEONARDO MAGRELLI, RICCARDO MALATTO, FRANCESCO MARCHESI, FEDERICO MARCOMINI, GRAZIELLA MARTURANO, LORENZO MINGARDI, STEFANO MELLI, EMANUELE RINALDO MESCHINI, ANNALISA METTA, ANDREI MOLODKIN, ELISA MONACI, ARIANNA MONDIN, NICCOLÒ MONTI, VINCENZO MOSCHETTI, LAURA MUCCIOLO, SERENA OLCUIRE, CATERINA PADOA SCHIOPPA, MARTA PANIGHEL, SILVIA PARENTINI, ANDREA PASTORELLO, LUANA PERILLI, ALBERTO PETRACCHIN, CHIARA PRADEL, KARINE PRÉVOT, FEDERICO RAHOLA, ALESSANDRO ROCCA, SISSI CESIRA ROSELLI, MASSIMO ROSSI, ANDREA SALVO ROSSI, KEVIN SANTUS, SARA ANNA SAPONE, GIUSEPPINA SCAVUZZO, ISABELLA SPAGNOLO, SEBASTIAN STEVENIERS, DANIEL SZLAI, GIOVANNA TAGLIASCO, MARIANNA TAGLIASCO, ALFIO TOMMASINI, TOMMASO TUPPINI, ETTORE VADINI, JACOPO VALENTINI, VINCENZO VALENTINO, SALVATORE VITALE, AMY M. YOUNGS, FRANCESCA ZANOTTO, DAVIDE ZAUPA, LUCA ZILIO

SELVARIO. GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA

A CURA DI ANDREA PASTORELLO

SELVARIO. GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA

A CURA DI

ANDREA PASTORELLO

Mimesis

SELVARIO.
GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA
a cura di Andrea Pastorello

Il *Selvario* è una raccolta di parole urticanti, una guida per orientarsi nei lemmi della contemporaneità, una selva ulteriore entro la quale perdersi, trovarsi, sbranarsi. Il volume restituisce gli esiti di una call for paper bandita nell'ambito del Prin «SYLVA» dall'unità di ricerca dell'Università degli Studi di Genova.

EDITORE
Mimesis Edizioni
Via Monfalcone, 17/19
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Novembre 2023

ISBN
9791222304939

DOI
10.7413/1234-1234021

STAMPA
Finito di stampare nel mese di novembre 2023
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Alberto Chiesa
Andrea Pastorello

© 2023 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto alla pagina www.iuav.it/prin-sylva-prodotti.

Ogni volume della collana è sottoposto alla revisione di referees scelti tra i componenti del Comitato scientifico.

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

COLLANA SYLVA
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA. Ripensare la "selva". Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre (coordinamento), Università Iuav di Venezia, Università degli Studi di Genova, Università degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università Iuav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università Iuav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Esther Giani
Università Iuav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università Iuav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Eduardo Roig
Universidad Politécnica de Madrid
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Gabriele Torelli
Università Iuav di Venezia
Laura Zampieri
Università Iuav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

MIMESIS

Σ Υ L V Δ
I U A V

SELVARIO. GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA

A

16 — 31 ABBUFFATA
ANDREA PASTORELLO

32 — 41 ABISSO
GIORGIA AQUILAR

42 — 47 ABITACOLO
UGO LA PIETRA

48 — 53 ABUSIVO
GLORIA LISI

54 — 59 ACCUMULAZIONE
CHIARA PRADEL

60 — 65 AILANTO
RICCARDO MALATTO

66 — 71 APERTURA
LAURA MUCCIOLO

72 — 75 ARA
GIACOMO INFANTINO

76 — 81 AURORA
LEONARDO MAGRELLI

82 — 89 AVAMPOSTO
VINCENZO MOSCHETTI

90 — 95 AVANZO
ARIANNA COLOMBO

B

98 — 103 BATTUAGE
GIOVANNI CARLI

104 — 107 BATTUAGE II
VALENTINA FERRITTI

C

110 — 115 CADUTA
EDOARDO FANTERIA

116 — 121 CAMPORELLA
MARTA PANIGHEL

122 — 127 CANCELLAZIONE
DIMITRI DE RADA

128 — 133 CANE
MATTEO GARRONE

134 — 141 CONFLITTO
MASSIMILIANO GIBERTI

142 — 149 CONFLITTO II
FRANCESCO MARCHESI

150 — 157 CYBER-UTOPIA
FRANCESCO ROMANO FRAIOLI

D

160 — 167 DECOMPOSTO
ELENA ANTONIOLLI

168 — 173 DISTURBO
STEFANO MELLI

E

176 — 181 ECO
FRANCESCO DI MAIO, NICCOLÒ MONTI

182 — 187 ECOSISTEMA
CAMILLA BERNAVA

188 — 195 ESOSOMATICO
VINCENZO VALENTINO

196 — 201 ESTASI
MARCO CROSATO

F

204 — 209 FAME
DANIEL SZALAI

210 — 215 FORMA
ANDREA IACOMONI

216 — 221 FOSSILE
FRANCESCA ZANOTTO

222 — 229 FREAK
EMANUELE RINALDO MESCHINI

G

232 — 237 GALASSIA
ALFIO TOMMASINI

238 — 245 GEOMETRIA
ALESSANDRO ROCCA

246 — 253 GIUNGLA
GIUSEPPINA SCAVUZZO

H

256 — 261 HYLE
DAMIANO DI MELE

I

264 — 271 IBRIDO
MASSIMILIANO GIBERTI

272 — 279 IEROFANIA
LUCA ZILIO

280 — 285 IMPRONTA
SALVATORE VITALE

286 — 293 INCOLTO
STAMATINA KOUSIDI

294 — 299 INDOMITO
ESTHER GIANI

L

302 — 309 LICHENE
KARINE PRÉVOT

310 — 317 LIEVITO
ANNAMARIA D'URSI, GIOVANNA TAGLIASCO, MARIANNA TAGLIASCO

M

320 — 327 MACCHIA
ANNALISA METTA

328 — 335 MACCHIA II
FEDERICO RAHOLA

336 — 343 MACHIAVELLICO
ANDREA SALVO ROSSI

344 — 349 MALFIDO
GIACOMO BRUNELLI

350 — 357 MAPPA
MASSIMO ROSSI

358 — 369 MASSONERIA
PIETRO DALLE NOGARE

370 — 375 MIASMA
ARIANNA COLOMBO, RICCARDO MALATTO

376 — 381 MINIERA
GIACOMO DE CARO

382 — 387 MINIERA II
CLAUDIO CERASOLI

388 — 393 MOSTRO
ELISA MONACI

N

396 — 403 NATURA
LUDOVICA FILIERI

404 — 417 NEOLOGISMO
MARIO CANNELLA

O

420 — 427 OCCUPANTE
GIANLORENZO CHIARALUCE

428 — 433 OCCUPANTE II
LUANA PERILLI

434 — 437 OCCUPANTE III
AMY M. YOUNGS

438 — 445 ORDINE
FEDERICO MARCOMINI

446 — 451 OSSESSIONE
LORENZO MINGARDI

P

454 — 459 PANCIA
SISSI CESIRA ROSELLI

460 — 465 PARADISO
LEONARDO MAGRELLI

466 — 473 PASSAGGIO
CATERINA PADOA SCHIOPPA

474 — 481 PICNIC
LAURA ARRIGHI

482 — 489 POETICA
SILVANA KÜHTZ, SILVIA PARENTINI

490 — 495 POLITROPO
BEATRICE BALDUCCI, SARA ANNA SAPONE

496 — 501 POSTUMANO
JACOPO LEVERATTO

Q

504 — 509 QUALUNQUE
MAURIZIO COCCO

R

512 — 517 RADUNO
ALESSANDRO INCHES

518 — 525 RIFUGIO
ARIANNA COLOMBO, RICCARDO MALATTO

526 — 531 RILASCIO
ALBERTO PETRACCHIN

S

534 — 541 SELVA
JACOPO VALENTINI

542 — 547 SOSTENTAMENTO
KEVIN SANTUS, ISABELLA SPAGNOLO

548 — 553 SOTTOBOSCO
ALBERTO AZIANI

554 — 561 SOVVERSIONE
SERENA OLCUIRE

562 — 567 SPETTRO
GIACOMO INFANTINO

568 — 573 SPINA
GRAZIELLA MARTURANO

574 — 579 SPONTANEO
ETTORE VADINI

580 — 585 STRANIAMENTO
GIULIA BERSANI, DAVIDE ZAUPA

586 — 597 SUPERNATURE
ALBERTO BERTAGNA

T

600 — 605 TEPPISMO
SEBASTIAN STEVENIERS

606 — 609 TERRACQUEO
ARIANNA MONDIN

610 — 615 TERRACQUEO II
ANDREI MOLODKIN

U

618 — 623 URANIFERO
MICHAEL DANNER

V

626 — 637 VIAGGIO
CARMEN ANDRIANI

638 — 645 VORTICE
TOMMASO TUPPINI

Z

648 — 653 ZECCA
GRAZIELLA MARTURANO

A

ABBUFFATA

ANDREA PASTORELLO

Selvario restituisce, in forma di lemmi, una possibile geografia della selva offrendosi al lettore da una parte come un pantagruelico banchetto di parole dal sapore selvatico, dall'altra come un'ostica guida alle voci brade che orientano l'attraversamento di questo intricato paesaggio – "il sapere perde prestigio e appare come fatto di voci – nel senso di voci di un'enciclopedia e di voci vaganti, incontrollabili, *boatos*"[1]. Il volume è dunque, prima di tutto, la possibilità di una grande abbuffata e, al contempo, l'abbuffata è la figura prima tramite cui addentrarsi nell'eccesso e nell'eccezione della selva – e figura è intesa come quel "qualcosa che allude a un significato reale, ma celato"[2] e che manifesta "il tenore di verità di un'esistenza"[3]. "Abbuffata" è allora il boato – il grido – che echeggia e detona nell'istante che precede la conquista della foresta: che si tratti di fucili o di forchette, sempre e comunque "aux armes, citoyens!" – e d'altronde lo squillo delle trombe, con cui si bandiva una parte di bosco attorno alla quale venivano poste le cartelle con inciso il monito *foris stare*, segnalava la perimetrazione di un'area riservata alla battuta di caccia (e di conseguenza alla successiva abbuffata) dei nobili e dei loro feudatari. "Abbuffata" è, insomma, la parola di cui ci occupiamo, che sovvertiamo, a cui affidiamo la guida del *Selvario* e a cui forniamo, *à la* Bataille[4], un preciso compito: introdurci nello spazio ingarbugliato della selva e dei modi in cui essa si dice (e qui, in particolare, si dice in ottantacinque definizioni che sostanziano altrettante parole).

La voce "abbuffata" deriva da "buffa", termine che nei dialetti meridionali indica il rospo; l'azione sottesa, quella dell'abbuffarsi, rimanda dunque agli esiti enfiativi di una generosa scorpacciata. Ma per rendere questo lemma operativo – ché questa, come si è annotato, è la sfida del *dictionnaire critique* da cui prendiamo le mosse – occorre progressivamente allontanarci dal

significato letterale, pur mantenendoci con strabismo saldi alla sua radice; in questo modo puntelleremo alcune accezioni figurate e ci faremo condurre alla nausea. La definizione che segue, allora, appunta un periodare continuo ma costantemente interrotto, propriamente sincopato; si arricchisce di incessanti portate senza una necessaria e logica consequenzialità. La struttura e il ritmo del testo, dunque, calcano la ritualità di una suntuosa imbandigione: ogni paragrafo è una pietanza che nel suo leggersi si consuma; svuotato il piatto, davanti allo spazio vuoto di un a capo, dopo un profondo respiro sarà servita un'ulteriore vivanda che potrà contenere, come non contenere, residui della precedente o che potrà essere più leggera come più pesante. In questo modo la voce "abbuffata" si fa modello dell'intero volume, ne mima il funzionamento sconnesso e l'essere nauseabondo, condensa lo spazio e il tempo della selva.

NUNC EST BIBENDUM!

> Uno spiedino di rognoni, tre spiedino, un mixed-grill, un rognone alla senape, un rognone di vitello, tre testa di vitello, undici fegato di vitello, una lingua di vitello, una animelle di vitello con patate sarladaises, un pasticcio d'animelle, una cervella d'agnello, due fegato d'oca fresco alle uvette, un ventrigli d'oca in conserva, due fegatini di pollo.[l]

Il *Tentativo d'inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l'anno millenovecentosettantaquattro* di Georges Perec è una lunga lista che interroga l'abituale catalogando un'abbuffata frammentata. Anche l'ordinario, tutto sommato, è eccezionale; ed è esattamente il dato quantitativo dell'ingozzata che procura il voltastomaco. In fondo, la nausea sta all'abbuffata come la vertigine alla lista[t].

Manfredo Tafuri commentando l'iconografia del Campo Marzio, un coacervo di frammenti che cozzano l'uno contro l'altro, dell'"architetto scellerato" Giovanni Battista Piranesi scrive:

> questo assume le sembianze di un campo magnetico omogeneo, intasato da oggetti fra loro estranei. Solo con uno sforzo notevole è possibile estrarre, da quel campo, strutture tipologiche definite. E anche una volta stabilita una complessa casistica di organismi basati su leggi triadiche, policentriche, mistilinee, o su virtuosistici tracciati curvilinei, ciò che si ottiene è una sorta di *negazione tipologica,* di 'banchetto architettonico della nausea', di vuoto semantico per eccesso di rumore visivo.[*]

Non a caso gli spazi progettati e disegnati da Piranesi sono vertiginosi: innalzano la nausea di una tavola riccamente imbandita.

Accogliamo l'etimologia di edificio proposta da Isidoro di Siviglia:

> gli antichi davano a qualunque edificio il nome di *aedes*. Altri pensano che il termine *aedes* derivi dal verbo *edere*, che significa mangiare, adducendo come esempio il verso di Plauto: "Se vi invitassi a pranzo *in aedem*", ossia a casa. Da qui anche il vocabolo edificio, in quanto costruito originariamente *ad edendum*, ossia per mangiare.[‖]

Di conseguenza, qualsivoglia architettura si ridurrebbe a un voluminoso ventre, a una *machine pour manger* più che a una *machine à habiter*. La sua missione, allora, non sarà più offrire all'abitante un piacevole comfort, ma procurare un ondivago e perturbante stato di nausea, a prescindere da quanto il suo ambiente sia ricco, carico e strabordante:

> se rimanessi solo non cambierei una seggiola; l'ambiente è il più neutro che io possa desiderare: non mi disturba, non mi eccita a sbagli, ma mi lascia libero di essere solo con la fantasia, chiamiamola il

> mio paesaggio interiore per dar tono al discorso. Solo rimane percettibile quel senso continuamente rinnovantesi di lieve nausea necessario a impedire l'accettazione, l'adagiamento.[10]

In altri termini, quel senso continuamente rinnovantesi di lieve nausea è il *nom de plume* del perturbante dell'architettura[11].

Per Claude Lévy-Strauss l'opposizione tra *il crudo e il cotto* coincide con la tensione tra la natura e la cultura:

> in francese, e certo anche in altre lingue, l'equivalenza implicita di due opposizioni, quella della natura e della cultura, e quella del crudo e del cotto, si manifestava in tutta evidenza nell'uso figurato della parola 'cru' ['crudo'] per segnalare l'assenza, fra il corpo e le cose, del normale intermediario culturale: sella, calze, abiti, ecc.[12]

Sebbene nel ventunesimo secolo l'etichetta per entrare in società, ovvero in quel che è detto regno della cultura ma che Morselli considerava "semplicemente una cattiva abitudine"[13], sembri imporre un consumo medio di *crudité* e tartare pari a due o tre volte a settimana – sono lontani i tempi in cui pure la Presidenza del Consiglio poteva permettersi "una volta ogni dieci giorni, al massimo, come lusso, la tartare di manzo da Fortunato al Pantheon"[14] – proviamo ad aderire al pensiero dell'antropologo strutturalista. Se cotto è cultura e crudo è selvatichezza, se cotto è civiltà e crudo è inciviltà – d'altronde pare sia dell'incivile macchiarsi di azioni sanguinolente – la città è un'architettura alimentare concepita per soddisfare pulsioni (etimologicamente) *bulimiche*. Il cibo, dunque, è "matrice degli spazi urbani"[15], siano essi mercati, caffè, ristoranti, siano essi i meccanizzati mattatoi che hanno reso possibile nell'Ottocento la crescita poderosa della popolazione urbana (nonché accelerato il progresso tecnologico nel campo delle costruzioni)[16].

La produzione alimentare è ancora matrice degli spazi urbani nella *distopia realizzabile* di *Pig City*, firmata nel 1999 da MVRDV, e realizzata nel 2023 in un anonimo edificio di ventisei piani nella provincia cinese dello Hubei; ma qui, il *crudo* è la città. Ricordiamo infine, giunti quasi al termine di questa portata, il motto del padiglione spagnolo alla 18. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia intitolato *Foodscapes* e dedicato alle architetture che, a varie scale, ci nutrono: "By eating, we digest territories".

> Caratterizzata dalla mimesi del digeribile – cancelli muniti di pannelli simili a pezzi di fegato di vitello, colonne con basi che sembravano dire 'mangiami!', edifici che nel complesso potevano essere paragonati a torte – quella di Gaudi era una architettura che, nelle parole di Dalì, 'adempiva a quell'urgente "funzione" così necessaria all'immaginario sensuale: essere in grado, nella maniera più letterale possibile, di mangiare l'oggetto del desiderio.[17]

Ma può l'architettura essere, fuor di metafora, edibile?[18] Il cuoco dei re e il re dei cuochi, Marie-Antoine Carême, si riteneva un architetto che utilizzava lo zucchero come materiale di costruzione[19]: le sue *pièces montées* assumevano i connotati di mulini a vento cinesi, padiglioni svedesi, palazzi turchi, piramidi egiziane, eremi olandesi o templi greci. Ma i veneziani sono i primi a erigere, a partire dal Rinascimento, architetture di zucchero e gomma adragante; nel 1574 il banchetto allestito per Enrico III di Francia, per esempio, è decorato con opere saccarifere disegnate da Jacopo Sansovino[20]. Nell'immaginario collettivo, Hänsel e Gretel *docent*, lo zucchero ha lasciato spazio al marzapane. Ma fiabe a parte, l'abbuffata può diventare uno strumento operativo – e confermarsi espediente narrativo (i due aggettivi qualitativi, sia ben chiaro, di fatto coincidono) – per progettare e conformare spazi.

Nel 2010 Ensamble Studio realizza The Truffle, un minuto rifugio in cui l'abbuffata è usata come strumento operativo e di progetto. È stata infatti aperta una cavità nel terreno ammucchiando sul perimetro il terriccio asportato e ottenendo una diga di contenimento al cui interno sono state assemblate delle balle di fieno rettangolari; il cratere infine è stato colmato con del cemento. Asciugata la struttura, la terra è stata rimossa per scovare la massa amorfa successivamente sezionata per ri-scoprirne il cumolo interno di fieno. A questo punto il tartufo si è fatto digeribile oggetto del desiderio agli occhi di un'affamata e tenera vitellina. Pauline, dopo che si è abbuffata per un anno ruminando i cinquanta metri cubi di foraggio imprigionati dalla colata, è diventata una vacca adulta e ha abbandonato il suo ricovero temporaneo per lasciarlo, svuotato, ai piaceri dell'essere umano – ah, il comodo multispecismo!
Nel 2011 Federico Soriano progetta *The Museum of all Museums* per il Taipei City Museum of Art. Questo l'assunto teorico da cui prende le mosse:

> We have produced a lot, maybe too much. All the images in the world have already been printed. All forms in the world have already been visualized. All possible objects already exist. We can see them; they populate the Internet, virtual libraries, television, and our culture. If we are respectful to history, then let us retrieve all those images and value them today. We do not have to create any more. We only have to manipulate. The objects are already here. The concept is their manipulation.[17]

Abbuffarsi del già stato per digerirlo, sintetizzarlo e manipolarlo sembra essere la sola teoria di progetto possibile. Il museo di tutti i musei è dunque composto da una somma di frammenti ricavati dai cento musei d'arte più importanti al mondo, è una scorpacciata di istituzioni esistenti tesa alla spazializzazione della

totalità in un singolo punto. L'insieme degli spazi, un'abbuffata immersiva, riconsegna e riassume il mondo. Questa strafogata di brandelli di mondo stratifica criticamente, per quanto probabilmente non sia nelle intenzioni dell'autore, un ulteriore livello semantico: l'operazione teorica pare assumere, quasi paradossalmente, maggior peso dal contesto in cui si inserisce. Taiwan, infatti, è un'isola – in quanto tale scheggia di terra arrischiata e allo stesso tempo protetta dal mare – che attraverso la Tsmc (Taiwan Semiconductor Manufacturing Company) coincide col mondo e deflagra, in piccoli frammenti in forma di semiconduttori, nel mondo[18]. Taipei assembla il pianeta Terra ergendosi a modello parossistico – "le isole sono modelli del mondo nel mondo"[19] – della globalizzazione[20].

> Pain blanc, pain bourgeois, longes de veau rôties froides, saupoudrées de pudre de gingembre, suopes lyonnaises, andouilles caparaçonnées de moutarde fine, saucisses, hures de sanglier. Le tout arrosé de l'éternal breuvage.[21]

In *Gargantua e Pantagruele* l'abbuffata è prima di tutto una strategia di appropriazione del mondo[22]:

> here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of himself. Man's awakening consciousness could not but concentrate on this moment, could not help borrowing from it a number of substantial images determining its interrelation with the world. Man's encounter with the world in the act of eating is joyful, triumphant; he triumphs over the world, devours it without being devoured himself. The limits between man and the world are erased, to man's advantage[23].

Non solo, "a livello testuale i banchetti di Panurge, Pantagruele e Gargantua si traducono in banchetti linguistici in cui le portate sono il mondo conquistato per mezzo della parola"[24]. L'abbuffata segna i confini del

dicibile, le parole sono le armi per cogliere e progettare il reale; d'altro canto, ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος: "I wanted to construct – as a writer – a terrain where I could eventually work as an architect"[32].

> Architecture©, ambiguity©, asymmetry©, bankruptcy©, bastard metropolis©, block©, border©, bubble diagram©, business vacation©, chinese architect©, chinese suburbia©, city of exacerbated difference© (coed©), coop-etition©, […]theme©, thinning©, transitional reversal©, utopia of golf©, virgin©, visionary vs. futuristic©, zone©.[33]

Nel 1996 Rem Koolhaas, all'interno del laboratorio "Project on the City" all'Harvard Design School, avvia le ricerche sull'area del delta del fiume delle Perle in Cina e teorizza una nuova forma di coesistenza urbana chiamata City of Exacerbated Difference©, sintetizzata dall' acronimo Coed©. Koolhaas registra il vortice di modernizzazione che allora stava distruggendo le condizioni esistenti e plasmando una nuova sostanza urbana:

> Shenchen è passata in quindici anni da zero a tre milioni di abitanti. Vi si assiste a un'esplosione del fenomeno urbano tale da rendere inutili e addirittura assurde tutte le storie dell'urbanistica, tutte le vecchie modalità di approccio, tutte le nozioni abituali.[34]

Ne consegue che "perfino il nostro linguaggio è inadeguato per questa nuova realtà"[35]. La strategia per la ricomprensione del dato reale è affidata allora a un'abbuffata lessicale, a un catalogo di settantacinque concetti,

> ognuno dei quali coperto da copyright per dargli una certa dignità (e per provocazione, naturalmente). Copyright privi di valore e di effetto, destinati unicamente a sottolineare in modo incisivo il nuovo status che proponevamo per queste varie nozioni.[32]

Copyright che nella loro assurdità smascherano la pretesa di oggettività che ciascun lemma si arroga nei confronti della realtà. Il gruppo di ricerca ha proposto,

dunque, una guida terminologica, dichiaratamente tendenziosa, per orientare il lettore e il progettista nella selvatichezza dell'urbanità selvaggia. Offrire un'abbuffata di parole come strumento per il progetto è tuttavia un'abitudine consolidata. Anzi, il dizionario appare come la struttura entro la quale la contemporaneità ordina il dato reale secondo criteri oggettivi. Per contro, *S,M,L,XL*[34], *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*[36], *Recycled Theory. Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*[37], *Architecture, verb. The New Language of Building*[38] o il dizionario *in itinere* all'interno dei primi otto numeri di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory"[39], solo per citarne alcuni[32], manipolano la realtà e, non rappresentando "solo quelle proprietà necessarie e sufficienti"[33] a distinguere un concetto da un altro, la riconducono a posizioni teoriche. Per questo nel dizionario ci si perde e ci si abbuffa, per questo il dizionario è una "nuova teoria"[40]:

> Insomma i nostri dizionari, quelli che sempre più frequenti si vanno sostituendo ai 'manifesti' quali contributi teorici prodotti dalla disciplina architettonica contemporanea, sono semplici, 'teorie delle cose' che non solo non proiettano nulla verso il domani, per statuto, ma nemmeno dimostrano la 'reale' essenza dell'essere. Nemmeno riescono a definire la realtà perché si avvalgono di attribuzioni improprie. Questo artificio […] è una facciata, dietro la quale si maschera l'incertezza dell'essere e del divenire delle 'cose'.[41]

Lo scrittore, nonché traduttore del Consiglio dell'Unione europea, Diego Marani stila nel 2002 un *Glossarietto analfabetico dell'eurolingua* in cui si prende gioco degli slittamenti semantici tra le diverse lingue utilizzate nei contesti comunitari. Alla voce "allargamento", per esempio, spiega con ironia:

in italiano suscita richiami al romanesco ‘nun t’allargà’ o ricorda i buchi della cintura dopo le feste di Natale. Tradotto dal francese ‘élargissement’, è un surrogato dolce di ‘espansione’ ed ‘estensione’, parole sospette in Europa perché troppo vicine al fatidico ‘Lebensraum’ hitleriano. L’anodino ‘allargamento’ va bene per le macchie come per il buco dell’ozono. Forse tranquillizza la sua intrinseca connotazione di reversibilità. In inglese dà ‘enlargement’, che fra i vari, innocui significati ha anche quello di ingrandimento fotografico. Forse era proprio ‘ingrandimento’ la parola giusta, adatta ad indicare qualcosa che diviene grande senza provocare il rimpicciolimento di qualcos’altro. Come spesso accade, la parola più sincera è vietatissima. E ancora sarebbe stata tedesca: ‘Anschluss’.

L’eurolingua, costruita più per velare che per svelare – senza alcuna pretesa, dunque, di verità – parrebbe provocare la stessa ilarità che a decenni di distanza è suscitata dagli esiti dell’italianissimo (visto che ancora d’abbuffata si parla, potremmo dire metabolico) processo di italianizzazione: non più alcool, ma alcole; non più consommé, ma consumato; non più bob, ma guidoslitta; non più champagne, ma lo smascellato sciampagna – e qui ai più sovverrà la definizione di “chianti” redatta da Vitaliano Brancati e Leo Longanesi nel *Piccolo dizionario borghese*, “bisogna berlo sul posto”. Niente di più consustanziale alla selva del forestierismo, eppure, sembrerebbe, niente di più contestuale dell’abbuffata – alla festa dell’Unità, *ça va sans dire*, per una connaturata e tradizionale italica sovranità alimentare, ci si abbuffa rigorosamente di tortellini! In questo, i termini con cui si costruisce il binomio selva-abbuffata si contraddirebbero, non coinciderebbero; nella selva riecheggerebbero voci allogene, foreste, mentre nell’abbuffata si masticherebbero, per

antonomasia, pietanze indigene, nostrane – e per altro un’abbuffata esotica, se abbuffata è appropriazione, rischierebbe di scadere in un’irrispettosa spoliazione, in una neocolonialista appropriazione culturale. Tuttavia, poiché si salda alla tradizione, l’abbuffata è anche tradimento (“stasera cinese, che dici?”). Eccoci allora al conciliatorio *aufhebung*: maggiore sarà il nostro desiderio di mondo – e quindi più ne avvertiremo l’assenza e la mancanza – maggiore sarà la nostra propensione ad allontanarci dal contesto – *Fuck the context!* è stato provocatoriamente urlato per affermare l’architettura-mondo –, ad abbuffarci del selvatico per aprirci al regime alimentare della complessità.

Nella medicina antica vi è un termine – *diaita* – che designa il regime di vita, la ‘dieta’ di un individuo o di un gruppo, intesa come l’armonica proporzione fra il cibo (*sitos*) e l’esercizio fisico o il lavoro (*ponos*). […] Si tratta, cioè, di un *bios*, il cui oggetto sembra essere unicamente la *zoè*. Curiosamente questo termine medico ha anche un altro significato tecnico, che rimanda questa volta – come avviene, del resto, anche per il nostro termine ‘dieta’ – alla sfera politico-giuridica: *diaita* è l’arbitraggio che decide una lite non secondo la lettera della legge, ma secondo le circostanze e l’equità (di qui, nel vocabolario medievale e moderno, si è sviluppato il significato di ‘assemblea politica con potere decisionale’). […]. Se la politica si fonda, come abbiamo visto, su un’articolazione della vita (vivere/vivere bene; vita/vita autarchica), allora non può certo sorprendere che il modo di vita, la ‘dieta’ che assicura la buona salute degli uomini possa assumere anche un significato politico, che concernerà, però, non il *nomos*, ma il governo e il regime di vita […]. Sul piano del ‘regime’, vita biologica e vita politica si indeterminano.

Ne deriva, allora, che nella dieta ζωή e βίος si articolano e confondono dando luogo a quella "nuda vita" che abita lo stato d'eccezione. Non si tratta però di procedere per *via negationis*, di occuparsi di cosa l'abbuffata sia dicendo cosa non è, ma di chiarirne il senso superando nuovamente un'apparente opposizione semantica. Tra le pagine del dizionario, dove è spesso indicata come suo contrario, la dieta si contrappone all'abbuffata. La voce "dieta" ha due radici. La prima, come ci ricorda la citazione di Agamben, è greca ed è da ricondurre a δίαιτα (donde il latino *diaeta*), vale a dire "modo di vivere", che a sua volta deriva da ζάω, "vivere", da cui anche ζωή, ovvero la vita non qualificata comune a tutti gli esseri viventi. Il lemma δίαιτα indica inoltre la dimora e l'espressione ἐπὶ διαίτῃ significa "a tavola", riscontrando un meccanismo metonimico già registrato nell'etimologia di "edificio" da Isidoro di Siviglia: il mangiare è un uso parziale del tutto, casa o edificio che sia, a cui rinvia. Infine, δίαιτα è l'arbitrato – il verbo da cui proviene, διαιτάω, esprime l'"arbitrare", il "giudicare", l'"amministrare" o il "governare". Quest'ultima accezione, quella di "arbitrato", collega l'origine greca della parola "dieta" alla sua seconda radice basso latina. *Dieta* deriva infatti da "dies", giorno", e indica quindi lo "spazio di un giorno", trasferito a indicare il "giorno fissato per l'assemblea" e successivamente l'"assemblea" stessa. Vi è in nuce, dunque, un principio di eccezione: la dieta non è un giorno qualunque, ma è quello stabilito per l'adunanza, è il giorno e il luogo della messa in scena della sovranità. Ed è proprio il concetto di eccezione che supera l'opposizione tra la dieta e l'abbuffata. L'abbuffata è una pratica che fa dell'eccezione la misura di sopravvivenza dell'organismo che la digerisce – la sua messa a norma sfocerebbe nella patologia. Nell'abbuffata ci si abbandona, ma per statuto, ci si abbandona sempre a un potere sovrano e al suo bando𐌰𐌿.

Per questo la voracità dell'abbuffante avvicina l'essere umano all'animale e indetermina βίος e ζωή in uno stato di nuda vita, di pure pulsioni corporali e di relazioni politiche insieme, proprio come il "regime" della δίαιτα. Insomma, la dieta e l'abbuffata rivelano il nostro essere nuda vita sia nella miseria *di una terra senza pane*𐌰𐌹, sia nell'opulenza di un *monumento all'edonismo*𐌰𐌻. Siamo sempre essere abbandonati, "senza custodia, e senza calcolo"𐌻𐌾.

DE HOC SATIS. UN AMARO, *S'IL VOUS PLAÎT!*

Amara la fine di chi mangiando troppo scoppia… a questo si arriva con l'abbuffata, insegna Buddha. E così, come animali nella selva, ci addentriamo e ci cibiamo di parole nomadi – "*parole nomadi* avviano a […] pensieri ancora tutti da pensare. Ma il paesaggio da essi dispiegato è già la nostra instabile, provvisoria e inconsaputa dimora"𐌻𐍁 –, ne seguiamo tracce e odori; perché la morale, in fondo, che si voglia o meno, che si legga come godurioso e liberatorio imperativo a cui abbandonarsi, o come scandalizzata e bacchettona constatazione, è sempre e solo una: magna, magna!

R. Calasso, *L'innominabile attuale* (2017), Adelphi, Milano 2020, p. 74.

G. Agamben, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino 2021, p. 9.

Ibid.

Tra il 1929 e il 1930 Georges Bataille, Carl Einstein e Georges Henri Rivière fondano la rivista "Documents". A partire dal secondo numero, in appendice, il *Dictionnaire critique* – una rubrica che ha solo la parvenza del dizionario perché non segue un ordine di alcun tipo e traccia una geografia di lemmi incompiuta – sottrae alcune parole alle definizioni fisse e astratte dell'accademismo per restituirle all'irregolarità del linguaggio, ai loro aspetti concreti e materiali attraverso il procedimento sovvertitore del declassamento. Il dizionario critico, braccio armato di una "machine de guerre contre les idées reçues" (così lo definirà a posteriori Michel Leiris, anch'egli collaboratore della rivista, nell'articolo *De Bataille l'impossible à l'impossible «Documents»*, in "Critique", 195-196, 1963, p. 689), esplicita la propria missione nella voce "informe" (cfr. G. Bataille, *Informe*, in "Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés", 7, 1929): non fornire il senso delle parole, ma dare loro dei compiti (*besognes*), mettere loro al lavoro – stando alla locuzione *se mettre à la besogne* – e quindi al servizio di una proiezione semantica soggettiva, al servizio del progetto attraverso una critica operativa. Il dizionario non si presenta come una terra neutra di operazioni pacifiche, ma come una selva di significati, di spiazzamenti improvvisi o di propositi politici. Il *Selvario* vuole essere uno spazio non ordinario di relazioni non codificate, un rifugio per i processi di repulsione e attrazione suscitati dalla parola indipendentemente dal suo senso. L'architettura intenzionale del dizionario allora espone il linguaggio, inteso come strumento progettante, a una scelta: rincorrere logiche più facilmente sostenibili, seguire le vicende del politicamente corretto o reazionariamente promuovere vecchi retaggi superando la *damnatio memoriae de noantri*. Dal *Vocabolario cateriniano* del Gigli, al *Vocabolario della lingua italiana* della fascista Accademia d'Italia, la struttura del dizionario sembra accogliere conflitti, salti e sconnessioni. Il *Selvario*, dunque, è una guida alle parole urticanti dell'architettura e dei linguaggi della selva in forma di dizionario; più propriamente, è una selva ulteriore entro la quale perdersi, trovarsi, sbranarsi.

G. Perec, *Tentativo d'inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l'anno millenovecentosettantaquattro*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 87; ed. or. *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze*, in "Action poétique", 65, 1976, pp. 185-189.

Cfr. U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.

M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, p. 48.

I. di Siviglia, *Etymologiae sive Origines*, libro XX, voce "de habitaculis", 636.

C. Mollino, *Casa in collina*, in "Domus", 182, 1943, p. 168. Si segnala la lettura critica di Beatriz Colomina: "But what about the nausea, the 'slight nausea necessary to prevent acceptance, comfort'? Nausea, from the Greek nausiē, means 'motion sickness'. At home, Mollino chooses nausea over comfort, forever lurking in the uncanniness, making each voyage out a dramatic statement, an artwork. Everything done outside is only a partial fragment of the endless intensity on the inside. The inside is infinitely bigger than the outside". B. Colomina, *A Slight Nausea. Carlo Mollino*, in "Thresholds", 43 (*Scandalous*), 2015, pp. 58-59.

Cfr. A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge Mass. 1992.

C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, il Saggiatore, Milano 1966, pp. 442-443; ed. or. *Le cru et le cuit*, Plon, Paris 1964.

G. Morselli, *Dissipatio H.G.* (1977), Adelphi, Milano 2016, p. 71.

Citazione tratta da Serse Soverini, Consigliere alla Presidenza del Consiglio dal 1996 al 1998, contenuta in M. Masneri, *I Kennedy di Bebbio*, in "Il Foglio", XXVIII, 190, 12 agosto 2023, p. III.

F. La Cecla, *Città buone da mangiare*, in G. Celant (a cura di), *Arts & Food*, Electa, Milano 2015, p. 724.

Cfr. S. Giedion, *Gli alimenti nel processo di industrializzazione*. *Carne*, in Id., *Le macchine prenderanno il comando. Un contributo a una storia anonima*, Ghibli, Milano 2019, pp. 198-230; ed. or. *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York 1948.

A. Vidler, *op. cit.*, p. 171.

Per una ricognizione sul tema, indagato ai confini della sostenibilità e alle estreme conseguenze del riciclo architettonico, cfr. E. Cutillo, *Architetture commestibili. Verso altre ecologie del progetto*, in S. Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, Mimesis, Milano 2021, pp. 182-206.

Sulla vita e l'opera di M.-A. Carême, cfr. I. Kelley, *Cooking for Kings. The Life of Antonin Carême, the First Celebrity Chef*, Short Books, London 2003.

Cfr. C. Birnbaum, *Bon! Bon! Vom Zauber Süßer Speisen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010.

F. Soriano, D. Palacios, *The Museum of All Museums*, in "Arq", 95, abril 2001, p. 97.

Sulla Tsmc quale più alto portato della globalizzazione asiatica, cfr. A. Aresu, *Taiwan, l'isola dei chip*, in "Limes. Rivista italiana di geopolitica", 12/2022 (*L'intelligenza non è artificiale*), pp. 131-142.

P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 292; ed. or. *Spharen III. Schäume*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

"Accantonato il programma costruttivista, constatato il cambio di orizzonti e la fine di quel mandato, nell'architettura del nuovo mondo globalizzato, la tematica dell'assemblaggio, come quella del bricolage, diventa una condizione di partenza dell'operare architettonico incoraggiando il recupero di ricerche avanguardistiche ritenute sino ad un certo periodo troppo 'radicali'". P. Nicolin, *Merzbau*, in "Lotus International", 123 (*Merzarchitektur*), 2005, p. 10.

F. Rabelais, *Gargantua, Pantagruel. Tiers-Livre, Quart Livre, Cinquième Livre* (1532), L'école des loisirs, Paris 2006, p. 191.

Allo stesso modo, in fondo, anche l'architettura è sempre appropriazione di un mondo: "l'uomo capisce che il suo nuovo utensile, casa, o stanza che dir si voglia, non è come gli altri (la ruota, il carro), ma qualcosa di diverso e di più; comprende che essa, stanza, tende inevitabilmente a farsi mondo, doppio del mondo". G. Di Domenico, *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina, Roma 1998 p. 8.

M.M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington 1984, p. 281; ed. or. *Tvorchestvo Fransua Rable*, Khudozhestvennia Iiteratura, Moscow, 1965.

S. Castaldi, *Ingordi e digiunatori. Ingestione del dato culturale nel secondo Novecento italiano*, in "Italica", 90, 4, Winter 2013, p. 581.

R. Koolhaas, *Why I wrote* Delirious New York *and other textual strategies*, intervista di C. Davidson, in "Any", 0, May 1993, p. 42.

R. Koolhaas, C.J. Chung, J. Inaba, S.T. Leong, *Great Leap Forward. Harvard Design School Project on the City*, Taschen, Köln 2001, pp. 704, 709.

R. Koolhaas, in Id., F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, in R. Koolhaas, F. Chaslin, *Architettura© della Tabura rasa©. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.*, Electa, Milano 2003, p. 65; ed. or. *Deux conversations avec Rem Koolhaas, et cætera*, Sens & Tonka, Paris 2001.

Ibid.

Ivi, pp. 65-66.

R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995.

A. Forty. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 2000.

S. Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled Theory. Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.

R. de Graaf, *Architect, verb. The New Language of Building*, Verso, London-New York 2023.

Cfr. la rubrica "Dizionario | Dictionary" in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 1-8, 2019-2023.

Per una definizione e una bibliografia più completa sul ruolo del dizionario in architettura, cfr. la voce "dizionario" in G. Corbellini, *exlibris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*, LetteraVentidue, Siracusa 2015, pp. 60-67.

U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Rcs, Milano 2007, p. 13.

Cfr. A. Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato. Pötemkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 408-413.

Ivi, p. 412.

D. Marani, *Glossarietto analfabetico dell'eurolingua*, in "Limes. Rivista italiana di geopolitica", 01/2002 (*Piccola grande Europa*).

V. Brancati, L. Longanesi, *Piccolo dizionario borghese* (1941), Henry Beyle, Milano 2014, p. 12.

Oltre alla banale correlazione tra le parole "foresto" e "straniero", si rimanda allo studio di Éveline Lot-Falck sul linguaggio ricco di metafore, allusioni, forestierismi, adottato dai popoli siberiani durante la caccia per non farsi comprendere dalla selva e dai suoi abitanti: É. Lot-Falck, *I riti di caccia dei popoli siberiani*, Adelphi, Milano 2018, in particolare pp. 102-108; ed. or. *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*, Gallimard, Paris 1953.

Ci riferiamo al motto coniato da Rem Koolhaas per sintetizzare in un'unica espressione il messaggio implicito alla teoria della *bigness* la cui architettura ripudia il mondo tanto quanto se ne abbuffa. L'architettura-mondo, infatti, esclude il mondo includendolo ed ergendosi a unico mondo possibile. Cfr. R. Koolhaas, *Bigness or the Problem of Large*, in Id., B. Mau, *op. cit.*, pp. 495-516. Sull'architettura-mondo, cfr. A. Pastorello, *Raccontare l'architettura-mondo*, in S. Marini, E. Cutillo (a cura di), *Architetture di carta e grandi rivolgimenti. Raccontare e non solo*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 242-251.

G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 287-288.

"L'origine dell'"abbandono' è la messa *a bandono*. Il *bandono* (*bandum*, *band*, *bannem*) è l'ordine, la prescrizione, il decreto, il permesso e il potere che ne detiene la libera disposizione. *Abbandonare* significa rimettere, affidare o consegnare a un tale potere sovrano […]. Si abbandona sempre a una legge". J.-L. Nancy, *L'essere abbandonato*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 18; ed. or. *L'être abandonné*, in "Argiles", 23-24, pp. 193-206.

Ci riferiamo al documentario *Terra senza pane* (*Las Hurdes*) diretto da Luis Buñuel nel 1932.

Ci riferiamo a *La grande abbuffata* diretto da Marco Ferreri nel 1973. "Monumento all'edonismo" è l'espressione con cui Luis Buñuel apostrofa la pellicola. Cfr. L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 2008, p. 236.

J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 12.

U. Galimberti, *Parole nomadi* (1994), Feltrinelli, Milano 2006, p. 15.

ABISSO

GIORGIA AQUILAR

Ἄ-ΒΥΣΣΟΣ

Tutto ciò che è solido sprofonda nell'abisso. *Sotto la strada, la spiaggia*, poi l'alluvium e il diluvium, ancor più giù il terziario, il secondario e il primario – perché l'abisso si raggiunge con un conto alla rovescia. Abisso è, sì, profondità; ed è amodale, ma non anamorfico. È combinazione di un non-spazio di indistinzione, comune ad altri tropi quasi-spaziali, con un'affermazione di orientamento o direzione. Nell'essere freccia che si apre all'indeterminato, ἄ-βυσσος è una voragine che supera la materia che attraversa – qualsiasi essa sia – e la inghiotte, definendosi nella radice etimologica che lo qualifica come ciò che è *senza fondo*.

ABISSO E COSMO SECONDO ANT FARM

Nei recessi dell'archivio di Ant Farm – "underground practice" per eccellenza – l'abisso si legge in sezione. Nel disegno, è misurabile e non insondabile. Se i depositi che compongono la terra nelle illustrazioni di Orra White Hitchcock raccontavano ai bambini che l'abisso è ciò che strati non ha, per Ant Farm inabissarsi è dare strati proprio a quella massa indifferenziata, *unstratified*, per far luce nelle oscurità di mondi inversi. Eppure, è chiaro che l'abisso non è interamente disegnabile. Per rappresentare l'indisegnabile, il gruppo che prende il nome dalla struttura del formicaio giocattolo – "edifici tradizionali in superficie e spazi di forma libera nel sottosuolo" – si serve allora di *altri* media. In primo luogo, l'ironia, che, scrive Micheal Sorkin, è "garante dell'integrità" del lavoro dei "bricoleur della controcultura" e, come racconta l'omonimo cortometraggio di Ken Feingold, è *l'abisso del discorso*: meta-dimensione in grado di divorare ogni linearità narrativa in una composizione di strati che si costruisce attraverso una sovrapposizione di artificio e illusione, spettacolo e istinto. Assieme all'ironia, in questa messa in discussione di contesto e contenuto – e nella costante duplicità che da Pascal in poi caratterizza ogni abisso – per Ant Farm intervengono "strani media" che, in senso lovecraftiano, come i *weird media* descritti da Eugene Thacker, tentano di colmare "un abisso tra due ordini ontologici", scontrandosi con il paradosso della comunicazione con l'inaccessibile. Se allora si seguisse Paul Tillich, si potrebbe dire che il ponte da costruire lungo la via ontologica per tentare ancora una volta di scavalcare questo abisso che si apre nel mezzo – attraversandone le profondità e magari abitandole a tempo, per poi riemergerne incolumi – è da ricercarsi in un ordine cosmologico. È con i quattro elementi del cosmo che si costruisce l'abisso secondo Ant Farm.

ABISSI D'ACQUA

Nell'acqua – che dei quattro *loci naturales* è quello in cui più alla lettera sembra risiedere l'abisso – affondare o restare a galla è un primo bivio. Sulla soglia tra le due condizioni giace la *casa del secolo* con cui Richard Jost e Ant Farm portano all'estremo ogni anelito di resistenza a ciò che non può essere controllato. Non lontano dal Golfo del Messico, la House of the Century, realizzata tra il novembre del 1971 e l'aprile del 1973 vicino Angleton, in Texas, sfida la violenza della natura, innestandosi sul terreno paludoso di un lago artificiale in un'area minacciata da uragani, venti forti e acque alte. Annullando ogni barriera tra discipline, la casa sul Mojo Lake incorpora molteplici riferimenti appartenenti all'idrosfera e alla biosfera e li contamina con le forme di progetto messe in campo dall'umano per attraversare e dominare questi sistemi. Germano Celant sintetizza in tre stadi l'elaborazione del progetto: in principio è "un grande alligatore, disteso sulla riva del lago con il muso ed i grandi occhi riflettentisi nell'acqua"; poi "l'immagine animalesca" è attenuata, "rimanendo pur sempre occhi e muso come dominanti", e diviene "un grosso rospo in attesa di saltare nell'acqua"; infine il "'muso' portato in scala" è trasformato nella scocca frontale di un'automobile. Se da un lato l'edificio è un enigma, un esperimento biomorfico-erotico, dall'altro è un prototipo aerodinamico con l'aura di una capsula lunare, che si presta come soggetto per la predisposizione di un manuale per la costruzione di strutture in ferrocemento prendendo in prestito princìpi e tecniche dall'architettura navale. Tornando quindi all'ironia di Ant Farm, è qui che si concretizza ciò che Sorkin definisce quel "mondo rabelaisiano che Bakhtin associa […] all'insubordinazione e al rifiuto delle costrizioni culturali" e che diviene nel progetto "possibilità di intrecciare cose che in atmosfere convenzionali sembrerebbero impossibili da unire". E così l'alligatore, l'auto e l'astronave si fondono nell'unico rifugio possibile per resistere a una terra che rigetta l'umano. Il risultato è un'architettura che mette radici e si innalza in una verticalità in grado di evocare l'abissale. Per riflettere sulla triade selva-abisso-acqua nel lavoro di Ant Farm sarebbe stato forse più immediato guardare innanzitutto il progetto, avviato pochi anni più tardi, per *Dolphin Embassy*: stazione di ricerca galleggiante che, fluttuando sullo strato più superficiale dell'oceano, mira a colmare l'abisso ontologico ed epistemologico tra umani e animali attraverso il ponte della comunicazione interspecie. Ma se l'*ambasciata* dei mammiferi marini fa di un'architettura anfibia presidio di dialogo e al contempo luogo del possibile ribaltamento del controllo tra chi domina e chi è domato, alla House of the Century, che si staglia sul ciglio di una pozzanghera, è il tempo stesso a rivelare la resistenza *dell'*incontrollato. Sommersa dalle acque alluvionali del fiume Brazos nel 1985, restaurata e poi nuovamente inondata – (l'antenna che sporge dal tetto come il periscopio di un sottomarino era dunque un indizio o una profezia!) –, la casa-creatura della palude fa fede ancora oggi alla promessa annunciata in origine di essere *macchina del tempo*, ponte sull'abisso tra speranze passate e tecno-universi ancora da venire. Come per l'esilio auto-imposto di Victor Hugo – che trova nel "colpo di zampa" dell'oceano l'incarnazione della duplicità di uno "squarcio" che è al contempo "schiacciamento" (e nell'isola-rifugio un "asilo" che è "probabile tomba") – esercitare il controllo sull'abisso è dunque diventare con esso un tutt'uno: la torre *è* l'abisso. E il ferrocemento è un esperimento paradossale di sostenibilità portata *ad absurdum*: la casa-caverna è lì da cinquant'anni, ormai quasi impenetrabile all'umano e abbandonata ai dilemmi del futuro; il lago, minacciato sempre più dall'innalzamento delle acque, è pattugliato da alligatori affamati; la scocca grigia è infestata da viti ed erbacce, avvoltoi e serpenti velenosi; l'interno eroso è colonizzato da sciami di api e ragni giganti. *L'abisso si ripopola*, e scatena le sue bestie…

ABISSI D'ARIA

Ribaltando la direzione lungo lo stesso asse delle ordinate che coinvolge lo stato liquido – "dove l'estremo tocca l'estremo e il contrario annuncia il contrario" – l'abisso diviene varco che si spalanca in un oceano gassoso senza fondo. Qui, per Ant Farm, ciò che è solido si eleva a costruire architetture pneumatiche che, pulsanti come nuvole e nomadi come cowboy spaziali, affrontano le profondità dell'atmosfera per farsi presìdi di sopravvivenza nella sfera celeste. Talvolta sono abissi propriamente aerei, come nella serie di performance architettoniche Time Slice, messe in scena nel 1969 sulla spiaggia di Freeport, in Texas, in cui diversi paracadute da carico di quasi venti metri di diametro divengono al contempo strutture cinetiche temporanee e luoghi di produzione e proiezione di immagini multimediali sperimentali. Talaltra sono abissi nomadi ma abitabili, da ancorare intermittentemente a terra come il prototipo Ice-9. Prendendo in prestito il nome dall'invenzione fantascientifica di Kurt Vonnegut del *Ghiaccio-nove* – microparticella in grado di legare gli atomi dell'acqua causando il congelamento istantaneo di "tutto […] tranne le formiche" – questo rifugio mobile fatto d'aria e vinile è da gonfiare all'occorrenza. Grazie all'energia generata da una Chevrolet modificata in Media Van, con la dotazione di

apparecchiature di produzione e montaggio video, questo superstite effimero di catastrofi a venire è infatti oggetto di apparizioni che si materializzano ad ogni tappa del *Truckstop Tour*. Il viaggio di eventi e performance, condotto e registrato attraverso college e università, concretizza le premesse del progetto di portata ultra-globale per *Truckstop Network*, che, mappando una rete di siti e architetture attraverso il Paese e proiettandola nell'etere attraverso l'iperconnesso regno delle informazioni, prefigura la costruzione effimera di *Real©ity* – una "città di servizi" fisicamente frammentata in una moltitudine di "quartieri" che compaiono e transitano come nuvole o sogni. Ancora una volta è l'architettura ad attraversare una selva a tratti insondabile – qui *la strada americana* – per condividere informazioni e immagini e al contempo fare degli "involucri indifferenziati", fluidi e smaterializzati, emblema della "fragilità della biosfera minacciata". Nel passaggio dal fluttuare in cielo all'ancorarsi a terra, gli strumenti concepiti, sviluppati e posti al servizio della comunità per avventurarsi nell'ignoto sono il documentario – perché l'immagine statica non basta a testimoniare che il vuoto dell'abisso è dove accade ciò che Karen Barad chiama la "scena di una selvaggia attività" – e l'*Inflatocookbook*, un "ricettario ambientale" (*enviru-menu*) per la costruzione istantanea e transitoria di volumi senza sostanza. Controllo e caso si incontrano dunque ancora una volta in un manuale di istruzioni, una guida illustrata su una materia specifica, che qui più che la plastica degli involucri è la sostanza effimera e aeriforme che consente alle architetture gonfiabili, antigerarchiche e rituali, di imprimere nello spazio il ritmo del corpo umano, per insegnare una "pneumatologia della libertà" che è anatomia dell'abisso.

ABISSI DI TERRA

Nelle profondità della terra torna la spinta verticale che è evocazione dell'abissale, irruzione di un limite perpendicolare al suolo in un mondo ridotto a superficie e orizzontalità. Qui, come in una sorta di orogenesi, Ant Farm scolpisce, per obduzione o subduzione, anti-architetture che incitano a "flirtare con l'abisso", alcuni anni prima che Matta-Clark facesse di ciò una teoria dello spazio. Negli abissi dello stato solido, l'architettura scompare ed è sostituita da oggetti (un'automobile, un arsenale di prodotti spray, un frigorifero, una scatola di cartone montata su una piattaforma di compensato) che dall'architettura prendono in prestito le modalità di rappresentazione, prima tra tutte la proiezione ortogonale che li seziona con un piano perpendicolare all'orizzonte per illustrare, come in un libretto di istruzioni,

come sotterrare o semi-interrare un monito. Alla seconda tipologia appartiene Cadillac Ranch, l'installazione stradale semisepolta nel 1974 lungo la Route 66 vicino Amarillo, in Texas, che simboleggia la duplice tensione che protende, con un'angolatura azzardata, le pinne di dieci Cadillac d'epoca verso la frontiera del cielo, rivolgendone i *musi*, affondati in ancoraggi in cemento, verso il centro della terra. Alla prima tipologia fanno invece riferimento le quattro Time Capsule sviluppate tra il 1969 e il 1975, che sfidano il tempo facendo del fallimento un messaggio. O dell'attesa: questo è il caso della Citizens Time Capsule, realizzata presso l'Artpark di Lewiston, nello stato di New York, nell'ambito di un programma di residenze d'artista dedicato a Robert Smithson (scomparso l'anno precedente), per la costruzione di opere temporanee all'aperto. Contro entrambe le premesse sul tempo e sullo spazio, la capsula ancora sepolta è un'architettura in assenza, corrispondente al calco che ritroveremmo se dissotterrassimo la Oldsmobile Vista Cruiser station wagon del 1968 che, ricoperta da un *sigillo* di catrame caldo e metallo ondulato, custodisce al suo interno trenta valigie, a loro volta avvolte in un doppio strato di plastica, contenenti manufatti, prodotti, immagini e testi donati dalla comunità chiamata a partecipare alla costruzione dell'archivio con embargo venticinquennale previsto dal gruppo. Abissale di questa archeologia rovescia è il destino incompiuto: il terreno è dichiarato tossico e così fallisce l'intento di estrarre l'auto e il suo inventario di oggetti nell'anno 2000; ma, se l'abisso è per alcune culture inferno, qui è il limbo di una *mise en abyme* spaziale che diviene anticipazione delle cose che (non) verranno. Questa spinta in avanti che coesiste sottoterra con la selezione dei passati da trasmettere alle generazioni future in una capsula del tempo rivela una profondità temporale che è il *deep time* degli eventi geologici, delle erosioni e delle sedimentazioni, dei movimenti tellurici che gradualmente e costantemente modificano il pianeta. Sotterrati in parte o del tutto, questi archivi sono dunque, al pari dei sedimenti del terreno, una sorta di centri dati analogici. Se per gli abissi d'aria è il nomadismo a fare del rifugio gonfiabile la "scena di una selvaggia attività", nella terra è l'immobilizzazione stessa ad annullare – come suggerisce ancora Sorkin – il progetto auto-*mobile* trasformandolo in architettura. Eppure, queste stanze immobili e inaccessibili contengono "scene" di attività altrettanto incontrollate, impreviste e improprie che paradossalmente esistono finché nascoste al nostro sguardo. Allora le pinne delle Cadillac semi-sotterrate ricordano i fasci verticali simili a radici che nei disegni di Alexander von Humboldt collegano lo strato inferiore di lava con la superficie della crosta, dove un vulcano attivo sputa fumo e roccia fusa. E nello stesso spessore

potrebbero ritrovarsi gli animali impagliati che, insieme a nastri di sorveglianza, pistole, prodotti chimici, dischi e forni a microonde, abitano le profondità ipogee dei diagrammi-tutorial che illustrano i passaggi per tradurre la sezione della station wagon sepolta nel terreno nella realtà di un evento temporaneo che non è mai finito. Pietrificati in mezzo ad altri strati – nella spazialità sedimentata di cronologie e cristallografie compresse e solidificate – questi flussi un tempo animati evocano le possibilità di un cambiamento, appena percettibile eppur continuo. Così come per costruire abissi liquidi è sufficiente ad Ant Farm fermarsi sulla superficie dell'acqua – a più di 4000 metri al di sopra della zona abissopelagica, dove l'oscurità è perpetua ed è impossibile l'attività fotosintetica –, nella materia solida non è necessario oltrepassare il centro della terra, dove si invertono le relazioni di alto e basso; ma basta un purgatorio per domandarsi, come Virgilio a Dante: "son le leggi d'abisso così rotte?"⇓⇓.

ABISSI DI FUOCO

Alla terra si oppone l'ultimo elemento, in cui ciò che è solido non sprofonda ma esplode in un'immagine che è quel che resta. Nel fuoco, l'abisso diviene *residuo* architettonico facendo del cherosene la sostanza che contiene anticipazioni di possibili aldilà. *Predicta* è il titolo che Doug Michels attribuisce allo storyboard per Media Burn⇓⋀: meta-dramma non narrativo con cui Ant Farm⇓⅂ mette in discussione il processo di costruzione dell'immagine nello scontro – in questo caso una collisione vera e propria – con l'imprevedibilità delle fiamme. Nel centonovantanovesimo anniversario dell'indipendenza americana, nel parcheggio del Cow Palace a Daly City, vicino San Francisco, sotto gli occhi di 400 spettatori, Michels e Schreier guidano una Cadillac Eldorado Biarritz decappottabile del 1959 – trasformata nel prototipo sperimentale Phantom Dream Car con l'aggiunta di elementi presi in prestito dall'immaginario del programma Apollo – attraverso una piramide di quarantaquattro televisori in fiamme. Nella cristallizzazione dell'aura performativa dell'oggetto, dissolta nello schianto, non c'è architettura. Eppure, nella progettazione dell'evento che coinvolge le due iconiche sovrastrutture del consumo è evidente l'influenza dei workshop di Anna e Lawrence Halprin, così come gli effetti che l'idea e il paradosso del controllo dei mass media hanno sulle discipline e sulle pratiche dello spazio – "[i]l potere non si misura più in terra, lavoro o capitale, ma in base all'accesso alle informazioni e ai mezzi per diffonderle", annuncia il primo numero di *Radical Software*⇓⊦. Terra, informazioni e media entrano allora nel disegno per farne

strumento di pre-visione e non-controllo del progetto di un'esplosione violenta e definitiva. I profili stradali e le sezioni trasversali sul "muro di fuoco" (*firewall*) – predisposti poco prima per i progetti irrealizzati *Media Vision* e *Easy Money* – sono dunque anticipazioni di un abisso igneo che si spalanca nella zona proibita e insondabile che è il paradiso del petrolio (*Petroleum Paradise* è il titolo di breve durata poi sostituito da Media Burn). Allora l'automobile, sradicata dal regno della strada per alludere a quello del cosmo da esplorare, diviene iper-concetto la cui customizzazione – irruzione di una "differenza radicale" nel mercato – è di per sé "analogia" per l'architettura futura⇓⋇. E il muro-piramide di televisori dati alle fiamme – che fornisce ai cameraman l'"immagine perfetta" – si erge come architettura fondamentale. Qui, il *suono dell'abisso* non è più ovattato dalla terra o dalle acque o dall'atmosfera; si fa sentire.⇓⅄ E con esso le anticipazioni con cui *Predicta* aveva meticolosamente disegnato la creazione e distruzione di un'immagine nel fuoco. Quella stessa materia che pochi anni più tardi inghiottirà lo studio di Ant Farm determinando lo scioglimento del gruppo in un non-progetto estremo e altrettanto fondamentale: "edited by fire"⇓⅄.

AB-GRUND

Abisso è allora *Ab-grund*, il fondamento e la sua sottrazione, perché in entrambi è *dove sono le cose selvagge*⋀⅄. Cercare queste cose, o *creature*, che "disordinano il desiderio e desiderano il disordine", scrive Jack Halberstam, è smantellare i regimi di significato: dare inizio a un "selvaggio finimondo" ⋀⋇. In questa anti-epistemologia, abisso diviene dunque rovesciamento, controcampo dal quale guardare il mondo di sopra come *l'abitante del ruscello oscuro* di Douglas Darden osserva la tartaruga rigirandola sul suo ventre per scoprire, da questa posizione innaturale, come questa "creatura platonicamente solida" si faccia "strada nel mondo"⋀⍝. Nell'acqua su cui galleggiare o andare alla deriva, nell'aria da intrappolare in rifugi gonfiabili per fare dell'architettura un'avventura corporea o una dimora in orbita, nella terra tra i cui strati custodire, semi-seppellire, o innalzare anti-totem, nel fuoco da attraversare alla massima velocità uscendone indenni o in cui abbandonare l'archivio delle *cose*, Ant Farm sembra ricordare e anticipare al contempo due ammonimenti: l'abisso nietzschiano⋀⇓ che, se guardato troppo a lungo, ci rimanda il nostro sguardo e quello di Nick Cave⋀⋀ in cui ci tuffiamo per scoprire che arriva solo alle ginocchia.

"Volevamo essere un gruppo di architettura più simile a una rock band. Stavamo raccontando a Sharon [un'amica, NdA] che avremmo fatto architettura underground, come i giornali underground e i film underground, e lei disse: 'Oh, volete dire come un formicaio [ant farm, NdR]?', ed è bastato questo". Doug Michels in *Interview with Ant Farm. Costance M. Lewallen in Conversation with Chip Lord, Doug Michels, and Curtis Schreier*, in C. Lewallen, S. Seid (a cura di), *Ant Farm, 1968–1978*, University of California Press, Berkeley 2004, p. 41. Tutte le traduzioni, laddove non diversamente specificato, sono dell'autrice.

Si fa riferimento in particolare all'illustrazione *Drawing of Stratified Deposits* (1828-1840, penna e inchiostro su lino, 69 x 97 cm, Amherst College Archives and Special Collections), parte della serie di sessantuno disegni realizzati da Orra White Hitchcock per le lezioni di geologia e storia naturale di Edward Hitchcock.

Ant Farm, *Ant Farm Timeline*, 1976; riprodotto in F. Scott, *Living Archive 7. Ant Farm*, Actar, Barcelona 2008, p. 201.

M. Sorkin, *Sex, Drugs, Rock and Roll, Cars, Dolphins, and Architecture*, in C. Lewallen, S. Seid, *op. cit*., p. 6.

Nel cortometraggio, Ken Feingold presenta tre personaggi e i loro doppi in un racconto in cui "la storia sembra mancare, ma, girando intorno ad essa, i personaggi si muovono attraverso strati di parole e immagini". K. Feingold, *Irony (The Abyss of Speech)*, 1985, 28:50 min, colore, sonoro, Electronic Arts Intermix.

"Noi voghiamo in alto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti. […] Noi bruciamo dal desiderio di trovare un assetto stabile e un'ultima base sicura per edificarci una torre che s'innalzi all'infinito; ma ogni nostro fondamento scricchiola, e la terra si apre sino agli abissi". B. Pascal, *Sproporzione dell'uomo*, in Id. *Pensieri*, Einaudi, Torino 1962, p. 108; ed. or. *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*, Guillaume Desprez, Paris 1670.

E. Thacker, *Dark Media*, in Id., *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation*, The University of Chicago Press, Chicago 2014, pp. 133-134. Cfr. anche Id., *The Wayless Abyss. Mysticism and Mediation*, "Postmedieval", 3.1, 2012, pp. 80-96.

Si vedano a questo proposito *le due strade della filosofia della religione* secondo P. Tillich, *Zwei Wege der Religionsphilosophie*, in Id., *Natur und Geist. Festschrift Fritz Medicus*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1946, pp. 210-229.

R. Jost, D. Michels, C. Lord, con P. Eichenlaub, D. Hurr, C. Ray, T. Morey, Pichot, P. Mouser e altri, realizzano la casa presentandosi al contempo come progettisti e, con il nome Nationwide Builders, come impresa di costruzioni. Il progetto, realizzato per Marlyn Oshman e Alvin Lubetkin, è premiato dalla rivista "Progressive Architecture". Cfr. *Ant Farm/Jost, Lord and Michels, House of the Century*, "Progressive Architecture", 1, giugno 1973, pp. 126–131.

Cosa della palude ("Swampt Thing") è il nome del primo modello realizzato da Michels nel 1971. Tra i riferimenti per questo stato primordiale del progetto, Michels cita la *Endless House* di Frederick Kiesler. Cfr. D. Michels, *op. cit.*, p. 61.

G. Celant, *Ant Farm*, in "Casabella", 376, aprile 1973, pp. 28-29.

Cfr. R. Jost, *A Ferrocement Construction Guide,* University of Houston, Houston 1972.

M. Sorkin, *op. cit.*, p. 6.

Avviato tra il 1974 e il 1978 da Doug Michels e Curtis Scherier, il progetto segue gli esperimenti di John Lily – il cui *Man and Dolphin* del 1961 ipotizzava l'istituzione di seggio della nazione cetacea alle Nazioni Unite – e anticipa la catena di tentativi e fallimenti che conduce alle più recenti sperimentazioni volte a decifrare il codice di comunicazione dei delfini. Nei primi disegni di Curtis Schreier, l'architettura è una piattaforma mobile in ferrocemento con predisposizioni per l'uso di video-tecnologie, ancora una volta come una nave e una stazione spaziale. Centrale è lo spazio denominato *Dolphin-Human Lounge Grotto*, un atrio e bosco artificiale in cui i ricercatori incontrano i delfini. Il prototipo poi evolve, nelle infinite iterazioni che Doug Michels sviluppa a partire dal 1977 – talvolta assieme ad Alexandra Morphett e Bob Perry– attraverso il progetto *Oceania*. In tutte le variazioni del progetto, è l'architettura che – ribaltando le condizioni degli studi sulla comunicazione dei delfini che li vede prigionieri dei laboratori degli umani – si mette in movimento per raggiungere gli animali selvatici nei loro spazi.

"Siamo a nostro agio con la tradizione euro-americana di pensare all'uomo come custode dell'animale". J. Halberstam, *Wild Things. An Aesthetics of Bewiderment*, lezione tenuta nell'ambito di Riboca2 Online Series of Talks and Conversations, Riga International Biennial of Contemporary Art, Riga 2020.

A Playboy Pad. Texas Time Machine, "Playboy", 20, 12, dicembre 1973, pp. 221-223.

"Non c'è bestia al pari del mare nello smembrare le sue prede. L'acqua è piena di artigli. Il vento morde; la marea divora, i flutti sono fauci. È uno squarcio e uno schiacciamento allo stesso tempo. La zampa dell'oceano colpisce come quella di un leone". Rispetto alle edizioni italiane si è preferito tradurre direttamente dall'originale. V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer* (1866), Ollendorff, Paris 1911, p. 247.

Cfr. E. Kahler, *The Tower and the Abyss: An Inquiry into the Transformation of the Individual*, Braziller, New York 1957.

Cfr. J. Semprun, *L'abîme se repeuple*, in "L'Encyclopedie des Nuisances", 8, agosto 1986.

V. Hugo, *op. cit.*, p. 321

K. Vonnegut, *Cat's Cradle*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963.

D. Michels, *op. cit.*, p. 55.

Al progetto, che appare anche con il nome *Truckin' University* firmato Southcoast, partecipano D. Michels, C. Scherier, C. Lord, H. Marquez, B. Holmes, D. Hurr, T. Morey, P. Mouser e altri. Si veda anche T. Morey (a cura di), *Concepts of Educational Mobility. A Report to the United States Office of Education*, New Learning Technologies Program / University of Houston, Houston, non datato.

Ant Farm, *Truckstop Network*, in C. Lord, D. Michels, C. Schreier, *Ant Farm Timeline*, 1976, riprodotto in C. Lewallen, S. Seid, *op. cit.*, p. 102. Le premesse di *Real©ity* sono da ritrovarsi anche nella selva che si attraversa in questo testo nella ricostruzione dell'autorialità delle opere, in cui analogamente i "confini e i limiti del consenso di gruppo/iniziativa individuale sono stati violati" (Ant Farm, *Advertisements for a Counter Culture*, in "Progressive Architecture", 51, 7, luglio 1970, p. 86).

M. Sorkin, *op. cit.*, p. 13.

Stewart Brand aveva da poco sottolineato l'importanza di dare *accesso agli strumenti* per trasformare il mondo, con il periodico *World Earth Catalog Access to Tools* (1968–1972). Gli *inflatables* di Ant Farm appaiono nella sezione dedicata alla *produzione nel deserto*, nel numero su *verità* e *conseguenze*, "Whole Earth Catalog", 1140, gennaio 1971, pp. 41-44.

K. Barad, *Transmaterialities. Trans*/ Matter/Realities and Queer Political Imaginings*, "GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies", 21, 2-3, 2015, p. 394.

Ant Farm, *Inflatocookbook*, Rip Off Press, Sausalito 1970. Al manuale fanno da corollario le immagini in movimento che costituiscono il documentario *Inflatable Illustrated*, prodotto nel 1971 da Allan Rucker and Curtis Schreier. Ferrocemento e aria erano poi intesi a comporre un'altra guida *do-it-yourself*, mai pubblicata, dal titolo *From Bubbles to Stone*, che avrebbe dovuto associare e aggiornare *A Ferrocement Construction Guide* e *Inflatocookbook*. Cfr. F. Scott, *op. cit.*, p. 139.

In una costante contaminazione tra le forme della biosfera e quelle del progetto, le architetture fai-da-te presentate nel manuale includono il "serpente più lungo del mondo" e la "tartaruga più veloce del mondo". Ant Farm, *World's Largest Snake*, in Id., *Inflatocookbok*, cit., s.n.p.; Ant Farm, *Worlds* [sic] *Fastest Turtle*, in Id., *Inflatocookbook*, cit., s.n.p. Il primo progetto appare anche nell'iconico numero di "Design Quarterly" dedicato all'architettura concettuale, in cui i gonfiabili di Ant Farm figurano assieme alle *note sull'architettura concettuale* di Peter Eisenman e ai progetti di Archigram, Archizoom, François Dallegret, Haus-Rucker-Co., Craig Hodgetts, Ed Rusha, Superstudio e altri. Cfr. Ant Farm, *WLS: World's Largest Snake*, in "Design Quarterly", 78-79 (*Conceptual Architecture*), 1970, pp. 6-10.

M. Sorkin, *op. cit.*, p. 13.

Cfr. Joel Shapiro in *Interview with Joel Shapiro by Joan Simon*, in M.J. Jacob (a cura di), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1985, p. 142.

In una cronologia inversa, sono questi gli oggetti che fanno da capsula del tempo nei quattro tentativi falliti di Ant Farm: *Citizens Time Capsule* (1975), *Aerosol Arsenal* (1975), *1972–1984 Time Capsule* (1972), *Electronic Oasis* (1969).

Dante, *Purgatorio*, canto I, verso 46.

Cfr. S. Seid, *Media Burn. Ant Farm and the Making of an Image*, Inventory Press, Los Angeles 2020.

Qui C. Lord, D. Michels, C. Schreier, U. Buddy, con T. Weinberg, H. Wise e altri.

Estratto dalla copertina interna di *Radical Software*, 1, 1, Spring 1970.

M. Sorkin, *op. cit.*, p. 10.

E. Thacker, *Sound of the Abyss*, in S. Goodman, T. Heys, E. Ikoniadou (a cura di), *AUDINIT–Unsound:Undead*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2019.

Il 7 agosto 1978 un incendio distrugge lo studio di Ant Farm al Pier 40 di San Francisco. Poco scampa alle fiamme, eccetto il 90% delle diapositive e della documentazione video: le *scene selvagge* sopravvivono quasi indenni; l'architettura, invece, finisce e con essa l'archivio delle *cose* involontariamente date alla cenere. "A cura del fuoco" è il titolo del manifesto della mostra in cui, a seguito dell'incendio, il gruppo T.R. Utcho presenta le proprie opere in collaborazione con Ant Farm. T.R. Utcho (D. Hall, D.A. Hall, J. Procter), *Edited by Fire. 8 Years of Work up in Smoke: A Kind of Retrospective. T.R. Utcho 1970-78*, La Mamelle Arts Center, San Francisco, 3 novembre – 3 dicembre 1978.

M. Sendak, *Where the Wild Things Are*, Harper & Row, New York 1963.

"Il selvaggio indica insieme la forza caotica della natura, ciò che rimane fuori dalle categorizzazioni, quei modi di abitare il proprio corpo che non si pongono restrizioni, il rifiuto di sottomettersi alle regole sociali, una perdita di controllo, ciò che è imprevedibile". Dalla prefazione di J. Halberstam, *Creature selvagge. Il disordine del desiderio*, Minimum Fax, Roma 2023, p. 7; ed. or. *Wild Things. The Disorder of Desire*, Duke University Press, Durham 2020. Le due citazioni nel testo sono rispettivamente a pagina 27 e 25.

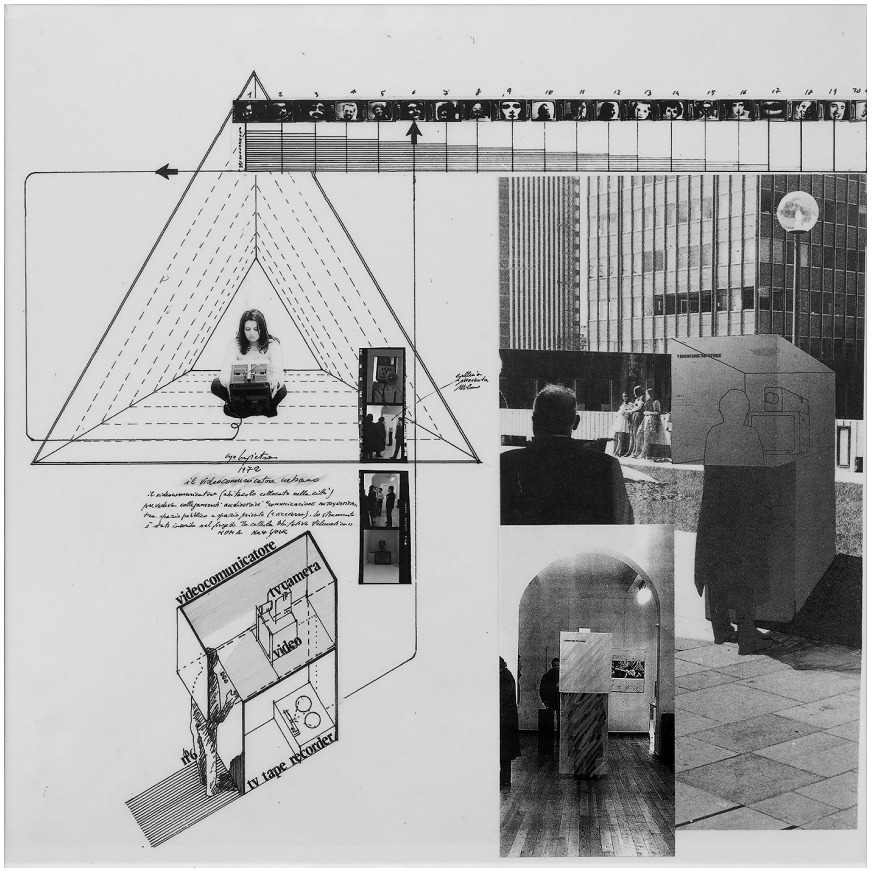
D. Darden, *Dweller by the Dark Stream*, in Id., *Condemned Buildings*, Princeton Architectural Press, New York 1993, estratto dall'epigrafe in calce all'indice del volume.

F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Newton Compton, Roma 1977, p. 103; ed. or. *Jenseits von Gut und Böse*, C.G. Naumann, Leipzig 1886.

Qui non si tratta dell'omonimo artista delle "tute sonore" di cui parla Halberstam, ma Nick Cave and the Bad Seeds, *Babe, You Turn Me On*, in "Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus", Mute Records, 2004.

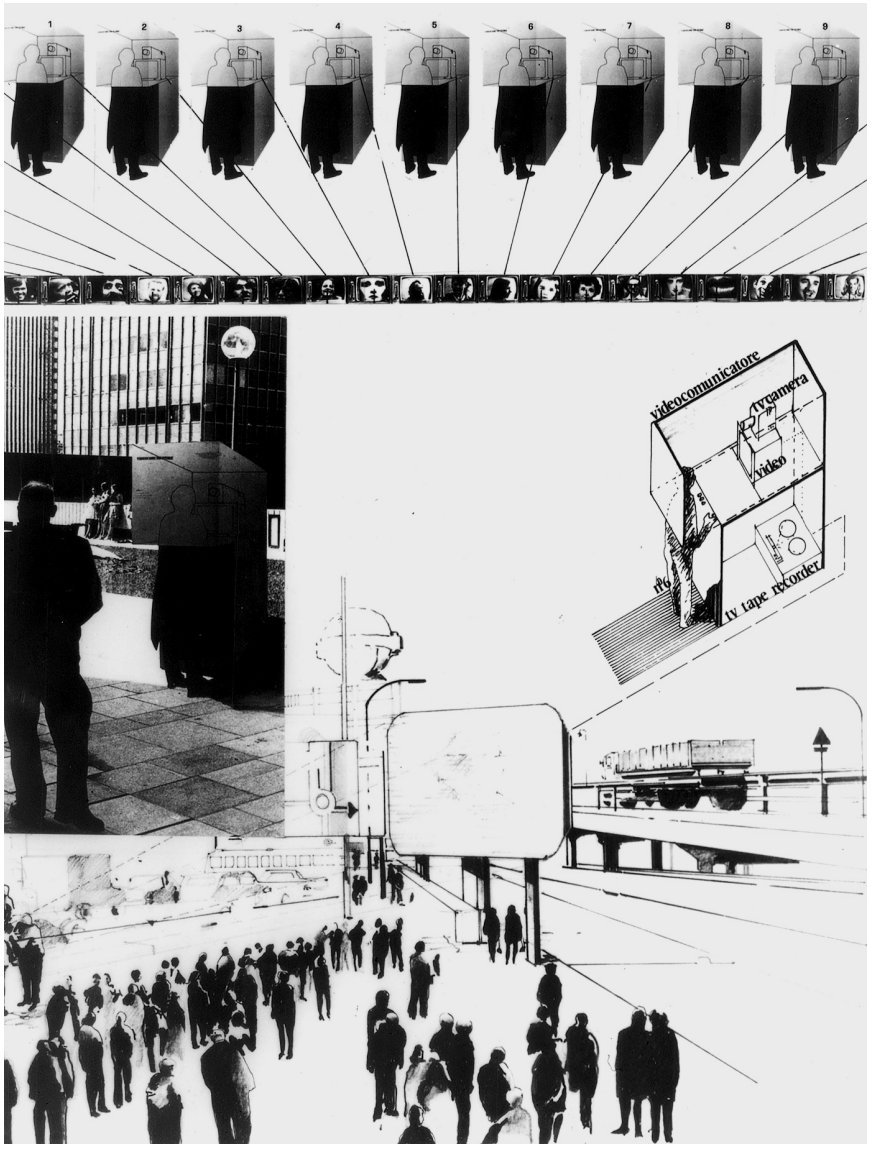
ABITACOLO

UGO LA PIETRA

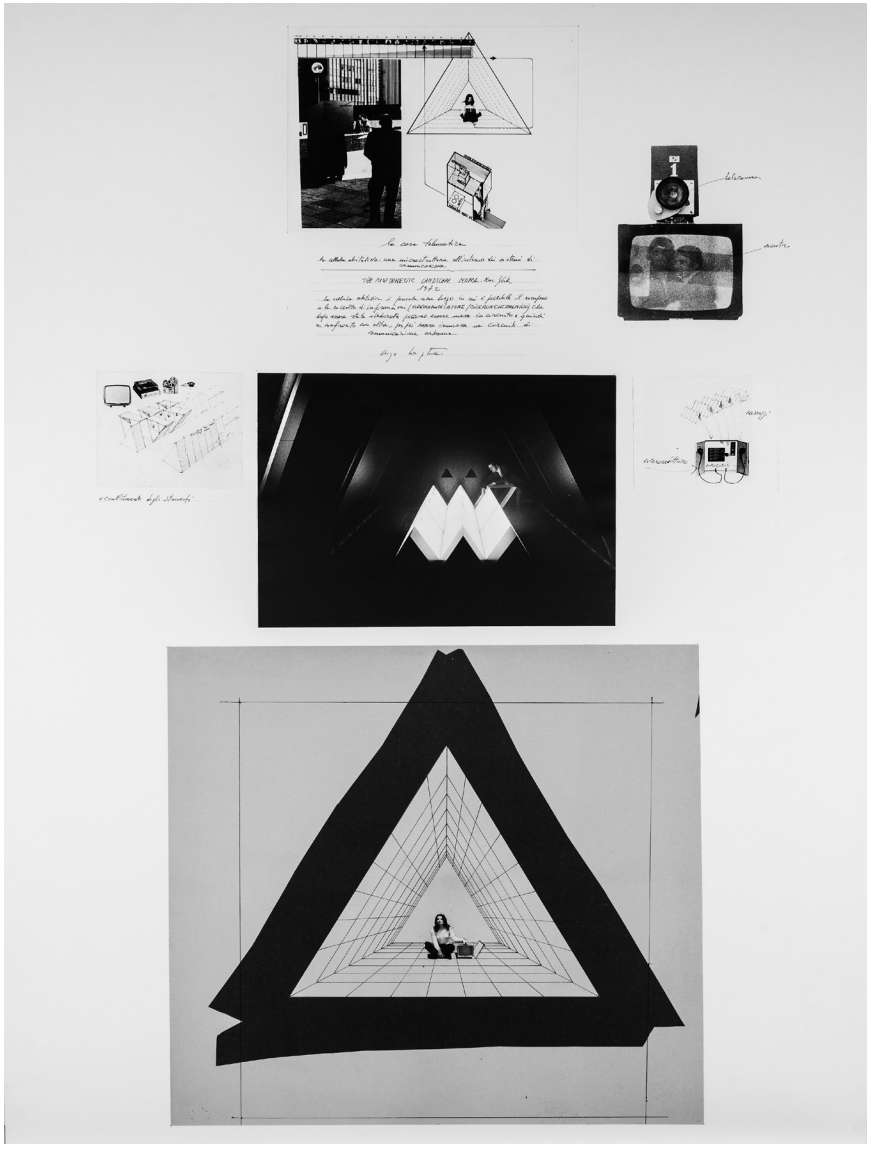


Ugo La Pietra, *Videocomunicatore. Strumento telematico autogestito con possibilità di rapporto spazio pubblico-spazio privato*, 1972.
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano.

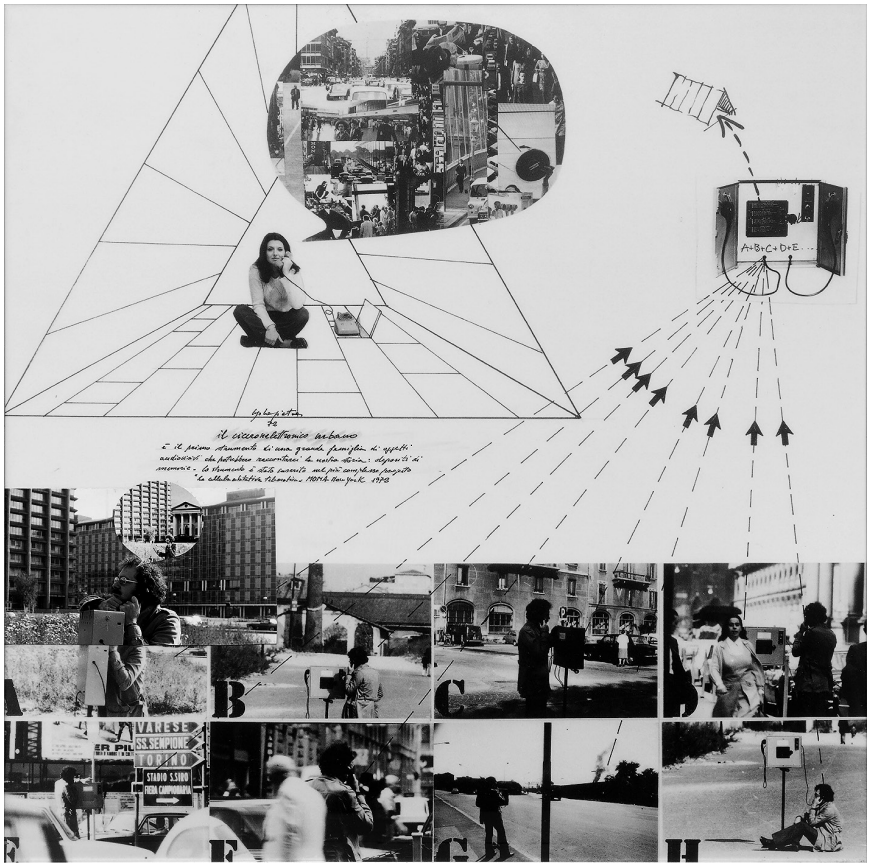
Ugo La Pietra, *Videocomunicatore. Strumento telematico autogestito con possibilità di rapporto spazio pubblico-spazio privato*, 1972.
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano.



Ugo La Pietra, *La cellula abitativa. Una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione*, "The New Domestic Landscape", Moma 1972.
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano.



Ugo La Pietra, *Ciceronelettronico*. *Strumento di accumulo di informazioni sonore dell'ambiente urbano con scambio all'interno dello spazio privato*, 1972.
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano.



Ugo La Pietra, *Ciceronelettronico*. *Strumento di accumulo di informazioni sonore dell'ambiente urbano con scambio all'interno dello spazio privato*, 1972.
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano.

ABUSIVO

GLORIA LISI

Indagare l'abusivismo significa affrontare una delle selve più intricate che formano lo spazio (tanto fenomenologico, quanto legislativo) italiano degli ultimi settant'anni. Si desidera iniziare questo breve testo sottolineando il fatto che quando si parla di abusivismo, ci si riferisce comunemente al fenomeno dell'abusivismo edilizio. In questa sede, l'intento non è quello di osservare nel dettaglio la realtà costruita abusivamente, poliedrica e complessa, che difficilmente si riesce a distinguere nel binomio regola-eccezione. Infatti, le sfumature tra questi due capi della questione sono numerose e le geografie dei territori sono costituite – soprattutto nel Mezzogiorno – tanto dalla regola quanto dall'eccezione ad essa, determinando assetti urbani alle volte completamente al di fuori da quelli prefigurati dagli strumenti urbanistici[1]. La volontà del testo è rivolta, invece, a un'analisi del termine "abusivo", caratterizzato da una natura camaleontica che ne determina significati diversi per fenomeni capaci di insinuarsi – nel bene e nel male – tra le maglie del quotidiano.

Tuttavia, è necessaria una ricognizione del fenomeno dell'abusivismo edilizio, in quanto accezione di uso molto comune. Non è infatti possibile aggirare la questione quando viviamo un territorio che ha visto tra il 1984 e il 2000 un quarto delle produzioni edilizie nazionali realizzate in maniera abusiva[2]. Qui di seguito si prova a ripercorrerne alcuni sentieri dei tanti già tracciati. Le ragioni dell'abusivismo edilizio sono state ricercate quando ancora il fenomeno era nel suo maggiore manifestarsi, con l'intenzione di offrire, oltre a una definizione analitica, anche una metodologia per l'analisi quantitativa[3]. Negli stessi anni, si approfondiva uno studio sull'"edilizia sommersa"[4] operando un'analisi più approfondita dei fenomeni di autocostruzione e autopromozione, spesso raggruppate indistintamente sotto il cappello più ampio dell'abusivismo edilizio. Si evidenzia così l'esistenza dell'autocostruzione abusiva[5] (corrispondente ad un abusivismo, cosiddetto, di necessità, che va dalle superfetazioni in facciata alla costruzione di vere e proprie prime case) e dell'abusivismo senza autocostruzione (assimilabile alla speculazione edilizia). In questo modo, all'interno della dimensione di illegalità che distingue ciò che è abusivo da ciò che si configura entro i limiti di legge, si differenzia una realtà legittimabile (come quella dell'abusivismo di necessità) da una illegittima (passando per l'abusivismo di convenienza, approdando nella vera e propria speculazione). Nonostante ciò, i confini non sono sempre netti, così come le responsabilità: il fenomeno dell'abusivismo incontrava nella seconda metà del secolo scorso non solo i desideri speculativi dei "palazzinari" ma, coerentemente con l'aumento del benessere in tutta la penisola, anche le ambizioni della classe media in

aumento che si dotava – non sempre per vie legali – della casa di villeggiatura, o seconda casa, costruendo vere e proprie città inesistenti. In nome di un modello di turismo incentivato da narrazioni e politiche, non si edificavano così solamente le coste, le Alpi e le colline dell'entroterra siciliano, ma si chiudeva un occhio (oppure anche entrambi) quando si trattava di rendita di posizione, magari in corrispondenza di un sito archeologico come la Valle dei Templi, ad Agrigento. Attorno a questo fenomeno si sono così sviluppati dibatti culturali e mediatici, ma anche tentativi politici, come le tre sanatorie con condoni edilizi generalizzati (L. 47/1985, L. 724/1994, L. 326/2003) che, nell'utopia di una "formalizzazione dell'informale", per un cortocircuito forse prevedibile, portarono a speranze di legalizzazione *ex-post*, incentivando così un'ulteriore produzione edile abusiva, anziché sanarla. In questa selva di costruzioni, si riporta la lotta dell'amministrazione di Piombino, in Provincia di Livorno, per la Sterpaia, dove 180 ettari di foresta umida maremmana sulla costa erano stati in principio rinominati dalle agenzie immobiliari (da Sterpaia a "Riva Verde"), poi lottizzati in 1800 lotti, comunicati come la possibilità di "vivere immersi nella natura" ed infine divenuti teatro di un esteso fenomeno di abusivismo edilizio. In questo caso, la netta posizione del Comune nei confronti dei proprietari ha portato al via libera per la demolizione completa e la costruzione di un parco. Nonostante il valore simbolico della demolizione come disincentivo alla produzione abusiva, non è possibile ridurre a quest'unica soluzione – economicamente smisurata – una problematica di tale estensione spaziale come quella dell'abusivismo edilizio: "Il processo di demolizione o di decostruzione, specialmente in ambienti particolarmente sensibili, dovrebbe essere forse gestito e progettato con la stessa attenzione che si pone nella nuova costruzione". Si presentano così proposte di trasformazione delle acquisizioni abusive da parte delle amministrazioni in edilizia agevolata pubblica e si invita a progettualità più dilatate nel tempo e partecipative che comprendano riusi temporanei, rievocando un *Chantier permanent*, e rioccupazioni da parte della vegetazione selvatica.

Questo attraversamento sin troppo celere del fenomeno dell'abusivismo edilizio diviene un quadro utile in questa seconda fase della riflessione, in cui si cerca un distacco dal significato di esclusiva produzione di costruzioni fuori dalla regolamentazione legislativa e urbanistica, per ritornare al termine e alla sua etimologia. Si ritiene che ciò sia necessario per comprendere, alla luce delle sfumature e complessità sopra evidenziate, cosa si può intendere per fenomeni abusivi nella contemporaneità. Nonostante un obiettivo molto più umile, si ricorda la profonda indagine etimologica e filosofica su cui si basa il testo *Das Unheimliche* di Sigmund Freud, in cui si osserva ed esplicita come un termine possa contenere una cosa e il suo contrario. La possibilità di scavare dentro l'etimologia di un lemma offre possibili nuove strade per una complessificazione della questione non tanto volta alla cancellazione dei significati correnti, quanto più intenta a definirne nuove geografie e rinnovate interazioni. In questa direzione si osserva la parola "abuso", da cui l'aggettivo "abusivo". Nella sua origine latina la parola è composta da *usus*, participio passato di *utor* "usare" e dal prefisso *ab-*, con significato di allontanamento da qualcosa: etimologicamente, allontanarsi dall'uso (comune) di qualcosa. Così, secondo le definizioni riportate nel Tlio, questa parola presenta storicamente un primo significato di "uso cattivo", "eccessivo", "illecito" e un secondo senso di "abbandono dall'uso", "disuso". Per questa seconda accezione, meno convenzionale nel linguaggio odierno, si riporta un passaggio tratto da *Il Filoloco* del Boccaccio: "fatte levare l'erbe e le fronde e' pruni, cresciute per lungo abuso sopra il vecchio altare, e similemente le figure degl'iddii con pietosa mano ripulire e adornare di nuovi ornamenti, domandò che un toro gli fosse menato". L'immagine di incuria che caratterizza l'uso della parola in questo passaggio mette in luce come una situazione di abbandono possa caratterizzarsi da una dimensione di occupazione da inselvatichimento ("l'erbe e le fronde e' pruni"). Così, in una sorta di occupazione indebita da parte della vegetazione in luoghi o in modalità in cui questa non è prevista, l'ab-uso, nonché il sottoutilizzo di un luogo, coincide qui con l'ab-uso, ovvero l'uso eccessivo da parte della vegetazione. Seguendo questa traccia, si suggeriscono due esempi utili per figurarsi la rilettura del termine proposto. Da un lato, a Roma si propone l'osservazione dal punto di vista privilegiato del lago Bullicante, nella ex-area industriale SNIA-Viscosa, dove nel sedime di un parcheggio interrato – scavato abusivamente – durante la costruzione di un centro commerciale, si è formato negli ultimi trent'anni un lago naturalizzato. Gli scavi fatti senza i debiti controlli hanno intercettato la falda acquifera: l'acqua ha iniziato così ad occupare il sedime senza sosta, richiamando su di sé l'attenzione del quartiere e impedendo il proseguo dei lavori di costruzione. I cancelli dell'area sono rimasti chiusi e lo spazio è stato abbandonato per due decenni. In questo lasso di tempo la flora e la fauna selvatica si sono appropriati dello spazio, mettendo in crisi la definizione urbanistica dell'area, manifestandosi come lago nonostante la campitura del piano vigente, e richiamando attorno a sé gruppi di abitanti pronti a difenderlo da tentativi di sgombero della vegetazione stessa tramite tagli e sradicamenti di alberi.

Dall'altro lato, a Bologna, in prossimità di Porta San Felice, si osserva l'area est di una delle diciannove ex aree militari della città di circa 27 ettari, nominata Prati di Caprara Est, caratterizzata da una vegetazione spontanea boschiva, con alberi maturi, cresciuta a partire dall'abbandono dell'area negli anni Settanta. Dopo varie vicissitudini urbanistiche, nel 2015, l'area è stata inserita nel Piano Operativo Comunale (Poc) di Bologna con l'intento di riqualificarla attraverso nuove costruzioni residenziali e commerciali. In seguito all'approvazione del Poc si è formato nel 2017 un comitato – "Rigenerazione No Speculazione"[1] – che attraverso una lotta fatta di disobbedienza civile (invitando i residenti ad attraversamenti dell'area recintata), il richiamo dell'attenzione collettiva con manifestazioni[2], produzioni scientifiche[3] e il dialogo, anche conflittuale, con l'amministrazione è riuscito a far sì che l'occupazione boschiva, vista inizialmente come degradata e non meritevole di esistenza nel luogo e nelle modalità in cui si manifestava, venisse accettata e inserita all'interno degli interessi del Comune della città. In questi due esempi, soggetti che non vengono solitamente associati all'azione abusiva, come la flora e la fauna selvatica, operano un'occupazione indebita di un'area urbana e generano situazioni e reazioni di abitanti capaci di modificare lo sviluppo degli spazi della città.

Senza voler legittimare l'enorme danno ambientale determinato dall'abusivismo edilizio, i casi del lago Bullicante e del bosco dei Prati di Caprara mostrano come sia strettamente relazionata la dimensione di "uso eccessivo" con quella di "lontano dall'uso", dando origine a una riconsiderazione non solo degli esiti spaziali, ma anche delle cause generatrici. Si invita così ad aggiungere alle favorite distinzioni in cui il fenomeno abusivo viene letto, ovvero legale/illegale e legittimo/illegittimo, quella ulteriore di usato/abbandonato.

[1] Per approfondire questo argomento si suggerisce il magistrale lavoro di F. Curci, E. Formato, F. Zanfi (a cura di), *Territori dell'abusivismo. Un progetto per uscire dall'Italia dei condoni*, Donzelli, Roma 2017. Il lavoro è uno degli esiti della ricerca autopromossa TAMC.lab (Laboratorio di ricerca sui territori dell'abusivismo nel Mezzogiorno contemporaneo), consultabile al sito: https://tamclab.wordpress.com, consultato il 04/05/2022.

[2] Cfr. E. Zanchini, P. Benesperi (a cura di), *Dall'abusivismo al parco. Storia del bosco della Sterpaia a Piombino*, FrancoAngeli, Milano 2001.

[3] Cfr. G. Trombino, *Le ragioni dell'abusivismo. Un'analisi interpretativa dell'abusivismo edilizio nel territorio siciliano*, Libreria Dante, Palermo 1984.

Cfr. G. Fera, N. Ginatempo, *Autocostruzione. Marginalità o proposta*, Gangemi, Roma 1982.

Si suggerisce un approfondimento attraverso il sito http://www.smur.eu/, consultato il 12/05/2022, che indaga con un progetto scientifico e artistico il fenomeno della "città autoprodotta".

Cfr. E. Nocifora, *La città inesistente. Seconda abitazione e abusivismo edilizio in Sicilia,* FrancoAngeli, Milano 1994.

Cfr. E. Zanchini, P. Benesperi (a cura di), *op. cit*.

Cfr. M. Cremaschi, *L'abusivismo meridionale: realtà e rappresentazione*, in "Meridiana", 9, 1990, pp. 127-153.

Cfr. G. Trombino, *La casa in Sicilia tra abusivismo e rigenerazione urbana,* in G. Gangemi (a cura di), *Housing Sociale in Sicilia. Riqualificazione nei contesti deboli*, Aracne Editrice, Roma 2016, pp. 83-94.

Cfr. A. Coppola, *Inganni e fallimenti della retorica del recupero. Interpretazioni critiche delle politiche dell'abusivismo a Roma*, in M. Carta, P. La Greca (a cura di), *Cambiamenti dell'urbanistica. Responsabilità e strumenti al servizio del paese*, Donzelli, Roma 2017, pp. 291-299.

Cfr. E. Zanchini, P. Benesperi, *op. cit.*

I. Fera, *Complessità e contraddizioni nella demolizione*, *op. cit*., pp. 97-111.

Cfr. G. Trombino, *La casa in Sicilia tra abusivismo e rigenerazione urbana*, cit.

Titolo di una delle prime opere dell'artista Pierre Huyghe che lavora sulla fragilità del lavoro umano considerando le forme come un prodotto mai finito e come frutto di una lenta elaborazione.

Cfr. V. Giuffrè, *Surplus edilizio e paesaggi dell'abbandono. Reggio Calabria, strada statale 106 Jonica,* in F. Curci, E. Formato, F. Zanfi, *op. cit.*, pp. 237-247.

S. Freud, *Il perturbante*, in "Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio", Bollati Boringhieri, Torino 1991, ed. or. *Das Unheimliche*, in "Imago", 5-6, 1919, pp. 297-324.

Il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO) è il primo vocabolario storico dell'italiano antico. Fa parte del Vocabolario Storico Italiano ed è curato dall' Opera del Vocabolario Italiano (OVI), dal 1985 operato dal CNR, disponibile all'indirizzo http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/, consultato il 12/05/2022.

G. Boccaccio, *Il filoloco* (1336), in Id., *Opere volgari*, 7, 1, Ignazio Moutier, Firenze 1829, p. 6.

Cfr. C. Battisti, G. Dodaro, G. Fanelli, *Paradoxical environmental conservation: Failure of an unplanned urban development as a driver of passive ecological restoration*, in "Environmental Development", 24, 2017, pp. 179-186.

Cfr. M. Maggioli, M. Tabusi, *Energie sociali e lotta per i luoghi. Il "lago naturale" nella zona dell'ex Cisa/Snia viscosa a Roma*, in "Rivista geografica italiana", 124, 2016, pp. 365-382. Si suggerisce, inoltre, di approfondire le vicende attraverso il lavoro artistico del collettivo Stalker.

Comitato attivo dal 2017, le cui attività sono disponibili al sito https://rigenerazionenospeculazione.wordpress.com, consultato il 16/05/2022.

Cfr. A. Zinzani, E. Curzi, *Urban Regeneration, Forests and Socio-Environmental Conflicts. The Case of Prati di Caprara in Bologna, Italy*, in "ACME: An International Journal for Critical Geographies", XIX, 1, 2020, pp. 163-186.

Cfr. G. Trentanovi, A. Alessandrini, B. Roatti, *Il bosco urbano dei Prati di Caprara. Servizi ecosistemici e conflitto socio-ambientale*, Pàtron Editore, Bologna 2021.

ACCUMULAZIONE

CHIARA PRADEL

La parola "accumulazione", dal latino *accumulatio -onis*, significa letteralmente raccolta, accatastamento, affastellamento di materiale. In particolare, in geologia, il termine fa riferimento al processo incessante di formazione di cumuli di detriti ad opera di agenti terrestri esterni. In ambito letterario l'accumulazione è una figura retorica, ovvero una metatassi che nasce dal mettere insieme una serie di termini, pensieri, immagini, stati d'animo – anche inconsci – accostati tra loro sia in modo ordinato e progressivo, che in modo caotico, destrutturante. Vengono in mente, in ordine sparso, le accumulazioni lessicali di Petrarca, gli eccessi descrittivi di Rabelais, i monologhi di Joyce, le sequenze immaginifiche dell'Ariosto. Quest'ultimo, in particolare, utilizza ardite accumulazioni di termini per trasmettere ritmicamente, oltre che semanticamente, un effetto di straniamento e per trascinare così il lettore in una foresta (sia immaginaria che verbale) di spazi amplificati che si annodano e si aggrovigliano su loro stessi.

ACCUMULAZIONE E FORESTA

Nell'*Orlando Furioso*, infatti, la foresta può essere attraversata solo in modo randomico, casuale. Al suo interno, un "erotico errare" tra pini, querce, vecchi olmi, faggi, lecci, abeti, impedisce il raggiungimento della meta prefissata e accompagna Orlando verso la perdita della ragione. La selva immaginata da Ariosto è dunque il luogo del non-conosciuto, dello smarrimento e del disordine, e "ha poco o nulla da offrire agli uomini e alle donne civilizzate". La struttura formale del testo, che procede per accumulazioni ripetitive e ridondanti, diventa strumento fondamentale nel suggerire l'avanzata di una natura a tratti selvaggia, che è in grado di fagocitare tutto ciò che è ordinato, disegnato, buono.

Alcuni secoli più tardi – tra il 1799 e il 1804 – muovendo da un approccio stilistico opposto e riallacciandosi a intenti fortemente influenzati dal metodo enumerativo degli enciclopedisti Francesi, anche Alexandre von Humboldt interpreta le quantità di elementi e di informazioni che si addensano nello spazio della foresta equatoriale esprimendoli attraverso l'accumulazione di dati. L'esploratore e geografo compila infatti una serie di cartografie nelle quali registra la progressione delle specie di piante individuate e studiate nel vulcano Chimborazo, in America Latina. Soprattutto nella tavola *Geographie des Plantes Equinoxiales. Tableau Physique des Andes et Pays Voisins*, un numero impressionante, per varietà e quantità, di specie vegetali viene accostato alla morfologia, volutamente accentuata dall'autore, della montagna che le ospita e ad una babele di altri nomi che indicano le specie animali, le diverse temperature, le piogge, le caratteristiche

geologiche della regione. Oltre ad esprimere profonde ambizioni scientifiche, l'affastellarsi dei dati restituisce il fatto che ciò che viene raffigurato nelle tavole è solo una traccia parziale di una ben più vasta totalità e di un'entità difficilmente numerabile. Come accade ad esempio per gli elementi contenuti nello scudo di Achille descritto da Omero nel XVIII canto dell'Iliade o per le figure nel *Giardino delle delizie* di Bosch, anche i dati delle mappe di Humboldt "oltrepassano i limiti", sfuggono all'apparente ordine degli elenchi e delle sezioni prospettiche e si prestano a una ideale estensione delle loro significazioni. È sufficiente l'allusione a tale accumulazione di dati per portaci ad immaginare selve di pile di foglie, di legni, di scarti, di corpi, di materiali informi – indifferentemente inerti o organici – che si sommano gli uni agli altri, che si accavallano, che si dilatano e si infittiscono, che inducono un senso di vertigine sinestetica.

ACCUMULAZIONE E CITTÀ

La caotica multiformità, l'estensione e il groviglio di spazi della selva vengono dunque rappresentati efficacemente attraverso accumulazioni di parole e di dati che anticipano, secondo Harrison, "l'ombra del subconscio moderno, con i suoi paradossi psicologici e il suo narcisismo". In particolare lo scenario della foresta, nell'*Orlando Furioso*, si sovrappone e offusca quasi completamente l'ordine e i valori incarnati dalla città – una Parigi soggiogata dai Saraceni – e la porta infine, precorrendo i tempi, ad "abbandonarsi ad impulsi e forze che non si possono in alcun modo controllare".

È infatti evidente che il selvatico, o perlomeno la sua proiezione e interpretazione culturale, oggi non possa più essere nettamente contrapposto all'urbano e non debba essere cercato (solo) in un altrove figurato e letterario, o in foreste lontane e parzialmente inesplorate, dove la natura si sviluppa incontrollata e indomita. "L'incontro tra i due mondi non si esaurisce certo nell'accostamento episodico di pezzi di città e di natura", scrive Annalisa Metta, e neppure nel loro dualismo, anche se questa opposizione semplificata viene utilizzata, a volte, come "grimaldello taumaturgico" che può portare numerosi vantaggi estetici, etici ed ecologici. L'unione tra città e selvatico si attua piuttosto attraverso "pratiche di ibridazione", nelle quali il non-addomesticato "guadagna il proscenio… portando con sé sia l'ordine che il disordine della giungla".

Nel contesto ibrido e metamorfico della città selvaggia, la pratica perturbante dell'accumulazione non sembra dunque confarsi alla narrativa pacificata di "innesto della natura in città e di immissione della città nella natura", che viene declinata in vari

scenari idillici grazie a diversi "greenwashing projects", agli interventi iper-disegnati e curati di pareti verdi o agli spazi riempiti da una moltitudine di erbacee, che, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, ricoprono sempre più vaste porzioni di verde urbano. Piuttosto si ritrova negli episodi che "tendono ad aggregarsi caoticamente ed in modo eterogeneo […] e preparano un'esplosione nella quale l'energia si disperde", come nelle strutture musicali descritte figurativamente da Sciarrino, nelle quali si creano situazioni di instabilità, poiché "si passa dal vuoto al pieno […] e si manifesta una vistosa crescita di elementi, di articolazioni, di energia, di densità".

Dunque l'accumulazione selvaggia, nelle città, si ritrova nelle riproduzioni ossessive, nei fuori-scala, nelle reiterate giustapposizioni e nelle combinazioni stranianti degli edifici. Nella guida *Made in Tokyo* di Atelier Bow-Wow, ad esempio, vengono mappate integrazioni e aggiunte, sia intenzionali che casuali, che si sovrappongono l'una all'altra, generando strutture articolate e complesse, dove si mescolano alberi preesistenti a nuove grate, pensiline sporgenti, tettoie, reti e dove gli uomini si muovono come "fiere in uno zoo". Ancora, accumulazioni selvagge originano da azioni quasi autopoietiche e comunque fortemente influenzate dal comportamento "vibrante" degli oggetti che le compongono. Si pensi alle congerie di pietre, sassi, rottami, tubi, delle quali si anima la città di Vancouver e che diventano i cinquantanove soggetti del *Portfolio of Piles* di Iain Baxter, o ai cumuli di materiali (terra, scarti, detriti, rocce…) che invadono drammaticamente i nostri spazi urbani, le infrastrutture, i paesaggi a seguito di frane, smottamenti, crolli, e che in parte vengono rimossi e smembrati – in quanto inaccettabili simboli del nostro fallimento, della nostra sconfitta – e in parte nascosti o addomesticati – come è accaduto per diverse, verdeggianti colline che movimentano il tessuto urbano delle nostre città e che sono costituite in realtà dalle macerie dei bombardamenti della seconda guerra mondiale – in parte, ancora, rimangono integri, come drammatici monumenti o inediti "paesaggi non intenzionali", che non tardano a popolarsi di vegetazione spontanea e di fauna selvatica.

Tali dirompenti accumulazioni sfuggono evidentemente ai principi compositivi (architettonici e paesaggistici) consolidati e introducono piuttosto logiche di destrutturazione, contribuendo a restituire frammenti di una realtà solo limitatamente afferrabile, e dunque solo parzialmente descrivibile, che sembra definitivamente allontanare la promessa di una unità armoniosa tra natura e azione antropica e, allo stesso tempo, di una ben distinta, e altrettanto rassicurante, alterità, mescolando invece "la salvezza e la distruzione, il futuro continuo e la fine della nostra storia".

ACCUMULAZIONE PLANETARIA

Osservando questi cumuli selvaggi si avverte il venir meno della presunta superiorità antropocentrica/autoriale del progettista – o perlomeno della prevalenza assoluta del contributo antropico rispetto a quello non antropico – a favore del potere immanente della corporeità presente in tutte le cose e del loro vitalismo[1] e si amplifica lo spettro degli scambi relazionali tra materialità umane, biologiche e artificiali.

Come hanno argomentato Gilles Deleuze e Felix Guattari nella celebre articolazione del concetto di *agencement*[2], che significa letteralmente "distribuzione, sistemazione, assemblaggio", in un contesto in cui diventa impossibile decifrare per intero la complessità del reale, il meccanismo dell'accumulazione può consentire di spostare l'attenzione dall'essenza dei singoli elementi alle numerose, multidirezionali concatenazioni fluide che si creano tra le parti, e di sfuggire alle contrapposizioni dualistiche (cultura/natura, città/paesaggio, controllo/autonomia…) per approdare a uno sguardo dinamico, più complesso e olistico. Da un punto di vista progettuale, si abbandona l'esclusività di una ricerca orientata all'immagine univoca, fissa e immutabile, e ci si indirizza piuttosto a un approccio reiterativo, "cinetico", che interroga il cambiamento, il divenire e la successione degli eventi.

In un tempo di dirompenti, inedite accumulazioni di capitali, di beni prodotti e scartati, e di una quantità di elementi, sia visibili – come le accumulazioni di materie plastiche, che pervadono ogni aspetto del nostro quotidiano[3] – che invisibili – quali l'accumulazione di carbonio o le lente sovrapposizioni mineralogiche che si mescolano ai mutamenti geologici in atto – che impattano fortemente sul nostro pianeta e che rendendo il nostro habitat sempre meno comprensibile e sempre più selvaggio, "rendere manifeste tali estensioni e accumulazioni radicali […] provoca nuove percezioni di ciò che ci circonda"[4].

In questo senso, l'accumulazione rimane una potente pratica espressiva che ci permette di pensare e rappresentare il reale, complesso e caotico, di influire e provocare contro-accumulazioni che impattino su azioni progettuali, su comportamenti sociali e politici[5], e infine di entrare in contatto con lo spazio arbitrario e irrazionale della selva, alla ricerca incessante dell'ordine spontaneo: disordinato e perfetto[6].

[1] Voce "accumulazione", in AA. VV., *Grande dizionario italiano*, Garzanti, Varese 2006.

[2] L. Ariosto, *Orlando Furioso* (1516), Mondadori, Milano 1990.

[3] Cfr. R.P. Harrison, *Forest. The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 94.

[4] W. Cronon, *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature,* in Id., *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, W.W. Norton, New York 1995, p. 70, trad. dell'autore.

[5] Cfr. Ivi, p. 71.

[6] A. von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes : accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales, fondé sur des mesures exécutées, depuis le dixième degré de latitude boréale jusqu'au dixième degré de latitude australe, pendant les années 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803*, Levrault, Schoell et compagnie, Paris 1805.

Si vedano, a tal proposito, questi e altri esempi trattati in U. Eco, *La Vertigine della Lista*, Bompiani, Milano 2009.

R.P. Harrison, *op. cit.*, p. 100.

A. Metta, *Verso la città selvatica,* in A. Metta, M.L. Olivetti, *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019, p. 20.

Ivi, p. 20.

Ivi, p. 26.

Ivi, p. 19.

S. Sciarrino, *Lezione 1. Processi di accumulazione,* in Id., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 27.

J. Kuroda, M. Kaijima, *Made in Tokyo-Atelier Bow-Wow*, Kajima Institute Publishing, Tokyo 2001, p. 174, trad. dell'autore.

"L'espressione 'materia vibrante' suggerisce che, in molti casi, le intenzioni, gli sforzi o le attività umane non rivestono un ruolo chiave. A volte, questo ruolo è svolto infatti da un evento meteorologico o da un prodotto alimentare, chimico, metallico o farmaceutico". L. Thompson. *Vibrant Matter,* in R. Braidotti, M. Hlavajova, *Posthuman Glossary (Theory in the New Humanities)*, Bloomsbury Publishing, London 2018, p. 447, trad. dell'autore.

Cfr. I. Baxter, K. Von Meier, *A portfolio of piles*, N.E. Thing Co, Vancouver 1968.

Cfr. M. Gandy, *Unintentional Landscapes*, in "Landscape Research", 41, 4, April 2016, pp. 1-8.

A. Rocca, *Fuori dalla Foresta,* in "Fuoco Amico", 8, 2022, p. 12.

Cfr. T. Nail, *Kinopolitics: Borders in Motion*, in R. Braidotti, S. Bignall (a cura di), *Posthuman Ecologies. Complexity and Process after Deleuze*, Rowman & Littlefield, London 2019, p. 187.

Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1980.

Cfr. J. Gabrys, G. Hawkins, *Accumulation: The Material Politics of Plastic*, Routledge, London 2014.

I. Baxter, K. Von Meier, *op. cit.*, p. 5, trad. dell'autore.

Cfr. N. Axel, D.A. Barber, N. Hirsch, A. Vidokle, *Accumulation: The Art, Architecture, and Media of Climate Change*, University of Minnesota Press, Minnesota 2022, pp. 7-8.

In questo passaggio si cita il frontespizio in Y. Friedman, *L'ordine complicato. Come costruire un'immagine*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 9.

AILANTO

RICCARDO MALATTO

L'Ailanto, *Ailanthus Altissima* o *Ailanthus glandulosa*, derivato dall'ambonese *ailant* o *aillanitol* (albero del cielo), è una latifoglia imparipennata appartenente alla famiglia delle Simarubacee, originaria delle isole delle Molucche e diffusa in Cina sud-orientale. Volgarmente detto "albero del Paradiso", più per la sua rapida crescita che per l'altezza raggiunta, l'ailanto fiorisce a metà primavera in grappoli bianco-verdi che matureranno in samare rossastre all'inizio dell'estate: infiorescenze che in poche settimane produrranno miglia di piccoli semi alati pronti ad affidarsi al vento. Se il nome originario rimanda, almeno a orecchie europee, a immagini bucoliche, i soprannomi che gli sono stati riservati nel corso del XX secolo sembrano contestarne il significato: "nei paesi di lingua inglese lo chiamano *stink tree*, *ghetto palm*, *tree of hell*, a Napoli *cazzipocchio*, a Genova *albero della merda*"[1]. L'aggiunta della "h" al nome di genere, e che rimanda ad *anthos* ("fiore" in greco), nel suggerire un'interpretazione banale a un atto trasgressivo crea un'ambiguità che manda in frantumi il nome stesso rivelandone la tensione. I primi semi furono spediti in Inghilterra nel 1751 da padre Pierre Nicolas d'Incarville e destinati al Chelsea Physic Garden di Londra come esemplari esotici da collezione. In pochi anni il portamento elegante gli spalancò i cancelli dei giardini e dai parchi inglesi ai cortili italiani il passo fu breve: le prime piante si videro comparire già nel 1760 come ornamento nell'Orto Botanico di Padova. Ma la crescita esuberante e la tracotanza del suo stile riproduttivo si rivelarono presto gusti affini al palato del capitale, a metà del XIX secolo l'ailanto fugge al posto assegnato dal buoncostume settecentesco per diventare una pianta industriale. Complice anche l'epidemia di pebrina che decimò i bachi da seta a metà dell'Ottocento, facendo dell'ailanto un economico rimpiazzo alla produzione industriale di seta nel nord Italia, ma anche i crolli di terreni disboscati e le frane negli argini dei fiumi che offrirono la possibilità di dimostrare le capacità rigenerative e la tenacia di questa pianta. E per questo motivo, la resistenza alla tossicità atmosferica lo elesse a ornamento prediletto nei viali della città troppo inquinate per ospitare altre specie. I mutamenti non sono mai solitari e innescano una grammatica di scarti irrequieti, e in pochi anni le stesse virtù che rendevano l'ailanto una pianta adatta allo sfruttamento, si sono rivelate forze incontrollabili: messo a profitto come rimedio al depauperamento ecologico e alla crisi dell'industriale ha finito per assumere il ritmo del capitale invertendone la logica. La puzza dei suoi fiori, la crescita indomabile a minaccia della pazienza di ogni giardiniere, la scoperta dei tessuti sintetici, hanno segnato il crollo del suo valore patrimoniale: in pochi anni la pianta ha tenuto fede alle aspettative colonizzando il circostante. La permanenza dell'ailanto nel libro contabile dei vegetali autorizzati al profitto

cominciò a vacillare e la sua immagine assunse toni imbarazzanti: la nocività della pianta è certificata una volta per tutte con l'ingresso nel *Global Invasive Species Databates*. Terrore della biodiversità e incubo degli allergici, l'ailanto è descritto come albero dall'odore sgradevole e difficile da estirpare. Nei manuali di giardinaggio abbondano bellicosi consigli su come sbarazzarsi delle sue radici e precise informazioni riguardo alla sua pericolosità per l'ambiente: respinto come feroce invasore la fragranza delle sue fronde maleodoranti desta più scalpore dei gas delle marmitte. L'ossessione al controllo della sua mobilità ci racconta qualcosa sul rifiuto di accogliere vite straniere e spontanee, si registrano infatti annunci di un tale allarmismo da suggerirne il bando dalla lista dei rifiuti da compostaggio: "I toni, i tic linguistici, le forme verbali [con cui se ne parla] sembrano le stesse di chi vuol rispedire a casa gli stranieri, dare fuoco ai campi nomadi, affondare i barconi"♌. *Glisofante*, motosega, falcetto e badile sono gli armamenti usati per tenere sotto controllo ciò che è di troppo. Ma muovergli guerra significa scambiare i sintomi con le cause. Per quanti *raid* si facciano contro di lui la situazione potrebbe non migliorare: l'abusivo vegetale reagisce ai tagli diventando più rigoglioso. Si parla già di ailantofobia e le multinazionali dei diserbanti chimici sfruttano i precipitati della psicosi. Ma se l'ailanto minaccia di sterminare le specie autoctone non è per la sua incompatibilità intrinseca con la biodiversità. Non attecchisce nel fitto dei boschi, non colonizza giardini dove crescono altre piante, piuttosto, più di altri vegetali si arrangia nel trovare ciò che gli basta per vivere nei terreni maggiormente degradati. Se ci appare più comune di quanto non sia è perché, come le *vagabonde* descritte da Gilles Clément⇓, percorre gli spazi disciplinati dall'urbanizzazione accanto alle specie scacciate dai diserbanti: vive in aree disabitate, cave, discariche, capannoni, fabbriche abbandonate, ma gradisce anche parchi, aiuole spartitraffico, giardini sterili, marciapiedi, margini di campi coltivati, ferrovie e raccordi autostradali. Siamo noi a creare le condizioni per fare dell'ailanto un irritante cittadino metropolitano. Così, l'ailanto, arrivato in Europa per soddisfare il gusto delle "cineserie" è oggi lo spettro delle nostre città. Radicandosi tra i nostri avanzi mette in discussione la categoria stessa di infestazione: quando appare non da cenno di andarsene, l'attenzione che richiede mostra crepe e svela trucchi; mentre inquieta invita a farne qualcosa. Spesso, e prima di altri alberi, abita luoghi di violenze e vergogne, laddove cresce incolto resta come testimone di storie d'ombra e abbandono. La sua inutile presenza resta conficcata negli angoli dimenticati dove nemmeno i bambini osano infilarsi per giocare a nascondino, attecchisce tra l'immondizia e porta linfa tra i calcinacci. Se "il modo più comune e semplice di

definire un'*infestante* è designarla come una *pianta nel posto sbagliato*, ovvero una pianta che cresce dove si preferirebbe ne crescessero altre, o dove di piante non se ne vorrebbero"⩚, dichiarare battaglia alla *peste verde* perché non si trova nessuna utilità significa condannare il territorio alla sterilità. L'infestazione dell'ailanto decontamina la tossicità degli atti umani: proliferando su terreni poveri e avvelenati libera il terriccio intrappolato sotto il cemento grezzo, ripara i tessuti danneggiati dalla deforestazione permettendo la crescita di altre erbacce, rimboschisce velocemente terre bruciate prossimi al crollo, abita le crepe assorbendo diossido di azoto e polveri sottili, purifica l'aria in città, rivolta il terreno in cui altri alberi non potrebbero germogliare preparando *parentele compost*⅃ per il prosperare di nuove vite. Curioso ossimoro, gli alberi del Paradiso inquietano come demoni: tendono velocemente la loro dorsale verso il cielo mettendo radice in terreni infettati. Ma dichiarare l'ailanto un alleato contro la tossicità dell'ambiente non significa cedere alla fallacia dell'orientalismo, significa riconoscere la forza e la bellezza della natura quando irrompe anche dove non è ben voluta. Se ha senso impegnarsi nel limitare l'avanzata dell'infestante quando diventa una concreta minaccia è altrettanto sensato lasciarlo proliferare laddove ha portato la vita quando sembrava scomparsa. In fondo, se non intendiamo intervenire sulle cause dell'inquinamento e del riscaldamento globale non è più di tanto conveniente fare gli schizzinosi sulla nazionalità delle piante. Tra nocività e nutrimento l'ailanto scortica i simboli dell'ordine e le forme della rappresentazione, mostrando ciò che eccede e non è riconducibile a una stabilità anestetizzata, mette a fuoco che la differenza tra sterpi e fiori pregiati è una questione di scelte. Per questo, nell'ailanto *bellezza* e *contaminazione* entrano in collisione: il suo tronco slanciato e flessibile non è buono per farne legno da ardere; i suoi fiori sono rigogliosi ma puzzano; cresce velocemente su qualunque terreno ma resiste a ogni falciatura; svelle piastrelle e sgretola muri ma rivolta la terra esponendola al sole; il suo fogliame produce humus dal quale nasceranno altre erbacce ma le sue radici rilasciano metaboliti che inibiscono la germinazione di altre piante attorno. Se in Cina è conosciuto per le sue proprietà terapeutiche in Europa è famoso per le allergie provocate dalla sua linfa. Nelle sue variazioni l'ailanto ci seduce con un corpo contagioso proprio perché il suo corpo è chiamato ad appropriarsi degli spazi riscrivendoli. Quando una pianta, allogena o indigena che sia, riscrive uno spazio, ci racconta qualcosa delle condizioni ambientali, storiche e sociali di quel particolare luogo. In questo sfacciato *squatter* vegetale ecologia, storia, cultura e politica si intrecciano e l'errore sta nel non riconoscere i modi e i tempi con cui abita le scie e mette radici su linee d'erranza.

Narratore a contatto con ciò che è stato escluso, disegna storie di redenzioni possibili: ciò che è stato abbandonato non resta maceria ma diventa un giardino gravido di quella vita che non ha bisogno di siepi e separazioni, viali levigati e confini per cambiare, perdersi e rinascere ancora. L'albero del Paradiso esplora le rovine per farne dimora: incrina il limite tra l'abitabile e il non abitabile smontando la narrazione ideologica che produceva quel confine nascondendolo. Come il geroglifico indica all'alchimista un tesoro di analogie l'ailanto toglie i veli che la pigrizia ha gettato sull'idea di distruzione e rinascita ponendole in reciproca dissipazione: la loro differenza – come quella tra mente e corpo, immagine e gesto – è piuttosto una questione di abbrivio. In bilico tra quella che Michel Taussig ha chiamato "un'arte della natura e arte nella natura"[5] le caratteristiche dell'ailanto ci spingono a un pensiero audace: che il linguaggio segreto del mondo vegetale possa insegnarci qualcosa a proposito della relazione tra creazione e contagio, ripetizione e trasformazione, vita e morte, fino a parlarci delle segnature e delle loro architetture, del tocco della materia, di corrispondenze e *mimesis* tra i corpi nel mondo. Questa era l'idea programmatica del saggio *Il linguaggio dei fiori* di George Bataille[6]: cercare i processi al bordo del rappresentabile che mostrino come le immagini tratte dalla natura modellino il pensiero. Una volta che l'immagine viene formulata in un certo modo il pensiero ne è trasformato creando qualcosa che avrebbe potuto essere altrimenti. È sciocco rigettare l'*amarezza* della corteccia o la *gentilezza* del pistillo come assurdità puerili perché nella distanza tra ciò che non si può dire adeguatamente e l'esperienza che facciamo nel mondo si dà l'attrito di ciò che chiamiamo vita: "immaginare significa sempre diventare ciò si immagina"[7]. Se Bataille contrappone il fetore della rosa marcia alla purezza ideale dei fiori per mostrane il volto osceno al di là della metafora, cosa ci può dire l'albero *maudit*? Le sue immagini, i suoi movimenti, potrebbero suggerci che l'esistenza è ambigua al suo livello più intimo e che il pensiero era fuori forma quando interpretava la natura con le categorie dell'ordine e dell'identità. Quotidiano e straniero, colono e clandestino, malattia e cura, l'ailanto si rivela nei nostri giardini e nei terreni incolti come un'illuminazione profana[8]: arresta il pensiero ribaltando la realtà alla ricerca di una storia obliterata. L'albero del Paradiso ci spinge a scrutare la vita delle piante laddove era visibile soltanto una vaga memoria o una traccia spoglia, catturando la nostra attenzione su ciò che "è andato perduto senza essere mai davvero esistito"[9]. È l'albero dell'erranza che abita le nostre rovine: insieme radice e rizoma ci mostra che la vita è nel "ritrasmesso" e nel "relato"[10] quando la radice assume l'andamento di un rizoma e il rizoma diventa approfondimento della radice.

[1] Filo Sottile, *Ailanto. L'albero* maudit *che porta il paradiso fra il cemento*, disponibile al link www.alpinismomolotov.org/wordpress/2016/06/01/ailanto-albero-maudit-che-porta-il-paradiso-fra-il-cemento, consultato il 20/04/2022.

[2] *Ibid*.

[3] Cfr. G. Clément, *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010; ed. or. *Éloge des vagabondes Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*, Nil Éditions, Paris 2002.

[4] R. Mabey, *Elogio delle erbacce*, Ponti alle Grazie, Milano 2011, p. 5; ed or. *Weeds. How Vagabond Plants Gatecrashed Civilisation and Changed the Way We Think About Nature*, Profile Books, London 2010.

[5] Cfr. D.J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019; ed. or. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

[6] M. Taussing, *The Language of Flowers* (2003), in Id., *Walter's Benjamin Grave*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 200.

[7] Cfr. G. Bataille, *Il linguaggio dei fiori*, in Id., *Documents*, Dedalo, Bari 1974, pp. 47-58; ed. or. *Le langage del fleurs*, in "Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés", 3, 1929.

[8] E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2016, p. 23.

[9] W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, O.C. III: 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, pp. 201-214; ed. or. *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* Die literarische Welt, Berlin 1929.

[10] Cfr. P. Miniglier, *La parenté des autres. À propos de Maurice Godelier*, in "Critique. Revue générale, des publications françaises et étrangères", LXI, 701, Octobre 2005, pp. 758-774.

Cfr. É. Glissant, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata 2007; ed. or. *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Paris 1990.

APERTURA

LAURA MUCCIOLO

> La creatura, qualsiano gli occhi suoi, vede / l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son / come rigirati, posti tutt'intorno ad essa, / trappole ad accerchiare la sua libera uscita. / Quello che c'è di fuori, lo sappiamo soltanto / dal viso animale; perché noi, un tenero bambino / già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro e vedere / figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo / nel volto delle bestie.[1]

La parola apertura definisce tre ambiti di significato: analitici (1), d'azione (2), di misurazione (3). Conoscere qualcosa di ignoto per la prima volta, permettere un passaggio, studiare il nemico (1); allargare maglie strette per entrarvi, attraversare crepe, fenditure, invadere (2); sciogliere gli impedimenti e quindi rendere visibile, misurare (3). Tutti gli ambiti sottendono condizioni spaziali sia teoriche (1, 3) sia operative (2, 3).

I termini contrari alla parola "apertura" si avvicinano maggiormente all'immaginario della selva (chiusura, strettezza, ombra)[2], fissandone assunti spaziali e costitutivi. Al contrario, la parola "apertura" indica modalità di interazione, ossia in che modo gli ingressi in uno spazio selvatico accadono per moti che alterano e costruiscono ambienti interni, interrompendo o generando diversivi alle leggi del selvatico. Tali aperture o moti d'ingresso, definiscono strategie connesse all'obiettivo d'entrata: nell'alterità avviene per necessità o per volontà?

Con il termine "apertura" si indica anche la fase analitica con cui si apre una partita al gioco degli scacchi, gioco in cui si prefigurano alcune alternative: il bianco forza il nero verso la sconfitta, il nero forza il bianco verso la sconfitta, bianco e nero possono dichiarare patta una partita.

Superando la struttura deterministica e biunivoca degli scacchi, in realtà lontanissimi dall'immaginario irrazionale della selva, il gioco funziona come mediatore tra teoria e prassi, per cui è necessario soffermarsi sul termine "forzare". Le forzature, affiancate alla condizione di passaggio (aperture), determinano la qualità degli ingressi possibili nella selva. Le aperture si configurano come azioni esplorative tese a conoscere uno spazio ignoto, tendono a essere alterazioni[3], distorsioni, violazioni, irruzioni; eventi violenti, cioè, qualitativamente senza consenso, dello stato delle cose selvatiche. Che l'apertura costituisca un'alterazione è valido per l'uomo; piante e animali, come confermato da Rilke in apertura, sono già "dentro" la selva e senza architetture sopravvivono nel denso. L'apertura è un atto razionale (architettura) nell'irrazionale (selva).

Con aperture, inizia la costruzione dell'azione umana nella selva. Costruire nel selvatico, farsi spazio, presuppone sottra-

zione di materia. Selva, in questo senso, è un territorio pensato come pieno saturo (non solo di costruito vegetale, ma saturo di dato, informazione). Pertanto, l'abbondanza di "ombra" generata da saturazione, può essere sottratta con aperture.

Le aperture hanno carattere non reversibile nel breve termine, nel senso che resistono senza ritornare selva abbastanza tempo quanto l'uomo continua nell'uso di quell'apertura. L'uso quotidiano di un varco consente a esso di rimanere attivo, di non subire l'effetto passivo del tempo, di non alterare le sue capacità di essere varco. Al contrario, l'effetto prodotto dalla caduta in disuso di taluni varchi li conduce verso altri domini o condizioni di governo (una ferita ravvivata ogni giorno, non guarirà mai).

Le aperture sono, per i corpi esterni alla selva, azioni usate per tentare l'ingresso. Per i corpi interni alla selva queste potrebbero assumere il nome di attacchi, perché differente il punto di vista dell'osservatore e l'effetto che l'azione sortisce. Aperture e attacchi, nel dizionario selvatico sono, quindi, sinonimi. Per una resistenza all'esterno, a ciò che non è ancora selva, essa attrae centripetamente all'interno senza possibilità di lunga durata delle strategie di apertura, per cui è necessario programmare, in seguito alle aperture, azioni successive che permettano lo "stare" nel selvatico, a seconda dell'obiettivo. La natura dello spazio selvatico non è geometrica bensì anti-formale⩚; sarebbe "scientificamente" mal posto, infatti, definire una teoria delle aperture, sulla base di regole di geometria elencando quindi aperture simmetriche, diagonali, frontali ecc.

Intuitivamente, invece, abbandonando la sfera razionale e muovendosi come rabdomanti è possibile definire da quale punto gli attacchi, cioè aperture, stiano arrivando. Secondo questa ipotesi di dinamismo ⎿, le aperture possono verificarsi: per moti verticali (dall'alto e da basso); per moti orizzontali (sul fianco / tangenziali, dal livello terreno o aereo). Le aperture, siano esse orizzontali o verticali, in quanto azioni esplorative chiariscono la volontà dell'estraneo di conoscere ciò che sta "dentro" la selva e che rimane ignoto. Le aperture per moti verticali comportano l'uso di strumenti extra-corporei che permettono di "entrare" nella selva rompendone i confini. "Aprire dall'alto" definisce moti verticali di ingresso propri di oggetti avulsi e totalmente differenti per codici e qualità dall'intorno in cui si calano. Dante *apre dall'alto* nella selva, si "ritrova" in essa eliminando l'*empasse* narrativo di dover spiegare come si entra nel selvatico ⊧: "o non so ben ridir com' i' v'intrai, | tant' era pien di sonno a quel punto"✳. L'atto del ri-trovarsi è la più specifica condizione di "apertura dall'alto", in cui ci si ri-trova, perché inconsciamente si ri-cerca, stabilendo un paradosso di distanza tra selva e "straniero", chiarendo le posizioni di

entrambi i termini, facendo sembrare l'esito frutto di un attacco aereo (appunto un'altra apertura dall'alto).

Al contrario, aperture per moti orizzontali nella selva possono essere azioni direzionate o al superamento della condizione selvatica (aprire per andare dal punto A al punto B, passando *per* la selva) oppure azioni interessante allo stadio stanziale (aprire per andare dal punto A al punto B, con B dentro la selva). Alle aperture del primo tipo corrispondono attraversamenti incursioni passaggi, alle aperture del secondo potrebbero corrispondere architetture. Aprire sul fianco, o in modo tangenziale, se la scala tra ambiente selvatico e invasore è congrua, è l'operazione più semplice. Aprire sul fianco significa rompere, forzare determinate rigidezze ed entrare in uno spazio di condizioni differentemente normate, che l'uomo traduce come "non-normate", poiché guarda al problema da una prospettiva antropocentrica (non normate secondo il suo canone di norma). Il fianco addirittura si "presta", in letteratura, se è esposto e può facilmente essere soggetto ad attacchi.

Paper/Midwestern Ocean è un'installazione di Gianni Pettena messa in scena per la prima volta al Minneapolis College of Art and Design nel 1971, costruendo un'apertura tangenziale nel selvatico, che inscena il passaggio da A a B passando "per" la selva. Uno spazio saturo a visibilità alterata e limitata da strisce di carta appese a fili di acciaio disposti a reticolo è la fase "zero" dell'esibizione. L'esibizione prevederebbe una conferenza da tenersi all'interno dell'ambiente bianco. Vengono fornite forbici ai partecipanti che possono, a loro piacimento e necessità, tagliare le strisce per entrare nella stanza e definire un nuovo ambiente in cui la conferenza potrà, plausibilmente, avere luogo. L'esibizione è il pretesto per praticare aperture in uno spazio già occupato e valutarne il superamento. In questo modo, i partecipanti usano pratiche di apertura per definire varchi di accesso e "farsi spazio" nel selvatico di cellulosa. Il pubblico forza lo stato delle cose per generare aperture, definisce stati alterati dello spazio e muovendosi in gruppo ⫴ si ritrova al centro della stanza. L'apertura sul fianco, in questo caso, è lo stato iniziale dell'occupazione spaziale temporanea interna. La conferenza ha avuto luogo, il pubblico esce dalla stanza che è stata "dissacrata" lasciando una cloaca di strisce di carta. Se al dileguarsi delle azioni umane, della selva sarà rimasta solo l'immagine sognata, entra in gioco l'idea che il selvatico sia anche materia reversibile ⅄.

Aprire sul fianco per ipotizzare architetture stanziali è un insieme di pratiche meno repentine e impulsive, più ragionate e fondanti. Se nel passaggio è la rapidità dell'azione che testimonia il successo, per "stare" nella selva c'è bisogno di ingannarla.

Architetture che aprono sul fianco decise a rimanere definiscono un obiettivo e una strategia di permanenza. Aprire in uno spazio altro presuppone l'adozione di mimetismi che consentano periodi di "studio" del nemico, prima della probabile ed eventuale fase stanziale nella selva.

Office 268-Model for a Tower (Office Kgdvs) costituisce un'apertura tangenziale nel selvatico che inscena il passaggio da A a B, con B "dentro" la selva. La struttura non è una torre, ma un rondò continuo ad altezza imposta: un giardino, anche volendo impossibile da "usare" come torre. Una struttura circolare puntiforme prefabbricata in acciaio viene montata in loco, nel binario superiore del profilo che chiude il cerchio scorre un tendaggio bifronte. Il tendaggio stesso definisce la strategia di permanenza "a testuggine". L'interno copia parti del dipinto *Tower of Babel* di Bruegel, costruendo un primo rapporto ingannevole tra gli alberi veri chiusi nel rondò e le architetture finte ripetute sul tendaggio. Lo spazio chiuso nel rondò viene "allestito" proponendo immagini confortanti, interrompendo alla vista il moltiplicarsi estremo del selvatico: l'interno è al sicuro. Esternamente invece il tendaggio rimane argenteo quasi mimando la finitura riflettente tipica del titanio. Nell'esatto momento in cui l'architettura entra in relazione con il circostante definisce il suo essere "straniera" all'interno di un sistema selvatico. Viene applicato e rivelato il mimetismo come strategia di progetto nella selva[16], attraverso l'uso di una pelle ambiguamente riflettente. Non è tanto l'argento o il titanio a interessare, quindi non il "prezioso" di un materiale, quanto l'intenzione che l'uso testimonia: la tenda esternamente vorrebbe farsi specchio, inverando il principio per cui ogni replica genera prototipi. La selva esternamente ingannata non riconosce il cerchio come apertura "estranea" e continua a danzare ininterrotta: l'eventuale apertura del tendaggio genera nuove e intriganti variazioni. Entrare nella selva attraverso aperture significa definire operazioni d'indagine e di azione delle architetture possibili, eventi che si confrontano con il "non-normato" e agiscono di conseguenza, declinando apparati di relazione necessari a entrare. A seguito dell'ingresso, una volta che lo status è passato da "fuori" a "dentro", le condizioni spaziali superate definiscono le forze rimanenti per articolare le architetture con le strategie di progetto, adattandole o imponendole alle condizioni silvane.

[16] R.M. Rilke, *Ottava elegia*, in *Elegie duinesi*, Einaudi, Torino 1978, p. 49; ed. or. *Duineser Elegien*, Insel Verlag, Leipzig 1923.

[17] Si veda S. Marini, *Nella selva | Wildness*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria. Journal of Architecture, Arts and Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020, pp. 10-17.

[18] "Il termine *alterazione* ha il duplice interesse di esprimere una decomposizione parziale analoga a quella dei cadaveri e nello stesso tempo il passaggio a uno stato perfettamente eterogeneo corrispondente a quello che il professore protestante Rudolf Otto chiamava l'*assolutamente altro*, cioè il sacro, realizzato per esempio in uno spettro". G. Bataille, *L'arte primitiva*, in Id., *Documents*, Dedalo, Bari 1974, p. 219; ed. or. *L'art primitif*, in "Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés", 7, 1930.

[19] "Così per Morris l'anti-forma non aveva essenzialmente a che vedere con le tematiche del rifiuto, dell'accozzaglia [...] ma riguardava un certo numero di operazioni che svelano la forza di gravità al lavoro nello sparpagliamento della forma: 'ammucchiamenti aleatori, impilamenti disordinati, sospensioni'". Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003, p. 95; ed. or. *Formless. A User's Guide*, Zone Books, Cambridge Mass. 1997. La citazione con cui si chiude l'estratto è tratta da R. Morris, *Anti-Form*, in "Artforum", 6 aprile 1968, p. 34.

[20] "A game of chess is a visual and plastic thing, and if it isn't geometric in the static sense of the word, it is mechanical, since it moves; it's a drawing, it's a mechanical reality. The pieces aren't pretty in themselves [...] It's the imagining of the movement or of the gesture that makes the beauty". M. Duchamp, in P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Viking Press, New York 1971. La citazione è usata come seconda definizione della voce "movement" in R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995, pp. 934-946.

[21] Nella Commedia l'*empasse* verrà risolto dall'espediente dello svenimento per permettere la transizione scenica.

[22] D. Alighieri, *Divina Commedia*, I, 10-11.

[23] "This is what I'm into with 'The Death of the Audience': gregarity". É. Lebovici, *The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal-Blanc*, in "e-flux Journal", 13, 2010; articolo disponibile all'indirizzo www.e-flux.com/journal/13/61325the-death-of-the-audience-a-conversation-with-pierre-bal-blanc/, consultato il 15/03/2022.

[24] Quello che rimane dell'opera dopo il taglio è il nulla, coincidente con lo spazio: "un mucchio di coriandoli di carta che si può gettare nella pattumiera (per non intasare il W.C.)". Y.-A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 212.

[25] "Il movimento entropico, simulacrale è destinato a sospendere il campo della visione in assenza del soggetto; tende a mostrare che, nell'automatismo della ripetizione infinita, la sparizione della prima persona è il meccanismo che dà avvio all'operazione dell'informe". Ivi, p. 69.

ARA

GIACOMO INFANTINO

Giacomo Infantino, *Those dreams that do not wake up*, 2020.
Courtesy l'artista.

Giacomo Infantino, *Those dreams that do not wake up*, 2020.
Courtesy l'artista.

Giacomo Infantino, *Those dreams that do not wake up*, 2020.
Courtesy l'artista.

AURORA

LEONARDO MAGRELLI

Leonardo Magrelli, *Norway*, 2018. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Norway*, 2018. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Norway*, 2018. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Norway*, 2018. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Norway*, 2018. Courtesy l'artista.

AVAMPOSTO

VINCENZO
MOSCHETTI

Il termine avamposto appartiene per sua origine e definizione al linguaggio della tecnica militare. Il lemma, probabilmente per questo, non è presente nel *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Il rimando possibile per ricostruire il campo in cui esso opera è da rintracciare nel *Vocabolario* dove è indicato come le sue origini siano provenienti dalla lingua francese[1]. Secondo tale principio, ancora nel 1833, il *Dizionario Militare Italiano* di Giuseppe Grassi appare sprovvisto del termine servendosi di parole quali *avanguardia*, *a vantaggio* o *avanti* per discutere modi e strategie della guerra[2]. Come per le esperienze delle *Enciclopedie* e *Dizionari ragionati* curati da Diderot e d'Alembert, ripresi dall'accademismo di Durand in veste architettonica, anche l'arte militare assorbe la necessità scientifica ed editoriale di pubblicare nel 1784 la propria *Encyclopédie Méthodique*[3]. Il primo tomo non presenta la parola *avant-poste* ma lavora su termini di *avant-garde* e *aventuriers* costituendo dei parallelismi tra lemmi che appaiono come sovrapponibili. È il *Nouveau Dictionnaire Militaire* del 1891 a parlare di "troupes de protection destinées à prévenir de toute surprise une troupe et à opposer en cas d'attaque une résistance suffisante pour permettre à cette dernière, soit de se former pour engager le combat, soit de refuser le combat"[4]. L'etimo è quindi composito, l'unione di un prefisso "avant-" e di un suffisso "-poste" descrive il piano d'intervento del lemma. La parola *avamposto* è un contenitore di risultati all'interno del quale le figure militari agiscono preannunciando un'azione di scoperta e di esplorazione, così come un comportamento di allerta in cui l'uomo e la macchina progettata si pongono rispetto al nemico. Lo schieramento dell'avamposto segnala attraverso il suo posizionamento nel territorio le possibili direzioni d'arrivo dell'avversario senza tuttavia proporre una decisione immediata, dunque senza regolare al presente quanto, piuttosto, prefigurare.

L'avamposto si presenta pertanto come metafora progettuale per esprimere nella pratica, ovvero in funzione di forme e contenuti, i processi e i programmi utili a rispondere alle esigenze di operatività in aree non controllate o che hanno perduto l'ordine "civile". Una conseguenza che mette in luce le relazioni con i territori dell'architettura e quindi con il progetto come risposta a possibili e necessari attraversamenti all'interno di *spazi del conflitto* ovvero selve.

La macchina dell'avamposto è in questo senso un principio di attraversamento possibilistico che può attaccare e difendere a seconda dei comportamenti che il nemico propone rispetto alla sua presenza. La temporaneità dell'attraversamento esplorativo, così come il sistema di sviluppo di un organismo complesso diviso in più schieramenti, è il principio essenziale che assorbe il suo ruolo nel campo del progetto. Operazioni logistiche, così come

offensive e difensive, espresse nella teoria militare compongono un dizionario che dà norma alla pratica, definendo metodologicamente i sistemi di ingresso nel territorio o generalmente nel campo della "battaglia". Le operazioni offensive mirano ad annullare o a ridurre la capacità operativa dell'avversario mediante la distruzione delle sue forze e la conquista di un obiettivo territoriale [6]. Nella dottrina dell'esercito è importante individuare come:

> [Le operazioni difensive] [...] vengono concepite, organizzate e condotte tenendo conto delle possibilità offerte dal terreno e si avvalgono dell'ostacolo artificiale. Il terreno è lo scenario sul quale si sviluppa l'azione. Le sue caratteristiche, condizionando l'utilizzazione e il rendimento delle armi e dei mezzi, influiscono in misura determinante sulle operazioni. La possibilità di sceglierlo, sia pure entro certi limiti, di sfruttarlo e di valorizzarlo adattandovi nel modo migliore forze e modalità d'azione costituisce per la difesa il mezzo per attenuare la superiorità dell'attaccante. Esso rappresenta perciò un incremento di potenza tanto maggiore quanto più è in grado di condizionare l'azione nemica e di agevolare la propria. [8]

Attacco e difesa rappresentano quindi i temi di lettura dello spazio; essi fissano i punti mediante i quali dovrà compiersi l'attraversamento e dovranno posizionarsi i segni di una attività progettuale. Se la selva rappresenta una dimensione incontrollata [9], l'avamposto, inteso come oggetto architettonico, dovrà prevenire e insediarsi per far fronte alla sua possibile avanzata. Possibilità, dunque, che non predetermina una cesura verso il sistema quanto uno studio della sua complessità per ereditare strategie compositive, ovvero azioni nel senso quindi di un'alleanza tra i due: biologico e artefatto.

Il progetto di Aldo Rossi e Gianni Braghieri per *Villa Bay* (1973), nel bosco di Borgo Ticino, dispone i materiali teorici discussi per renderli pratici nell'azione spaziale, chiarendo le funzioni dell'architettura nell'attraversamento del corpo oscuro, all'interno di quell'ombra nella quale Boullée riconobbe le possibilità dell'irrazionale: "'Passeggiando una sera in un bosco mi capitò di cogliere l'ombra delle piante...'": questo passaggio di Boullée mi permetteva di capire la complessità dell'irrazionale in architettura". [10]

Ma ancora questa esperienza ha potuto stabilire i territori di una "nuova" dimensione dell'architettura e del progetto che con l'ombra, o meglio con le ombre di un ambiente che ritorna, chiarisce i programmi di una strategia da attuare:

> 'Me trouvant à la campagne, j'y côtoyois un bois, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention [...]. La masse des objects se détachent en noir sur une lumière d'un pâleur extrême... Frappé des sentiment que j'éprouvaois, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture...'. [...] L'architettura delle ombre diventa così legame e la ricerca dei principi dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B. [11]

Quanto detto è orchestrato su una tensione che si serve della teoria fornita dalle ombre del bosco per evidenziare azioni operative, gli avamposti. Tale condizione foraggia i segni progettuali rispetto a un palinsesto naturale dimostrando "che l'architettura, nei suoi rapporti con la natura è forse ancor più avvantaggiata delle altre arti" [12].

L'architetto illuminista suggerisce ad Aldo Rossi un metodo per mezzo del quale poter strutturare un attraversamento di quelle ombre, ombre del bosco, a tal punto da poter illustrare una complessità non sempre spiegabile con le regole razionali [13]. La deduzione, depositata nel saggio teorico dell'introduzione ad *Architettura. Saggio sull'Arte*, evidenzia il rapporto di Boullée con la natura. Rossi indica come esso si precisi nella tecnica e come "da un lato riguarda lo studio degli oggetti nella natura, dall'altro il carattere, e infine l'applicazione stessa della natura come fondamento della architettura" [14]. Il progetto svolge le funzioni di figura, il bosco quello di sfondo nel quale processare e verificare le interazioni tra le due parti, ovvero, ancora una volta, quella alleanza tra artefatto e biologico.

Il progetto per *Villa Bay*, nonostante l'area di intervento consentisse di utilizzare una parte piana del terreno, trova postura sullo strapiombo prospicente il fiume. Un'operazione che se letta attraverso la manualistica redatta dal Genio militare discussa precedentemente, sembra riflettere quelle attività insediative "concepite, organizzate e condotte tenendo conto delle possibilità offerte dal terreno e si avvalgono dell'ostacolo artificiale" [15]. Nelle rappresentazioni che negli anni si rincorrono nella stesura delle possibilità del progetto, il quale, difatti, non vedrà mai la sua realizzazione, il bosco si manifesta come elemento di dominio dove

> alla realtà topografica, materiale, storica si contrappone l'immagine fantastica del progetto/ da questo contrapporsi o sovrapporsi, deve nascere una terza, più autentica e più misteriosa realtà. [16]

La casa è una palafitta nel bosco che utilizza la metafora dell'avamposto per posizionarsi *all'ombra delle piante*. Due sono le strategie progettuali scelte dall'autore: la prima leggibile lungo il piano orizzontale, la pianta, la seconda, invece, svelabile in sezione, con la quale l'autore regge contemporaneamente tanto la vita dell'architettura quanto quella del bosco.

Nel disegno intitolato *Casa sul Ticino* del 1980 [17] appare una delle versioni conclusive del progetto, quella a 4 ponti; il progetto infatti lavora sull'ortogonalità tra la zona giorno, posizionata sulla parte piana dell'area, fulcro della distribuzione, e quella not-

te, composta da elementi aggettanti di direzione opposta rispetto al primo. La rappresentazione della pianta appunto evidenzia un lavoro tra i due sistemi conviventi, ovvero quello della macchina architettonica e quello dello sfondo del bosco. Se la struttura del progetto è esemplificativa nella chiarezza tipologica e insediativa, nella sua autonomia anche contestuale, lo sfondo assume le sembianze opposte, privo di contorni, pulsante, come una nuvola, esercita con la stessa chiarezza i suoi paradigmi. Entrambi autonomi quindi nella loro esistenza, diventano eteronomi nel momento in cui si sommano, ovvero in quell'istante in cui la sovrapposizione descrive l'alleanza fra i due. La sezione in questo senso intensifica il racconto dell'avamposto "nella selva" introducendo l'architettura – per statuti rossiani "statica" – nel mondo della vita. Il progetto avvalendosi pertanto della topografia prolunga idealmente attraverso i ballatoi la linea di terra superiore, quella della parte piana, per estendersi e trovare una nuova esistenza dentro quelle chiome che producono ombre. Lo spazio tra corpo costruito e strapiombo rivela le possibilità di attraversare e lavorare con l'irrazionale per mezzo di condizioni di resistenza. La villa infatti non sceglie di regolare quello che trova, il bosco, ma ne prosegue l'azione, lo abita, ne ripete in un certo modo le azioni che diventano composizione.

Trattenere la linea, utilizzare la strategia dell'avamposto, consente di leggere entrambe le realtà. Senza l'applicazione di tale tecnica insediativa, se il progetto non avesse insistito in sezione sulla resistenza della quota, si sarebbe persa la leggibilità di quel pendio che resta intatto, vivo, ovvero in grado di processare i suoi movimenti. *Villa Bay* sembra proprio rinnovare la sua interezza e paradossale autonomia nel contatto con la terra, un ancoraggio che avviene nell'uso di una sequenza di pilastri che sembrano emulare la continuità e il ritmo con i quali si presenta il bosco circostante. I pilastri proseguono il processo di costruzione di quello sfondo, ne entrano a far parte, toccano il terreno in maniera puntiforme senza impedire appunto che su questo la natura, le sue azioni, vengano ostacolati.

Pianta e sezione se messi in opera mostrano il ribaltamento di quell'insistenza tipologica, certamente verificabile, ma in realtà sconnessa dalle condizioni in cui si insedia: all'ombra degli alberi. La casa per i Bay è una casa sull'albero ma questa consente allo stesso modo di scardinare lo sfondo per renderlo operativo nei momenti in cui è possibile interrogarlo. I disegni, come *Casa Bay a Borgo Ticino* mettono in luce la narrativa tra forme e contenuti, tra figura e sfondo, ovvero tra architettura e nero del bosco. L'elemento vegetale, fitto, a tratti pauroso, viene restituito nel suo esercizio di funzioni oscure dove l'architettura lavora "non per mimetismo o imitazione ma per sovrapposizione".

La vita del progetto, in questo caso, esiste nella forma di parole e di disegni dove il terreno sul quale l'avamposto-villa intende ancorarsi è incerto e, appunto per questo, ribaltando le nozioni sulla città, il rapporto con l'ambiente naturale – il bosco – emerge come condizione dal carattere straordinario.

> Una casa nel bosco [appunta Rossi] deve essere costruita tra gli alberi / nel verde più alto / nella luce che sta sopra il bosco. Come la città verticale rispetto alla città antica. Il problema delle strutture portanti e della copertura acquista tutta la sua importanza.

Il metodo progettuale è chiarito dal processo con il quale il sistema tipologico lavora con la dimensione irrazionale dell'esistente; un progetto che non cerca fuga o difesa ma attende il confronto, "nel verde più alto", ovvero dentro l'ombra. Il rapporto fra le ombre definisce le relazioni tra le parti per chiarire i campi di intervento di ciascuna.

> Questo concetto della linea d'ombra, secondo la definizione di Conrad. Non è molto diverso per me da quello che ho più volte ripetuto della importanza di guardare l'irrazionale dal razionale, quello che chiamiamo male da quello che chiamiamo il bene. Tutto questo può sembrare banale ma credo sia la chiave del concetto di limite e di valore intermedio. Perché colui che guarda non è un estraneo. Anzi il rapporto tra il fatto e il testimone è uno dei rapporti umani più ricchi quasi indicibili. Amo tutte le frasi del tipo "Non ti dico quello che ho visto", "Non ti posso raccontare" ecc.

Progettato nell'ombra, l'avamposto rivela l'esistenza di un'ombra ulteriore, di una terza realtà. Rendendo pratiche le teorie di Boullée "l'ombra da' un 'maggior rilievo del solito' mentre la terra si configura come una geografia dell'ombra", com'era quella della selva dantesca prima di accedere all'Inferno. La casa è solo un pretesto per sfidare la natura dove tutti gli elementi compositivi: pilastri, muri, finestre, volte, segnano un'apparente protezione che con il bosco vuole però costruire un discorso, un discorso sull'ambiente ma soprattutto con l'ambiente. La tensione prodotta dai vari ballatoi cerca il selvaggio, si immette nella letteratura oscura di Itard accelerando le distanze che, seppur definite dalla predisposizione dei materiali lignei e metallici, tuttavia tendono verso fuochi lontani, persi nella macchia oscura del bosco.

> Nell'oggetto riposa l'iconografia, l'immagine senza tutti gli obblighi che l'architettura esige. L'edificio è qualcosa di molto più complesso che si oppone a quel processo di semplificazione al quale Rossi l'aveva sottomesso negli ultimi tempi della sua carriera.

Entrambi i sistemi allora, nell'uso della figura dell'avamposto, rendono leggibili le strategie militari predisposte per mezzo di azioni e segni, ovvero nell'uso topografico del terreno, nella ricerca del confronto fra le parti, nell'osservazione di porzioni "biologiche" che entrano compiutamente a far parte del racconto del progetto. L'autore introduce una tattica di convivenza e di alleanza con la macchia oscura, come le ombre degli alberi, utilizzando come sistema di ancoraggio quello di una palafitta sospesa dove le intenzioni sembrano indicare una direzione progettuale. La villa infatti, attraverso il suo posizionamento, si contrappone alla caduta nel precipizio, ponendo in scena le possibilità di abitare il selvatico, il suo interno. L'avamposto superato il mero ruolo dell'architettura, letto al finale fuori dalle dinamiche del "monumento" boulleeiano, diventa geografia.

Pertanto, sia come lemma che come "oggetto" esso si presenta quale figura in grado di fornire azioni, strategie, incursioni nei territori della selva e di munire l'architettura di un sistema operativo "vivo" in risposta alle sempre più massicce avanzate dei boschi, alle sue ombre, ai suoi ritorni, ovvero ai suoi respiri.

"Avampósto s. m. [dal fr. *avant-poste*]. – Nel linguaggio milit., dispositivo di sicurezza schierato in corrispondenza delle direzioni di prevedibile provenienza del nemico, per garantire unità in sosta da sorprese e assicurarsi la possibilità di entrare tempestivamente in azione". *Avampósto*, in *Vocabolario Treccani online*, www.treccani.it/vocabolario/avamposto/, consultato il 3/01/2022.

"Avanguardia. s. f. in franc. *Avant-garde*. La Parte anteriore d'un esercito, e di qualsiasi corpo di soldati in cammino. Si dice anche Vanguardia, e si disse Antiguardia o Antiguardo. Es. Sforzati dall'avanguardia dei fanti Spagnuoli, e Italiani furono quasi tutti morti. Guicciardini". G. Grassi, *Dizionario Militare Italiano*, edizione seconda ampliata dall'autore, vol. I, A spese della Società Tipografico-Libraria, Torino 1833, p. 186. [*Fondo Soranzo*, FSO B 31.1, Fondazione Benetton Studi Ricerche Inv. 16164].

Si veda AA.VV., *Encyclopédie Méthodique. Art Militaire*, Tome Premier, Chez Panckoucke, Libraire, hôtel de Thou, rue des Pointevins/ Chez Plomteux, Imprimeur des États, Paris/Liège 1784. [*Fondo Soranzo*, FSO C 6.1, Fondazione Benetton Studi Ricerche Inv. 16464].

Avant-Postes, voce in AA.VV., *Nouveau Dictionnaire Militaire par un Comité d'Officiers de Toutes Armes sous la Dirction d'un Officier Supérieur*, Librairie Militaire de L. Baudoin, Imprimeur-Éditeur, Paris 1891, p. 72. [*Fondo Soranzo*, FSO B 32, Fondazione Benetton Studi Ricerche Inv. 16168].

Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), Le operazioni offensive*, vol. II, Stilgrafica, Roma 1987, p. 5.

Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale), Le operazioni difensive*, vol. I, Stilgrafica, Roma 1987, pp. 25-26.

Si veda "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, *Nella selva | Wildness*, autunno-inverno 2020.

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990, p. 65; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The Mit Press, Cambridge Mass. 1981.

A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in É.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'Arte*, Marsilio, Padova 1967, pp. 19-20; ed. or. *Architecture. Essai sur l'Art*, Paris 1799.

É.L. Boullée, *op. cit.*, p. 62.

"Gli architetti di fine Settecento erano del tutto consapevoli di questa visione duplice. Étienne Louis Boullée, tra i primi ad applicare i nuovi principî del sublime burkiano […] era ossessionato anche dal buio completo. […] verso la metà degli anni novanta del Settecento, Boullée raccontò degli 'esperimenti' da lui compiuti con luci e ombre durante le passeggiate notturne nei boschi attorno a casa sua". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 189; ed. or. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge Mass 1992.

A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, cit., p. 22.

Si veda nota ŧ.

A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Research Centre, Milano-Los Angeles 1999, *Q/A 16*.

Si fa riferimento al documento *Plan for Casa Bay, Borgo Ticino, Italy*, N. INV. AP142.S1.D25.P3.1, Aldo Rossi Fonds, Canadien Centre for Architecture of Montréal.

Casa Bay a Borgo Ticino. 25 ottobre, venerdì, strada di Varallo Pombia, nel bosco, pastello, penna e pennarello su carta (29,3x21 cm), 1974. Si veda G. Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi. Due progetti*, Clueb, Bologna 2010, p. 57.

A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, cit., *Q/A 18.*

Ivi, *Q/A 16.*

Ivi, *Q/A 27.*

Ivi, *Q/A 40.* Queste parole vengono pubblicate in lingua inglese in A. Rossi, *Homage to Etienne Louis Boullée*, in "Terrazzo", 3, 1989, pp. 20-23.

"Vedi al contrario la ricerca di Itard. 'Il ragazzo selvatico' è alla fine un libro senza speranza. Di una tristezza irrisolubile, assoluta; credo si possa definire un pezzo di 'Letteratura nera'. La tristezza non sta nella condizione del 'selvatico' ma nella condizione del prigioniero del detenuto perché ogni educazione se non viene rispettata crea una inadattabilità ecc. Itard con le sue preoccupazioni è il peggior aguzzino possibile / egli entra in questioni di cui un carceriere non si occuperebbe. La cosa più significativa mi sembra il rapporto con la natura / la neve, i temporali, il vento che creano nel ragazzo il massimo del dolore, sia per la sua condizione sia per il fatto in sé (condizione che Itard nella sua lucidità illuminista non analizza quasi del tutto)". A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, cit., *Q/A 7*. Rossi fa riferimento a J. Itard, *Il ragazzo selvaggio*, trad. it. T. Riva, Longanesi, Milano 1970; ed. or. *Rapports et mémoires sur le sauvage de l'Aveyron, l'idiotie et la surdi-mutité*, Alcan, Paris 1894.

P. Portoghesi, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Sagep, Genova 2021, p. 77.

AVANZO

ARIANNA COLOMBO

> Continuamente, senza tregua, nella nostra vita quotidiana, introduciamo occasioni per dare nuovo slancio alla mescolanza.

Avanzo deriva dal verbo avanzare, movimento che tratteggia sia lo scarto di un'azione quanto il suo procedere per resti. Spia di rovine ritenute un tempo significanti; residuo di ciò che, scartato da una narrazione, istituzione, sopravvive come *dis-astro* in un paesaggio comune, familiare a una serie di ordini e grammatiche. Quando denota un nome, indica un'azione già conclusa; nella sua forma verbale evoca una potenza al tempo gerundio – che è infatti usato per tutti i rapporti sintattici non segnati dall'uso del nominativo: *docendo discimus*, insegnando impariamo. Gli avanzi non riguardano una regressione in un punto separato del passato, immutabile in quanto trascorso e con categorie stipulate a priori; indicano un processo, il procedere dei mondi e delle faccende dei suoi abitanti. Imprescindibile e duplice nel suo significato, l'avanzare illumina la visibilità di un ordine e di una tenuta: permette di cogliere la complessità dell'abitare. La nostra *forma mentis* è solita nominare una metamorfosi solo quando è compiuta: divide un avvenimento in un prima e un dopo del cambiamento. Sono di esempio i rifiuti, gli avanzi del pranzo, che dimenticati in qualche pertugio perdono le forme per cui siamo in grado di identificarli. La mela non è più mela, e poco ci assomiglia; delle uova rimangono schegge e frammentate tracce; per non parlare dell'insalata che ha ceduto tutto il verde a una sostanza marrone e melmosa. Le identità si dissolvono e questi scarti dal carattere mostruoso e poco invitante si mostrano nell'atto di divenire altro. Ma è comunque una disdetta a segnalarci questo carattere metamorfico: l'immondezza non è stata cacciata, la carcassa non è stata tolta oppure una banana è marcita sotto il sole del mezzodì. Una disdetta che si verifica a causa di una dimenticanza, un imprevisto che non ha potuto far organizzare le sorti della nostra cena.

Se è di facile pronuncia nominare come *avanzi* queste situazioni, è rischioso rimanere radicati alla sola immagine di decomposizione dell'avanzare: la duplicità della parola avanzo invita infatti ad avvantaggiarsi della propria lingua. Non a caso, ricorre il termine *paesaggio avanzato* quando si indica un luogo ancora delimitato, ma abbandonato dalle faccende della città; un luogo in cui avanza una vegetazione come un comportamento che non era previsto dagli intenti del progetto. Il paesaggio avanzato è sia un residuo, in quanto disabitato dai transiti pensati per sua primaria e ordinaria funzione, sia un procedere di quello stesso spazio, l'avanzare di una scenografia. Lo spazio di avanzi è un luogo compromesso, scomodo da nominare e di difficile temporizzazione.

L'avanzare raccoglie sia i modi dello spazio, sia quelli del tempo; è un coniugare la metamorfosi lungo una cartografia che trascina l'altrove in *qui*.

Il passante moderno ignora il percorso di questi territori, cade spesso in uno sguardo che nomina l'avanzo come spazzatura, rovina o intruso. Eppur egli nota l'avanzare dei bracci verdi, il collo lungo dei pioppi; si sorprende di trovare nella città quelle creature che sono solite abitare il boschivo: cinghiali lungo i letti dei fiumi, aironi sul parabrezza delle macchine e una copiosa variabilità di uccelli di cui non ricorda il nome. Quel che il viandante perde realmente è infatti una parola in movimento, il sentimento di stare nella molteplicità di uno spazio.

Per nominare e raccontare i paesaggi avanzati è necessario dar voce a una lingua gerundiva, distrarre lo sguardo dai vortici dell'urbano, tendere le orecchie verso un sottile brusio,

> riconoscere che il paesaggio sia frutto di una continua alterazione, che sia disarmonico proprio perché perennemente in bilico, conteso tra gli effetti di una ininterrotta manipolazione che si svolge su più piani.⇓

Non è facile essere accorti alle perenni erosioni del territorio come al perpetuo procedere di una vita. Ci sfuggono. Stupiti ci guardiamo allo specchio chiamandoci vecchi; improvvisamente ci sentiamo guariti da una malattia. Come fossimo ben addestrati a un rifiuto mimetico con i nostri e le nostre concittadine. Eccole, tutte spettinate e con le chiome da domare giocano a nascondino, si chiamano mute da guglie distanti. Gialle, bianche o di un verde addormentato. Preferiscono edifici zoppi, dai volti sdentati: le finestre hanno lasciato posto ad insolite creature e sono queste *vagabonde* dal gambo sottile ad essere prime cittadine di questo inedito paesaggio⋀. Alcune compongono le verdi barbe di rovine romane, non si arrestano di fronte a nessun materiale. Altre dal torace possente, districano i pavimenti smaltati fino a creare piccole venature lungo le strade. Le muffe scelgono di animare gli scarti che riposano nei cassonetti colorati. Sono queste creature a segnare la presenza di un avanzo, a incidere soglie minute lungo un terreno presente, ma non vegliato. Le gramigne, l'edera, le strette piantaggini e altre sorelle hanno infatti deciso di travestire con abiti sgargianti gli avanzi delle insenature delle città, dei parchi abbandonati e degli edifici incompiuti delle nostre periferie. Non intimorite dalla molteplicità di questi luoghi in perenne costruzione, non scacciano le bestie che hanno zampe, becchi e code.

Nella sua elegante ospitalità, il popolo di avanzi, seppur respinto dalle fiorenti metropoli, ritma le grammatiche di questi insoliti scenari: hanno un ordine che fugge alla nostra logica abituale, si estendono lungo superfici che i nostri strumenti non sanno calcolare. Questi *paesaggi avanzati* tratteggiano un continuo dispiegarsi di atmosfere, un'economia in cui viene tracciata l'unità e la parentela di tutto ciò che esiste, cose ed esseri viventi ⅂. In questi ritagli di reciproco vivere si muovono alleanze clandestine tra cielo e terra, uomini e piante, animali e minerali. Questi "appuntamenti segreti" ⊦ tracciano delle vie d'accesso al presente, come fossero inattese testimonianze. Un presente fugace che si disfa nell'atto stesso di nominarlo: "ha la forma di una soglia inafferrabile tra un non ancora e un non più" ✳. Se è fugace il tempo della sua nominazione, inafferrabile è la sua materialità. Ogni qual volta si sradica un avanzo dal suo procedere spaziale, ecco che subito si fa reliquia e utopia di un tempo. Come bene ci insegnano i nostri musei di archeologia o di scienze naturali.

Quel che l'avanzo infatti evoca è un'attesa, uno stare scomodi lungo una linearità. L'avanzo accoglie un presente inedito e inaudito, invita il passante a farsi ponte tra ciò che resta e ciò che anticipa una scena.

> Fenomeni che non sono ordinati da segni appuntati sulla pagina, partiture che regolano il dire. Niente di tutto questo. Niente sforzo. Mai. Niente è fissato una volta per tutte: ogni presente è nuovo, carico di inatteso.⇑

È un'attesa che scuote: di quei cambiamenti in atto ne fa immagine senza ridurre l'avanzare a unità, ma ritmandolo come fosse gioco tra prima e dopo.

L'avanzo si mostra come qualcosa che stride il buon gusto e i luoghi comuni. Attraversando in auto una di quelle strade che sventra i vecchi borghi, il passante è rapito da una visione. Decide di fermarsi, ha dei jeans, maglietta a righe e degli occhiali in plastica rossi da basso costo. È stordito dalla Pieve romanica che spunta sulla sinistra, parallela al grosso complesso Lidl, affollato di genti e vetture. Lì, in quel preciso sostare di sguardo, è come travolto da un tremore. Lì, lungo una strada che probabilmente sta percorrendo per le vacanze, è tentato di dire, furioso, quanto questo paesaggio sia proprio una "bruttura della modernità". Come se potesse estrarsi dalla scena, non partecipando alla composizione del quadro, ecco vederlo precipitare a piè pari nel grande trucco della nostra contemporaneità: la rimozione della metamorfosi per cui ogni cosa esiste e si forma tramite un'unica direzione, per volere di un unico attore dove spesso l'io parlante non è implicato. Se un tale accostamento di luoghi è certo un tracciato di violenze, cerimonie collettive e rimozioni nazionali, non possiamo non portare attenzione al nostro sentire e cadere troppo spesso in un commento frettoloso che sfilaccia la complessità di quella stessa visione. Quando accade, il passante si fa così soggetto senza contesto, inconsapevolmente rinuncia

alla propria presenza pur di non percepirsi implicato nel divenire delle cose del mondo, e rende il suo sconcerto sterile e non utile a una qualche mnemotecnica metamorfica. Può però capitare che questi decida di non spaventarsi di fronte a questo paesaggio mostruoso, fatto di dinamiche ibride e indocili molteplicità, e scelga di abbandonare il proprio corpo all'attesa, fluttuando tra le prossimità e le distanze di ciò che lo circonda. Da lontano sembra imitare il movimento della risacca, ma non conosce ancora voce per raccontare. Resta felice di aver preso parte, anche per un frangente, a quella coreografia esuberante.

Dovremmo forse chiederci, con ostinazione, quale materia fonetica permetta di rimanere in equilibrio tra i tempi? Se l'avanzare nomina il carattere doppio del divenire, urge rianimare quei verbi che, operosi, sanno ben cucire il non più e il non ancora. Di quell'attesa dovremmo allora fare lezione. Per rieducare i nostri sguardi alla metamorfosi è necessario costruire una piccola finzione, un inganno che è scaltra tecnica per rallentare il divenire. Una foto, un quadro, come un film o un paesaggio, in cui ci si possa accorgere di essere un piccolo e rubato frammento di avanzare. "In quanto forza metamorfica, ogni vita è un atlante che si dispiega: non abita un territorio, ma incarna in sé la mappa del territorio"[1].

Si dice che l'uomo di città debba procedere lento per scorgere gli avanzi. Seguire una memoria boschiva, fatta di cespugli, analogie e inciampi. Sarà l'imprevisto a dirigere il passo degli abitanti dell'oggi, la calma nel procedere a concedergli una visitazione. Il racconto avrà forma corale, una molteplicità di canti sarà distesa lungo un tempo esotico appeso tra un prima e un dopo. Il gerundio verrà rianimato dal suo letargo e, come l'attesa, distenderà la faccia dei locutori: chiede ora di stropicciare bocca, gote e naso per un'oralità che abbia il sapore d'avanzo. L'avanzare che sconfina e arretra richiama a un sentimento della parola. Non mortificando la propria lingua, implica di sbarazzarsi di un pensiero inalterato e di elettrizzare corpi e spazi.

> Il paesaggio è un mostro perché è inevitabilmente artefatto, è un gioco combinatorio di elementi accostati, innestati, sovrapposti, ibridati, attraverso un lavorio incessante e corale.[2]

In questi luoghi che si fanno guardare, un gesto che rallenta lingua e passi, permetterà al passante di presenziare, senza scettri e corone, ed esercitarsi ad accogliere l'intuizione di essere *una* tra le tante presenze, uno dei tanti movimenti, un ricordo di altre effimere storie.

[1] A. Metta, *Il paesaggio* è *un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 53

[2] Cfr. A. Metta, *Ricerche*, in A.M. Ippolito, M. Clemente (a cura di), *L'identità dei luoghi e la piazza. Architettura e Natura. Atti del III Convegno diffuso internazionale. San Venanzo, Terni, 15-19 settembre 2015*, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 173-179; A. Metta, *Verso la città selvatica*, in Ead., A. Olivetti (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2016, pp. 19-54.

[3] A. Metta, *Il paesaggio* è *un mostro*, cit., p. 11.

[4] Cfr. G. Clément, *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010; ed. or. *Éloge des vagabondes Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*, Nil Éditions, Paris 2002.

[5] I. Calvino, *Confini indistinti* (1979), in Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1994, p. XIV.

[6] G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 13.

[7] *Ibid*.

[8] M. Gualtieri, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, Einaudi, Torino 2022, p. 10.

[9] E. Coccia, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2022, p. 61; ed. or. *Métamorphose*, Éditions Payot & Rivages, Paris 2020.

[10] A. Metta, *Il paesaggio* è *un mostro*, cit., p. 11.

B

BATTUAGE

GIOVANNI CARLI

Tra i protagonisti di *Death on the Nile* di Agatha Christie spicca la figura di Salome Otterbourne, eccentrica scrittrice di romanzi erotici in viaggio in Medio Oriente in compagnia della timida figlia Rosalie. Nel corso dell'ultima sera trascorsa all'Old Cataract Hotel, all'indomani della partenza per la crociera sul Nilo a bordo del Karnak, in un moto di sfogo dichiara a Hercule Poirot:

> Strong meat, that is what my books are. Libraries may ban them, no matter! I speak the truth! Sex! Ah! Monsieur Poirot, why is everyone so afraid of sex? The pivot of the universe!

Dall'analisi delle scelte lessicali adoperate dall'autrice emerge un significativo trinomio composto dalle parole *meat* ("carne"), *truth* ("verità") e *sex* ("sesso") che in questa sede sarà da guida per le argomentazioni che seguono. Il presente testo, volutamente bulimico di riferimenti e associazioni considerata la sua brevità, intende investigare lo spazio pubblico non normato, extra-urbano, informalmente catalogato come *battuage*. Luogo in cui si innescano le regole dell'attrazione, il *battuage* trae etimologicamente origine dal verbo francese *battre* "battere", contenente la radice sanscrita *pàd* "piede" da cui il greco *batéo* "calpestare". Si tratta dunque di un movimento, orientato all'esplorazione di una geografia remota e/o periferica al cui interno gravitano sconosciuti in cerca di soddisfazione. Archetipo della disinibizione e del rilascio della tensione sessuale è il rituale romano del baccanale che trae a sua volta origine dall'agire delle baccanti greche, donne iniziate al culto misterico di Dioniso che nella frenesia estatica indotta dal dio squartavano animali per nutrirsi della loro carne cruda (primo termine del trinomio di Mrs Otterbourne). Giunti in Etruria dalla Magna Grecia e poi penetrati in Roma Capitale, i baccanali si svolgono alla luce del giorno nel bosco di Semele presso il colle Aventino: il sacrificio di animali e le pratiche sessuali assolvono funzioni religiose e propiziatorie al fine di ingraziarsi i favori di Bacco ed essendo culti misterici vi partecipa esclusivamente il circolo degli iniziati. Tema ricorrente nella storia dell'arte occidentale, il baccanale è comunemente raffigurato come un simposio di rosei corpi nudi o semi-nudi circondati da putti e satiri, immersi in un paesaggio silvestre da cui traspare un'atmosfera festosa velata di malizia. Nel II secolo a. C. tale dimensione bucolica sfuma progressivamente a causa del perpetrarsi di feste orgiastiche notturne basate sul culto non ufficiale del Liber Pater, introdotto a Roma dalla sacerdotessa campana Paculla Annia. I riti, mascherati da baccanali di sacrale memoria, diventano generatori di dissolutezza in quanto meramente finalizzati al consumo del vino, al sesso promiscuo e alla violenza. Lo storico Tito Livio in *Ab Urbe condita* riporta come la partecipazione al baccanale avrebbe costituito il

momento migliore per commettere un delitto per il fatto che le molte grida e il suono degli strumenti consentivano di nascondere facilmente il crimine. Nel 186 a. C., al fine di garantire l'ordine morale e sociale nella popolazione, i consoli Quinto Marcio Filippo e Spurio Postumio Albino attraverso il *Senatus consultum de Bacchanalibus* sciolgono i culti di Bacco, provvedono alla distruzione dei templi, alla confisca dei beni, all'arresto dei capi e alla persecuzione degli adepti, appartenenti tanto alle classi meno istruite quanto alle famiglie patrizie.

Il sintetico *excursus* storico di cui sopra conduce a un punto cardine per la riflessione: l'illegalità. Si possono contare numerosi luoghi appositamente progettati/strutturati per il sesso: lo sono, ad esempio, i lupanari di Pompei, case chiuse *ante-litteram* organizzate in celle dove consumare l'atto dietro pagamento; lo è l'*Oikema* di Claude-Nicolas Ledoux, tempio del piacere dall'iconica planimetria fallica parte di un disegno urbano pianificato; lo è la Playboy Mansion di Hugh Hefner, architettura domestica che incarna l'immaginario del sogno (erotico) americano; lo è la *Soft Machine* di Jakob Lena Knebl e Ashley Hans Scheirl, trasformazione del padiglione austriaco, in occasione della Biennale d'Arte di Venezia 2022, in un bordello surrealista marcato da intellettualismi di matrice kitsch. Se dunque il *battuage* è interpretabile come pratica derivata del baccanale, esso non può contemplare uno spazio concluso e progettato *ad hoc*. Il "fuori-legge" sancito del senatoconsulto, di contro, amplia lo spettro d'azione e si propone come occasione per la ricerca di luoghi altri, distanti dall'*urbe* per tradirne le regole. Luoghi d'elezione sono dunque riserve naturali, spiagge, argini fluviali, campi incolti, parcheggi isolati. Sarà la rivista "Maxim" a pubblicare per prima nel gennaio 2000 una mappatura dei siti italiani del piacere proibito. Il *battuage* pone questioni di accessibilità: insistendo sull'anonimato (geografico e identitario), non ammette segnalazioni e invita, di conseguenza, alla scoperta e alla fuga dalle convenzioni morali della società civile.

Un episodio che ci colloca in posizione intermedia tra spazio codificato e spazio selvatico è riscontrabile nella novella *Doppio Sogno* di Arthur Schnitzler, trasposta in immagine da Stanley Kubrik con *Eyes Wide Shut*. Il tragitto in notturna che compie il protagonista Fridolin verso la misteriosa villa dove si svolgerà la nota festa orgiastica è così descritto:

> All'improvviso la carrozza voltò di lato con un poderoso scossone e cominciò a scendere come in una gola fra cancelli, muri e pendii. Fridolin pensò ch'era ormai tempo di mascherarsi […]. E si accorse con leggero raccapriccio che nessun altro posto lo attirava meno di casa sua.

> Varcato l'ingresso:
> Uno dei servitori prese la sua pelliccia e sparì in una stanza attigua, l'altro aprì una porta e Fridolin entrò in un salone in penombra, quasi buio, le pareti rivestite di seta nera. Alcune maschere, tutte in costumi ecclesiastici, andavano qua e là; erano circa sedici, venti persone, monaci e monache. L'armonium suonava una melodia sacra italiana che, crescendo dolcemente, sembrava scendere dall'alto.

Schnitzler colloca la villa in un luogo isolato, le luci di Vienna sono lontane, il percorso è insidioso e dissestato. Le sale sono (o)scure, metafore delle ombre del bosco di Semele, e i vestimenti degli invitati sembrano richiamare una funzione sacrale e misterica. Il "sogno" di Fridolin è *de facto* una *mise-en-scène*, in un interno asburgico, di un originario baccanale romano (si noti inoltre che la musica che risuona nel salone è italiana). L'elemento del buio riconduce a un ulteriore tipologia spaziale, ovvero i *cruising bar*, diffusisi inizialmente all'interno della comunità gay di New York a metà degli anni Settanta del XX secolo; si tratta di locali che favoriscono l'incontro e i rapporti occasionali tra sconosciuti all'interno di *dark room*, ambienti appositamente oscurati per non compromettere il fascino dell'ignoto. Nel 2018 il Cruising Pavilion, allestito presso lo Spazio Punch di Venezia a cura di Pierre-Alexandre Mateos, Rasmus Myrup, Octave Perrault e Charles Teyssou e inserito nel calendario degli eventi collaterali alla 16. Biennale di Architettura di Venezia intitolata *Freespace*, propone una riflessione critica su queste architetture la cui labirintica compartimentazione apre a un interessante discorso circa il significato dell'autonomia del soggetto sullo spazio. Henry Plummer in *L'esperienza dell'architettura*, nel capitolo *Spazi di versatilità*, afferma come una parte generosa del potere creativo di un progetto debba essere lasciata in eredità:

> Quando questi poteri sono trasmessi e condivisi con i loro fruitori come doni integrati all'opera, gli occupanti saranno protagonisti capaci di inventare e di plasmare le loro personali trame […] Quando sono spinti all'azione da possibilità affascinanti, addirittura meravigliose, gli individui sono liberi di completare lo scenario da soli.

Estremizzando, il *cruising bar* diventa una macchina per generare e intensificare forme desiderabili di interrelazioni umane, ovvero trasposizione contemporanea su piano orizzontale, sicuramente meno raffinata ma non per questo meno spirituale, del Downtown Athletic Club, il grattacielo che nella lettura koolhaasiana del manhattanismo "protegge il maschio americano dalla corrosione dell'età adulta", dove può mangiare ostriche nudo, con i guantoni da boxe, all'ennesimo piano.

Quanto sinora analizzato ha permesso di entrare in mondi circoscritti che, per quanto teatri di disinibite intenzioni, non restituiscono la forma più autentica del *battuage*. È la cinematografia a fornire affondi più ampi. La serie tv americana *Looking*[1] inaugura il primo episodio con una scena di reciproco scambio onanistico tra i cespugli di un parco pubblico della città di San Francisco; il protagonista di *God's Own Country*[2] di Francis Lee adesca i propri amanti alle fiere del bestiame nelle campagne dello Yorkshire. Ma è su *L'Inconnu du lac*[3] di Alain Guiraudie, premiato al Festival di Cannes 2013 nella sezione "Un Certain Regard", che conviene maggiormente soffermarsi. Il bosco intorno a un lago nel sud della Francia è luogo di performance erotiche tra gli avventori nonché scena di un omicidio. Uomini in cerca di appagare i propri desideri si muovono facendosi spazio tra le fronde degli alberi, si scrutano vicendevolmente, avanzano scavalcando ostacoli naturali: l'architettura artificiale è del tutto assente, come qualsiasi altro segno antropico – almeno sino all'arrivo dell'elicottero che recupera il cadavere riemerso dalle acque. L'ipotesi avanzata da uno dei protagonisti, secondo la quale la vittima possa essere stata attaccata da un grande pesce siluro che dimora sul fondo del lago, contribuisce a sottolineare la selvatichezza del contesto alimentando una leggenda da bestiario medioevale. Se il vagare nella selva, come da letteraria tradizione dantesca, è comunemente associato a un senso di perdita in attesa del ritrovamento della giusta direzione, lo smarrimento volontario e la ricerca dell'imprevisto diventano qui le forze propulsive al movimento dei corpi. Si rivela dunque la verità, il termine centrale del "trinomio Otterbourne" da cui tutto è partito: nel *battuage*, i corpi erranti sono le architetture mancanti. Architetture nomadi che si aggregano e si disperdono, che non richiedono giustificazioni, che attraversano un paesaggio vivo nel quale scomparire per poi riemergere.

[1] A. Christie, *Death on the Nile* (1937), Collins, London 2006, p. 51.

[2] "Dal latino *Bacchans -antis*, propriamente participio presente di *bacchari* ("celebrare con grida e danze la festa di Bacco"). Nel mondo classico, nome delle seguaci del culto orgiastico di Bacco: indossando pelli di cerbiatto o di pantera, con il tirso in pugno, correvano danzando sempre più sfrenatamente per i monti, in stato d'ebbrezza e accompagnandosi col fragore incessante di cembali, timpani, flauti e altri strumenti, portando con sé l'animale sacro (di solito un cerbiatto) che poi, al culmine dell'esaltazione, coincidente con l'estasi, dilaniavano e divoravano crudo". Voce "baccante", *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it/vocabolario/baccante2/, consultato il 24.01.2023.

[3] Cfr.: S. Albl, S. Ebert-Schifferer (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, Quaderni della Bibliotheca Hertziana, Roma 2019; G. Ottaviani, *Baccanti e baccanali*, Armando Curcio Editore, Roma 2019.

[4] "Nonostante la più antica testimonianza epigrafica in lingua latina del suo nome (un cippo di Pesaro), risalga probabilmente al II sec. a. C., la sua apparizione nel Lazio è certo anteriore, perché sappiamo che già agli inizi del V sec. Liber Pater e la sua paredra Libera erano uniti a Cerere in una triade alla quale fu elevato un tempio sull'Aventino. In loro onore fu istituita la festa dei Liberalia celebrata il 17 maggio. Liber Pater era in origine un dio di carattere agreste, considerato protettore della fecondità, e Varrone ha descritto le processioni destinate al suo culto che si tenevano a Lavinium. Era il dio della virilità e anche, a causa del suo nome, della libertà. Divinità della vegetazione, fu ben presto assimilato, forse sin dal VI sec. a. C., al Dioniso ellenico e fu considerato il dio del vino. È per questa ragione che nell'arte romana Liber Pater è sempre rappresentato sotto l'aspetto di Dioniso, con le sue caratteristiche fisiche, i suoi attributi e i suoi compagni, sia nella scultura che nella pittura". A. Bruhl, *Liber-Pater*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Treccani, disponibile al link www.treccani.it/enciclopedia/liber-pater_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, consultato il 24.01.2023.

[5] Cfr. R.W. Mathisen, *Ancient Roman Civilization*, Oxford University Press, Oxford 2019, p. 147.

[6] Cfr. A. Vidler, *Claude Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*, Birkhauser, Basel 2006; P. Singley, *The Anamorphic Phallus within Ledoux's Dismembered Plan of Chaux*, in "Journal of Architectural Education", 46, 3, 1993, pp. 176-188.

[7] Cfr. P.B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango, Roma 2020; ed. or. *Pornotopia. An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*, Zone Books, New York 2014.

[8] S. Kubrick, *Eyes Wide Shut*, 159 min., Stati Uniti d'America, 1999.

[9] A. Schnitzler, *Doppio sogno*, Adelphi, Milano 1977, p. 71; ed. or. *Traumnovelle*, Fischer Verlag, Berlin 1926.

[10] Ivi, p. 73.

[11] H. Plummer, *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 2016, p. 186; ed. or. *The Experience of Architecture*, Thames & Hudson, London 2016.

[12] Si veda R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978, nello specifico il capitolo *Definitive Instability: The Downtown Athletic Club*, pp. 152-160, il cui exergo non a caso cita *Mirrors of New York*, poesia di Benjamin De Casseres (1873-1945): "We in New York celebrate the black mass of Materialism / We are concrete / We have a body / We have sex / We are male to the core / We divinize matter, energy, motion, change".

[1] M. Lannan, *Looking*, serie tv, due stagioni, Stati Uniti d'America, 2014-2016.

[2] F. Lee, *God's Own Country*, 105 min., Regno Unito, 2017.

[3] A. Guiraudie, *L'Inconnu du lac*, 100 min., Francia, 2013.

BATTUAGE II

VALENTINA FERRITTI

> L'espressione inglese *cruising areas* – aree di abbordaggio, spazi di incontro per uomini – indica una vasta serie di luoghi: si va dai luoghi d'incontro all'aperto dove si va a passeggiare (come i parchi pubblici), ai parcheggi o alle aree di sosta autostradale (dove si va in auto), fino ai gabinetti pubblici o alle spiagge. Per l'attività che si compie in questi luoghi si usa un falso francesismo – *battuage* – che rimanda al 'battere il marciapiede' e indica la ricerca di incontri omosessuali che vengono consumati sul posto: in auto, *en plein air* o dentro le toilette.

Trasposizioni materiali del progetto urbanistico funzionalista, parchi, parcheggi, aree di sosta autostradale, gabinetti pubblici, spiagge sono luoghi addomesticati della città. Anche se percepite come guidate dal senso comune e dal giudizio senza riflessione, le possibilità e le modalità di fruizione dello spazio urbano sono imbrigliate in quella densità normativa capace di ridisegnare i comportamenti umani a partire dalla definizione di prescrizioni e divieti sull'uso degli spazi stessi. La città animata dai soggetti, dai corpi, dalle azioni e dalle pratiche ha però il potere di disvelare l'orizzonte normativo del reale e la sua (volontaria) svalutazione della varietà, scardinando così la tecnocratica predittività degli usi spaziali e dei comportamenti umani: "La città reale funziona per incoerenze e temporalità. La riduzione funzionalista non riesce a intercettarle. Non riesce a trattare gli scarti tra cambiamenti d'uso, usi effettivi, usi mancati". Gli scarti nelle possibilità dell'essere, dell'agire e dell'essere agiti degli spazi urbani possono mostrarsi quando l'umanità che ne calpesta i terreni recintati è quella degli "esseri abietti". Rigettati dalla norma, che si costruisce e alimenta sull'atto dell'esclusione, gli esseri abietti sono figure antagoniste ma essenziali per la fondazione e la riproduzione dell'eterosessualità egemone. Ed ecco che, con il favore delle tenebre, parchi, parcheggi, aree di sosta, gabinetti pubblici, spiagge, attraversate da soggettività portatrici di desideri e piaceri sessuali proibiti e notturni, aprono alla possibilità di disvelare scarti d'uso e di comportamento celati dalla normatività urbana, trasformandosi così nei luoghi di *battuage*. I significati attribuiti agli spazi, infatti, sono sempre materializzati dai soggetti che li abitano attraverso un gioco di intra-azioni: soggetti e oggetti, natura e cultura si co-costruiscono. Le *cruising areas* ci offrono un esempio pratico del rapporto di interdipendenza esistente tra lo spazio urbano e i soggetti. I processi di normalizzazione, così come i temi correlati del controllo e dell'esclusione, investono tanto i soggetti, alla cui produzione contribuisce il potere disciplinare in un processo che è insieme di assoggetta-

mento e di soggettivazione, quanto la realtà sociale. La prescrittività sull'uso degli spazi urbani, quindi, può essere letta come uno degli strumenti propri delle società moderne atti a rendere i corpi docili[ᚼ]. D'altro canto, la sessualità è una delle dimensioni più sottoposte nella storia dell'umanità a forme di regolazione, controllo e tabuizzazione[ᚾ]. L'intreccio tra normalizzazione e potere che coinvolge i luoghi della città e i soggetti che la attraversano si sgretola nella morsa della loro reciproca capacità trasformativa resa possibile dall'intra-azione tra umano e non umano. Un termine non funziona senza l'altro: nella "simpoiesi compostista"[ᛏ] si assiste alla decomposizione dell'umano elevato sopra il corpo della natura. Le specifiche intenzioni (sessuali) dei soggetti – corpi, desideri, piaceri, comportamenti, pratiche, immaginario, fantasie – conferiscono nuovi significati ai luoghi, così come i luoghi stessi – aperti sul loro non previsto e quindi non normato scarto d'uso – permettono al soggetto di de-soggettivarsi[ᛦ], costituendo un ambito molto particolare di possibile espressione del sé e concedendosi come rifugio utopico in cui la differenza – per definizione ciò che sta fuori – rientra, diventando la norma, sovvertendo e insieme disvelando l'ordine artificiale delle cose. Lo spazio urbano si dis-assoggetta dalle regole imposte dalla società alla sua esistenza e creazione, mentre, nell'eccezionalità di quegli spazi (temporaneamente) liberati, gli umani esperiscono loro stessi come corpi non marchiati dal buon costume dell'eterosessualità obbligatoria. Parchi pubblici, aree di sosta autostradale, gabinetti pubblici, spiagge: nelle comunità compost dello Chthulucene – definizione che richiama il legame tra umano, altro da umano e humus, insieme alla generatività dei processi simpoietici – l'alleanza umano/non-umano permette la nascita di nuovi luoghi e di nuove possibilità di rifugio.

[ᚼ] G. Burgio, *E s'aprono i fiori notturni.* Cruising areas *e soggettività bisessuale*, in M. Meschieri, S. Montes (a cura di), *Spaction. New paradigms in space-action multidisciplinary research,* Aracne, Roma 2015, p. 101.

[ᛝ] C. Bianchetti, *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*, Donzelli Editore, Roma 2016, p. 24.

[ᛇ] "[La] riformulazione della materialità dei corpi mette in gioco […] il collegamento del processo di 'assunzione' di un sesso con l'*identificazione* e con i mezzi discorsivi per mezzo dei quali l'imperativo eterosessuale autorizza certe identificazioni sessuate e preclude e/o rinnega altre identificazioni. La matrice esclusiva attraverso la quale si formano i soggetti richiede, dunque, la produzione simultanea di un ambito di esseri abietti, coloro che non sono ancora "soggetti" e che costituiscono il confine esterno all'ambito del soggetto. Con il termine abietto si intende qui designare precisamente quelle zone 'invivibili' e 'inabitabili' della vita sociale che sono, tuttavia, densamente popolate da coloro che non godono dello status di soggetto, ma il cui vivere nell''invivibile' è necessario per poter circoscrivere l'ambito del soggetto". J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 2-3; ed. or. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York-London 1993.

[ᛗ] Cfr. D.J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019; ed. or. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

[ᛚ] Cfr. M. Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France, 1974-1975*, Feltrinelli, Milano 2000; ed. or. *Les Anormaux. Course au Collège de France*, Gallimard-Seuil, Paris 1999.

[ᚼ] Cfr. Id., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1976), Einaudi, Torino 2014; ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

[ᚾ] Cfr. C. Rinaldi, *Sesso, sé e società. Per una sociologia delle sessualità*, Mondadori, Milano 2016.

[ᛏ] Cfr. D.J. Haraway, *op. cit.*

[ᛦ] Cfr. M. Foucault, *Il sapere gay*, in J. Le Bitoux (a cura di), *Sulla questione gay. Sartre, Foucault e gli attivisti del Fhar in dieci interviste*, Il Saggiatore, Milano 2009.

C

CADUTA

EDOARDO FANTERIA

Scrive Charles Augustin de Sainte-Beuve, commentando alcuni passaggi del *Paradiso perduto* di Milton, all'interno dei suoi celebri *Cahiers*: "Giunto nel paradiso terrestre, volò subito sull'albero della vita, l'albero più alto del giardino, e vi si posò, simile a un Cormorano, senza cercare affatto di riconquistarsi la vita, anzi servendosi dell'albero soltanto per spingere lo sguardo più in là"[1], precisa Milton al termine del periodo originale "for prospect"[2], alla ricerca di qualcosa quindi. Ma chi è colui che cerca? Cosa sta cercando? Disposte così, le parole di Milton paiono avere quasi un piglio universale, e invece a compiere queste azioni è forse una delle figure più importanti della cultura occidentale, controversa per suo stesso statuto e vero protagonista dell'epica miltoniana, che sfugge o anzi è oltre la morale: Satana, che volando sull'albero della scienza, prima di scovare Adamo ed Eva, rivolge lo sguardo verso l'orizzonte di questo nuovo mondo. Non è nemmeno un caso che colui che più osa sia raffigurato tramite varie trasformazioni dell'universo della natura, prima rospo infine serpente, ma soprattutto passando dallo scuro pennuto che è il Cormorano: l'essere alato che intento ad asciugarsi le ali ricorda nell'araldica medievale la croce cristiana, ma che per Milton raffigurava invece il simbolo dell'avidità umana. Tracciando però un parallelo, a volare sull'albero più alto della selva, madre e allo stesso tempo anche padre di tutti gli afflati botanici del cosmo, ci siamo noi. Noi esseri umani. Nemmeno interessati a *riconquistarci la vita*, ma solo tentati, avidi di guardare oltre, in un desiderio di conoscenza che supera tutto. Questa figura, a volerne fare una lettura in diagonale, consente di marcare i presupposti teoretici sui quali muoviamo le nostre indagini umane, scientifiche. E se poi volessimo uscire da questa interpretazione, osservandola dall'alto, ci accorgeremmo che è possibile ravvisare anche una certa circolarità, un tentativo atto a chiudere e quindi a lasciare sempre aperte le nostre attività di conoscenza. D'altronde Lucifero era già caduto una volta e cadrà ancora. "La crisi è sempre un oblio dell'origine"[3] dirà Derrida commentando il tentativo di chiusura e quindi di apertura della metafisica da parte di Husserl, soprattutto se intendiamo l'oblio nel suo etimo classico, composto da *ob* e dalla radice *liv*, *oblivium* quindi, rispettivamente *verso* e *scolorire*: un divenire oscuro, una perdita di memoria. Ma si sa, sulle tracce della memoria si può sempre fare ritorno. Satana è però il primo ad affrontare la mitologia della caduta, i secondi saranno Adamo ed Eva, e in qualche modo è l'unico a fare ritorno verso un piano più elevato, in un moto ascensionale, nella veste di tentatore. "Anche tu sei stato abbattuto come noi, sei diventato uguale a noi"[4], ripete Isaia nel libro della *Bibbia* contenuto nell'*Antico Testamento*.

Lucifero è colui che cade dunque, "che si oppone"[1], un "avversario"[2], e lo siamo anche noi, quando ci allontaniamo con delle deviazioni perfettamente ragionevoli delle vie battute[3]. Avversari di un pensare comune, nemici di un'idea dominante e spesso impegnati a tentare di stravolgere dei paradigmi, a sporgerci dall'albero più alto come in Milton, destinati poi a cadere, allontanandoci da quel giardino recintato (non a caso la parola "paradiso" significava originariamente proprio questo) termine di misura dell'orizzonte conosciuto. Non l'esserci stati pare circa sei ore in tutto, ma l'essere andati via, lasciando quell'ambiente e soprattutto lasciandolo vuoto. Del resto, essere dei meri contenitori appartiene alla vita dei simboli[4], di cui noi ci serviamo all'interno del discorso, e il giardino dell'Eden è proprio questo allora, una sorta di marchingegno teoretico che utilizziamo per analizzare certi presupposti conoscitivi: "Non il paradiso, ma la sua perdita costituisce il mitologema originario della cultura occidentale"[5]. Cercare ciò che rimane alla fine di tutto, ci guida in quell'eroico gesto che coincide con il tentare di superare le Colonne d'Ercole della nostra disciplina. Salire fino su, conoscere il limite e poi lasciarsi cadere e raccontare a tutti come superarlo. Questa strategia conoscitiva ha permesso di costruire nell'ultimo quarto di secolo ciò che nel quarto precedente, non solo era vago ma forse anche inintelligibile e soprattutto di dare sostanza al pensiero tramite delle forme sempre pronte a "cadere". Immagini architettoniche in continuo divenire, perennemente in bilico, che tendono a trasformarsi sia sotto la spinta di eventi esogeni che endogeni[6].

Il mondo dell'ingegneria ha tentato di scardinare concetti stabili su cui si imperniavano buona parte delle forme consolidate della disciplina e tra i protagonisti cardinali dell'imagomorfosi dell'architettura contemporanea la figura di Mutsuro Sasaki riveste un ruolo di prim'ordine. La genealogia della struttura moderna per Sasaki è individuabile nell'opera di Gaudì, non tanto per gli approdi quanto per le sue derive. I tentativi sperimentali con i sofisticati giochi funambolici con cui le catenarie prendevano forma, sono processi tramite cui mettere in discussione la concezione strutturale dominante, testando in maniera fisica il proprio pensiero[7]. Se da una parte quindi troviamo l'architetto catalano, dall'altra, per l'ingegnere giapponese, troviamo i due massimi esempi di un modernismo inteso nella sua accezione più stretta, calato appieno nei *diktat* della prefabbricazione del prodotto industriale: superfici lecorbuseriane e linee miesiane, supportate dall'idea della struttura *domino* da una parte e dalla serialità della metallurgia pesante dall'altra. Come dissolvere però il fondamento di questo "spazio omogeneo"[8]? Tanto abituati a pensare a uno spazio di matrice cartesiana ed euclidea da non renderci conto che l'avere un solaio piano è solo un fatto di abitudine e comodità[9], un

adattamento naturale alle impervie condizioni di natura, ma tanto siamo abituati a pensare il *bauen* come costruire e quindi sovrapporre elementi orizzontali, che tutto il mondo pare essere come un grande stratificarsi di piani. Dirà Rem Koolhaas commentando la poetica di Cecil Balmond, che pure condivide una grande maggioranza di tratti con quella di Sasaki: "Come forse solo un non europeo potrebbe fare, ha destabilizzato e persino rovesciato una tradizione di stabilità cartesiana; [...] invece di solidità e certezza, le sue strutture esprimono dubbio, arbitrarietà, mistero e persino misticismo"[10]. Il tentare di interpretare le leggi della fisica, per Sasaki significa rinnegare le costrizioni delle abitudini umane, tant'è che se si può addirittura ritrovare un punto zero nella sua ricerca, allora è nei suoi studi giovanili sulla confutazione della matematica euclidea da parte di Rienmann[11], dove le rette parallele finiscono per incontrarsi sempre in un punto e non all'infinito. Ma gli studi sul matematico e le sue geometrie non-euclidee[12] si riflettono sulle forme ipotizzate a supporto dell'architettura contemporanea. Varietà topologiche che dissolvono il nesso relativo tra spazio interno ed esterno. Improntare il pensiero in questi termini implica anche ribaltare la genesi formale del progetto; se infatti prima la concezione strutturale seguiva una dinamica dall'alto verso il basso, adesso è tempo di indagare l'approccio opposto, dal basso verso l'alto. Riadattare i principi evoluzionistici della natura in chiave digitale, consentendo alle strutture, discretizzate in tanti minuscoli frammenti, di affermare una sorta di slancio vitale bergsoniano[13], dove la libertà di scelta, quindi di aggregazione delle parti, è indeterminabile a priori, ma risulta da una serie di continue iterazioni fino a trovare una configurazione stabile, eliminando e moltiplicando gli elementi, dove le forze si bilanciano e il materiale utilizzato è nella quantità tale che non si possa pensare nulla di minore[14]. Occorre dare un nome a tutto questo: "Shape design by sensitive analysis and the 3D Extended Evolutionary Structural Optimization (Eso) method"[15]. Buona parte delle opere più sorprendenti dei mastri giapponesi contemporanei sono realizzate oltre che con Sasaki, proprio percorrendo questa strada, che vede nella sua fase prototipale il continuo evolvere naturale della forma fino alla sua omeostasi. Sempre in bilico, sempre indeterminata, quasi umana. Il crematorio di Kakamigahara, progettato insieme a Toyo Ito, è un preciso esempio di applicazione di questo metodo, soprattutto nella peculiarità della sua copertura, frutto di oltre cinquanta cicli di iterazioni digitali, tentando algoritmicamente ogni volta di ottimizzare gli sforzi e limare il corpo della materia. Qui le superfici non trovano mai una conciliazione con un piano orizzontale, sempre fuggitive, come esseri inquieti si allontanano da un significato geometrico stabile.

L'acqua calma del lago prospiciente, fa da contrappunto a tutto il sistema, rovesciando l'istintiva natura degli elementi naturali e costruiti, consentendo al moto ondulatorio della copertura, spessa solamente venti centimetri, di riflettersi su un piano specchiato quasi senza increspature. Geometrie rienmaniane, non-euclidee, anti-cartesiane, infine non-familiari, si appropriano di elementi ormai consolidati del lessico dell'architettura, fornendo l'occasione per "traslare questo spazio concettuale in uno spazio fisico"[1]. È da interrogarsi allora se la capanna di Laugier[2] rappresenti ancora il nostro *mètron*, in contrapposizione alla caverna primordiale, fatta di irregolarità, pendenze, cambi di direzioni, cadute. Come se il tentativo di ricerca di spazi originali, intesi nell'accezione di primi a essere abitati, a essere chiamati luoghi, ci allontani pian piano da percorsi e disegni consolidati.

Ecco allora cosa significa utilizzare quel dispositivo teoretico che è il Cormorano di Milton: sporgersi dall'albero più alto della selva solo "For prospect". Queste tendenze sperimentali, tentativi di salti mortali costruttivi, permettono al pensiero dell'architettura di "camminare liberamente tra terra e cielo"[3]. Se infatti è spesso facile salire, tentare e sperimentare, come nelle scalate montane lo sforzo si completa però unicamente con la discesa, ed è con questa che l'impresa si assimila completamente, perché la si può raccontare. Al contrario del Satana di Milton, che provvisto di ali era concesso di volare sull'albero della scienza, a noi che le ali le abbiamo al massimo di cera, non resta altro che fare esperienza, dopo la salita, della caduta, ed è dopo questa che si deve comunicare ciò che si è visto lassù, per permettere ad altri di arrampicarsi e di cadere ancora continuando a completare questo ciclo perpetuo che altro non è che la metafora della ricerca. Il salire così in alto, su questi alberi simbolici, ci aiuta a prendere atto di quelli che sono gli orizzonti ultimi del mondo che ci circonda; ricorda Deleuze in un celebre testo dedicato a Kafka: "Come diventare il nomade, l'immigrato e lo zingaro della propria lingua? Kafka parla di strappare il bambino dalla culla, di ballare su una corda tesa"[4]. È l'impresa di Sasaki o quella di altri maestri, ovvero la capacità di allontanarsi dai sentieri battuti utilizzando i medesimi concetti operativi che ci hanno condotto sugli stessi. È solo così che si evita che il proprio sguardo si posi nello stesso punto di fuga di quelli altrui, "ballando su una corda tesa", prendendo atto di quelli che sono i limiti del nostro agire. Perché se infatti i confini "affettano una grandezza"[5], determinando un interno o un esterno, i limiti "presuppongono sempre uno spazio, che si trova fuori di un certo determinato luogo e lo racchiude"[6] segnando qualcosa oltre il quale non si può procedere: un'essenza delle cose intesa nella loro ultima istanza.

[1] C.A. de Saint-Beuve, *Le cahier vert,* in *Cahiers*, I, Gallimard, Paris 1973, pp. 119-120; traduzione da R. Calasso, *La rovina di Kasch* (1983), Adelphi, Milano 1994, p. 125.

[2] J. Milton, *Paradiso perduto*, Mondadori, Milano 2013, p. 198; ed. or. *Paradise Lost*, Samuel Simmons, London 1667.

[3] J. Derrida, *La fenomenologia e la chiusura della metafisica. Introduzione al pensiero di Husserl*, La scuola, Brescia 2016, p. 63; ed. or. *La phénoménologie et la clôture de la métaphysique. Introduction à la pensée de Husserl*, in "Alter. Revue de phénoménologie", 8 (*Derrida et la phénoménologie*), 2000, pp. 69-84.

[4] Bibbia, Isaia 14, 10.

[5] G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico, Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino 1999, p. 319.

[6] *Ibid*.

Cfr. R.P. Feynman, *Deviazioni perfettamente ragionevoli dalle vie battute. Le lettere di Richard Feynman*, Adelphi, Milano 2006; ed. or. *Perfectly Reasonable Deviations from the Beaten Track*, Basic Books, New York 2005.

Cfr. M. Shclik, *Forma e contenuto*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 68-70; ed. or. *Gesammelte Aufsätze 1926-1936*, a cura di F. Waismann, Gerold, Wien 1938.

G. Agamben, *Il regno e il giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019, p. 19.

Cfr. M, Zanchi, *Imagomorfosi*, http://atpdiary.com/imagomorfosi/, consultato il 21/05/2022.

L'approccio di Gaudì non è un *unicum* nella storia dell'architettura, si sottolineano anche le sperimentazioni di Frei Otto. Cfr. G. Vrachliotis (a cura di), *Frei Otto. Thinking by Modeling*, Spector Books, Leipzig 2017.

M. Sasaki, *Morphogenesis of Flux Structure*, AA Publications, London 2007, p. 59.

Ivi, p. 62.

C. Balmond*, Informal*, Prestel, Münich 2002, p. 9.

Cfr. B. Riemann, *Sulle ipotesi che stanno alla base della geometria e altri scritti scientifici e filosofici*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 3-16; ed. or. *Gesammelte mathematische Werke und wissenschaftlicher Nachlaß*, a cura di R. Dedekind, H. Weber, Teubner, Leipzig 1876.

Cfr. E. Agazzi, D. Palladino, *Le geometrie non euclidee e i fondamenti della geometria*, Mondadori, Milano 1978, pp. 224-235.

Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 77-84; ed. or. *L'Evolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1907.

Cfr. M. Sasaki, *op. cit.*, p. 22.

Ivi, p. 7.

Ivi, p. 60.

M. Biraghi, *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Einaudi, Torino 2021, p. 22.

Mumon, *La porta senza porta; seguito da 10 Tori di Kakuan e da Trovare il centro*, Adelphi, Milano 2006, p. 17.

F. Guattari, G. Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore* (2010), Quodlibet, Macerata 2021, p. 32; ed. or. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les É dition de Minuit, Paris 1975.

I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che potrà presentarsi come scienza*, Laterza, Roma 1996, p. 227; ed. or. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1783.

Ibid.

CAMPORELLA

MARTA PANIGHEL

> Essa ha cominciato a praticare con le sue amiche grandi orge all'aperto, durante le quali le madri, nel bosco, in montagna, nelle foreste, fuori di sé grazie all'esercizio collettivo, potevano ritrovare artificialmente il furore iniziale e la selvatichezza delle amazzoni.

> Non intendo fare del colonialismo una metafora, ma indicare il rapporto che c'è tra ingiustizia sociale e ingiustizia ambientale, il regime di sfruttamento di corpi e territori del sistema sociale ed economico in cui viviamo e le fondamenta del nostro sistema epistemologico, cioè il modo in cui abbiamo costruito un sistema scientifico e filosofico fondato sulla violenza.

Metonimia intergenerazionale per eccellenza, la camporella profuma di erba e fieno, luccica del baluginio delle stelle che esplodono, graffia la pelle come una spina che provoca dolore e piacere: camporella evoca infatti un immaginario bucolico in cui germogliano giovani amori, si rifugiano amori illegittimi, si riaccendono scintille passionali di amori avvizziti, forse perché – come canta Mina in *Eclisse Twist* (1962) – *le nuvole e la luna ispirano gli amanti*. Come la selva, più della selva, la camporella è uno "spazio dello smarrimento", è "habitat per differenze possibili", spazio immaginifico di desiderio ancora prima che luogo; spazio sconfinato che, nella voglia di sentirsi corpo, costruisce architetture anche lì dove non ci sono; spazio che si incarna nei corpi, o corpo come spazio.

Come la selva, la camporella è uno spazio esotico/erotico, il talamo che rende finalmente Donna la foresta vergine, e se sia stupro o consenso non è dato sapere siccome tra gli stessi fondatori del pensiero occidentale-moderno-scientifico c'è chi ha sostenuto che la natura, in quanto femmina, vada dominata, sottomessa, financo stuprata. Così come tra i fondatori del pensiero occidentale-moderno-illuminista c'è chi ha legittimato per secoli le conquiste coloniali delle altrettanto vergini *terrea nullius*, da penetrare e fecondare, o insomma come dicevano loro da civilizzare. Come la selva, la camporella "è stata fondamento di romantiche metafore": dalle fughe omoerotiche in colline boccaccesche per non respirare l'aria viziata del fascismo, alla ricerca delle lucciole come metafora analogica di un Eden collassato sotto la barbarie del capitalismo postindustriale.

L'atto stesso di nominare come tale la camporella serve a rendere più accettabile una pulsione rimossa, a rendere *pucciosi* Eros e Tanatos in un vezzeggiativo di tolleranza cattolica che implica una dimensione vagamente assolutoria, quasi burlona, dell'ultimo peccato capitale (così come la *fuitina*, il vizietto o la scappatella).

Dopo aver realizzato la devastazione epistemicida dei saperi sciamanici della selva e delle donne/streghe autonome e sapienti che li tramandavano, il patriarcato sedicente indigeno di derivazione cattolica riammette le sessualità eccedenti solo attraverso un processo estemporaneo di infantilizzazione, affinché esse non mettano in pericolo le strutture portanti dell'architettura famigliare (dio, patria, famiglia). Come in una battuta sconcia negli spogliatoi o nella chat del calcetto, l'omoerotismo religioso rende tabù e insieme risatina la potenza della sessualità libera dai vincoli urbani, temporali e spirituali, manifestando infondo l'atavico timore di un sesso svincolato dalla procreazione, un sesso senza uomini né falli, sogno talmente proibito che – in tema di nominare – fa dell'italiano l'unica lingua senza un insulto per le lesbiche, dato che dire "lesbica" a qualcuna sembra già abbastanza infamante.

Come sostiene Brigitte Vasallo nel mettere a tema il terrore poliamoroso, contrapponendolo alla norma monogama, infatti:

> pensare all'intimità come a uno spazio al riparo dai poteri è qualcosa di simile a un sogno a occhi aperti. Gli spazi privati e la nostra stessa soggettività sono i luoghi dove si costruiscono e si impongono i sistemi repressivi che aiutiamo, nostro malgrado, a consolidare all'esterno.

Dietro la tendenza a romanticizzare la fuga dalla città alla ricerca dell'amore – elogiata o ridicolizzata nelle migliori e peggiori commedie all'italiana – uno sguardo attento, posizionato, queer, può intravedere nella camporella le falle del regime eteropatriarcale nel regolamentare la fruizione dello spazio pubblico. Le gioie della sessualità svincolata dall'amore destinato solo a riprodurre la vita o a tenere in piedi la favola della famiglia tradizionale, unica legittima abitante dell'urbanità; la sessualità che pur tutte viviamo e ricerchiamo è privata per definizione, va tenuta fuori dai discorsi seri, dalla decenza dello spazio pubblico – va bene tutto, ma non davanti ai bambini! E quindi il desiderio fuori norma, deviante, frocio, a pagamento, getta radici fuori dai centri, corre lungo i muri delle periferie, si inerpica per le colline per trovare un posto dove finalmente esplodere, fiorire, avvinghiarsi, evocando brividi di piacere o di disgusto.

I parchi, i parcheggi delle zone industriali, i sottopassaggi poco illuminati: paesaggi di selve urbane attraversate da corpi erotici e desideranti, scarti del regime eterosessuale, vergogna della specie, inadatti alla riproduzione della vita e dunque tenuti ai margini della città; poi, certo, essi possono essere messi a valore nell'*urbe* – come ogni altra particella di *bios* nella colonialità del capitalismo estrattivista – a patto di rientrare nelle griglie dell'omonormatività. I corpi devianti delle lavoratrici del sesso, spinti sempre più lontani dal decoro

dei centri urbani, sanzionati come degrado e relegati ai margini dell'universo sociale per tenere nascosto lo sbugiardamento della naturalità/neutralità delle relazioni tra i generi: lo scambio economico-sessuale cellula prima dell'accumulazione capitalista, svela il lavoro del genere – quel *gender* figura mitologica salvatrice delle selve urbane abitate da mostruosi corpi reazionari e binari, ultracattolici e neofondamentalisti.

E ancora, la smania adolescente in fuga dai confini delle case paterne per liberarsi del peso della verginità approdando finalmente alla vita adulta, col dubbio che forse invece sia meglio tenersela stretta per non subire lo "stigma della puttana", o per aderire ancora una volta all'ideale dell'amore romantico – lo farò con la persona giusta, quella che aprirà con la sua chiave il mio culo, *ops*, volevo dire il mio cuore. Culi chiusi dal terrore anale, cellula prima della maschilità egemonica, il piacere inammissibile che va tenuto nascosto e che solo nel segreto di una camporella urbana a pagamento riesce a rendersi vulnerabile, riesce a dirsi. Che la camporella è rifugio e perdizione, spazio liminale e selvatico per eccellenza, a cui tenerci aggrappate con le unghie e con i denti in un mondo non a misura delle nostre intimità. È un'applicazione di incontri attraverso cui scavalcare fossati, attingere ai ruscelli, librarsi tra i rovi, darsi alla macchia, per trovare infine lɘi, la principessa-drag queen arcobaleno con cui fare *match* per sottrarci alla solitudine delle nostre stanze.

La spinta a risignificare la camporella da un posizionamento queer intreccia la voglia di sottrarla al produttivismo di discoteche e night clubs che rinchiudono in spazi definiti il desiderio, normandolo e mettendolo a valore. Tuttavia di questi tempi la camporella, così come il *battuage*, resiste a fatica all'estrattivismo del capitalismo digitale che guadagna anche sui desideri difformi, spiandoli, studiandoli, mappandoli. Lì dove non arrivano la sanzione e la messa al bando, pertanto, gli spazi e i desideri fuori norma vengono cartografati in un movimento ondivago tra simbolica assunzione del controllo e materialissimo ricavo di nuovi profitti: nascono quindi app per trovare "il posto perfetto per andare in camporella e fare l'amore tranquillamente" – con quasi quattromila luoghi registrati – o "parcheggi camporella" "riservati, sicuri e tranquilli" ma soprattutto a pagamento, per avere il brivido dell'accampamento senza il terrore/pericolo dell'invasione.

Certo è ripugnante, un "mostro", chi gira per le colline appena fuori dalle città per scovare le coppiette appartate e trucidarle. Certo la pubblica morale si indigna ma con quel senso di riappacificazione che infondo poi tollera – normandoli o ignorandoli – gli omicidi d'onore o le morti di Aids. Se grazie ai movimenti femministi, transfemministi e froci possiamo parlare oggi

di femminicidi, lesbicidi e transcidi, di lotta contro lo stigma e di immaginari *sex positive*, permane dietro le patine inclusive e *correct* la sensazione che l'annullamento dei corpi e dei desideri difformi sia in fondo una giusta punizione per chi si è inerpicato su per le colline, abbandonando la *diritta via*, sfidando le regole di natura, insomma, *andandosela a cercare* – un po' come la camporella di Ostia per Pasolini. Perché i movimenti femministi lo ripetono da almeno cinquant'anni che la violenza non è un'emergenza, un risultato imprevisto delle relazioni di genere, ma è lì a strutturarle come luoghi dove si esercita il potere funzionale al disciplinamento della vita, alla produzione e alla riproduzione del capitale.

A questa conclusione pacificante, a questa violenza prevista per mantenere l'ordine, una lettura queer della camporella oppone e rivendica l'esistenza di corpi selvatici e impresentabili, selve urbane fuori dalle logiche del profitto che riportino il rimosso, lo sporco, l'incivile desiderio deviante lì dove le politiche del decoro lo vogliono cancellare, proprio al centro delle città bomboniera.

Voce "bacche/bacca", in M. Wittig, S. Zeig, *Appunti per un dizionario delle amanti*, Meltemi, Milano 2020, p. 34; ed. or. *Bruillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, Paris 1976.

A.A. Ferrante, *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Sossella, Bologna 2022, p. 17.

S. Marini, *Il ritorno della selva*, in Id., V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, p. 11.

F. Rahola, *Lungo le rotte Maroon*, in A. Bertagna, M. Giberti (a cura di), *Selve in città*, Mimesis, Milano 2022, p. 52.

Cfr. R. Borghi, *Appunti dai margini del centro*, in AA. VV., *Smagliature digitali. Corpi, generi e tecnologie*, Agenzia X, Milano 2018, pp. 141-154.

Cfr. C. Merchant, *Scavare nel grembo della terra*, in J. Rothschild (a cura di), *Donne, tecnologia, scienza. Un percorso al femminile attraverso mito, storia, antropologia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1986, pp. 147-173; ed. or. *Machina Ex Dea*, Pergamon Press, Oxford 1983; A. Balzano, *Per farla finita con la famiglia. Dall'aborto alle parentele postumane*, Meltemi, Milano 2021.

Cfr. E. Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, La Découverte, Paris 2006 ; M. Panighel, *Al Sud sono tutti calienti*, in "Jacobin Italia", 4 (*Apocalypse No*), autunno 2019, pp. 88-91.

S. Marini, *Il ritorno della selva*, cit., p. 21.

Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, pp. 36-38.

Cfr. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; ed. or. *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009.

Cfr. R. Grosfoguel, *The Structure of Knowledge in Westernized Universities. Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century*, in "Human Architecture. Journal of the Sociology of Self-Knowledge", 11, 1, Fall 2013, pp. 73-90.

Cfr. M. Zucca, *Donne delinquenti. Storie di streghe, eretiche, ribelli, rivoltose, tarantolate*, Tabor, Torino 2021.

B. Vasallo, *Per una rivoluzione degli affetti. Pensiero monogamo e terrore poliamoroso*, effequ, Firenze 2022, p. 152.

Cfr. A. Balzano, *op. cit*.

Cfr. R. Busarello, *Diversity management, pinkwashing aziendale e omo-neolibersimo. Prospettive critiche sul caso italiano*", in F. Zappino (a cura di), *Il genere tra neoliberismo e neofondamementalismo*, Ombre Corte, Verona 2016, pp. 74-85.

Cfr. M. Smith, J. Mac, *Prostitute in rivolta. La lotta per i diritti delle sex worker*, Tamu, Napoli 2022; ed. or. *Revolting Prostitutes. The Fight for Sex Workers' Rights*, Verso, London 2018.

Cfr. S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine 2020; ed. or. *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, Brooklyn 2004.

Cfr. https://sommovimentonazioanale.noblogs.org/post/2017/10/20/femminismo-puttana-sex-work-e-sciopero-dai-generi, consultato il 25/03/2022.

Cfr. P.B. Preciado, *Terrore anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale*, Fandango, Roma 2018.

Cfr. G. De Caro, *Spazi del ludico. Discoteche e clubs come frammenti di selva urbana*, in S. Marini (a cura di), *Nella Selva. XII tesi*, Mimesis, Milano 2021, pp. 138-160.

Cfr. https://consultoriaqueerbologna.noblogs.org/post/2019/02/01/f_hack_app-laboratorio-pratico-di-sciopero-dei-dai-generi, consultato il 25/03/2022.

Cfr. https://trovacamporella.com, consultato il 25/03/2022.

Cfr. https://www.parkingcamporella.com, consultato il 25/03/2022.

Cfr. https://consultoriaqueerbologna.noblogs.org/post/2017/06/12/merc-14-giugno-hiv-immaginari-pratiche-sessuali-e-pratiche-politiche, consultato il 25/03/2022.

Cfr. K. Race, *The Gay Science. Intimate Experiments with the Problem of HIV*, Routledge, London 2018.

Cfr. https://nonunadimeno.files.wordpress.com/2017/11/abbiamo_un_piano.pdf, consultato il 25/03/2022.

CANCELLAZIONE

DIMITRI DE RADA

Recentemente il tema della cosiddetta *cancel culture* si è imposto all'attenzione del dibattito mediatico, politico e sociale. In realtà quella che nel mondo anglofono è stata ribattezzata come *cancel culture* in Europa ha avuto molti antecedenti, quali la *damnatio memoriae* e la scomunica. La dinamica operativa, che si concentra in particolare sui social media, ricorda una forma di "bullismo di branco", nel senso che la vittima viene processata mediante un meccanismo di "character assassination" (o di *social murder*) e, quando "muore", una folla inferocita ne decreta la *damnatio memoriae*. In pratica, un linciaggio mediatico a cui nessuno può concretamente opporsi. Si tratta in sostanza di un attivismo che nasce on line, per poi innescare azioni nel mondo reale. L'obiettivo è rimuovere dalla presenza pubblica e dalla cultura persone o aziende considerate colpevoli di aver sostenuto valori contrari a quelli degli attivisti. L'assunto della *cancel culture* è dunque rilevante dal punto di vista della tutela dei diritti delle vittime, ma è altresì ricco di altri spunti di riflessione. Essa si lega ad alcune questioni giuridiche ed etiche quali i principi generali dell'ordinamento e il bilanciamento dei diritti fondamentali degli individui[1]. In materia di diritti fondamentali, in particolare, il tema della *cancel culture* si relaziona a quello della libertà di opinione e di parola di tutti i cittadini – potenzialmente limitata a causa delle potenziali rappresaglie – e a quello del diritto a essere informati, riflesso passivo della libertà di manifestazione del proprio pensiero. Tale diritto è limitato ove un movimento di cancellazione porti a eliminare o boicottare opinioni, personaggi o fatti storici non in linea con le idee e la sensibilità della presunta maggioranza. Ma il diritto all'informazione deve invece essere completo, integrale e tenere conto delle opinioni della minoranza (anche se la *cancel culture* non necessariamente si lega alla repressione di una minoranza). L'individuo deve pertanto avere la possibilità di conoscere anche i fatti storici più sgradevoli e le opinioni dissonanti, senza che vi sia qualcun altro in grado di decidere aprioristicamente per lui. In un contesto nel quale, invece, le opinioni venissero integralmente omologate a quelle della maggioranza o di un gruppo comunque dominante, la conseguenza sarebbe una chiara lesione del dibattito democratico e del progresso anche sociale che da questo deriva. Ci sia permesso anche ricordare le sinistre analogie che tale atteggiamento culturale e tali condotte hanno con i roghi dei libri e la condanna e messa alla pubblica gogna dell'"arte degenerata" o alla distruzione di immagini o simboli che rimandano a idee non condivise[2], gli orwelliani due minuti di odio.

Sul piano del diritto interno, in assenza di un riferimento costituzionale espresso, il diritto a essere informati è desunto dalla Corte Costituzionale per via interpretativa dall'Articolo 21 della Costituzione Italiana, in quanto risvolto passivo della libertà di

manifestazione del pensiero. Sul piano internazionale invece, cui l'ordinamento giuridico italiano deve conformarsi, troviamo l'Articolo 19 della Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo (1948); l'Articolo 11 c. 1 della Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea (2000); il Final report, annexe I, Principle I, United Nations Documents del 2 Ottobre 1997; gli articoli 4-6 della Dichiarazione Unesco del 2001 sulla diversità culturale. Diviene quindi rilevante il binomio verità e menzogna, termini interconnessi con quelli di oblio e memoria, e indagare quali diritti gravitano sulle due opzioni. Diritto-dovere alla verità e alla memoria, ma anche il diritto all'oblio, che può riguardare la cancellazione o anche solo la correzione dei propri dati personali. Può fornire utili spunti confrontare il dovere di oblio che la *cancel culture* richiede con lo speculare diritto all'oblio che la normativa europea riconosce. È stato sostenuto che diritto all'oblio e il diritto alla memoria identifichino due momenti diversi del diritto all'identità. Il diritto all'oblio è la proiezione nel futuro del diritto all'identità; il diritto alla memoria cristallizza l'identità del soggetto nel passato, nella sua concezione sia di memoria individuale che collettiva. Queste due dimensioni possono entrare in conflitto fra loro. È stato affermato che al di là della diversa articolazione del fattore tempo è chiaro che la memoria, soprattutto quella storica, si ponga come antagonista a un corretto esercizio del diritto all'oblio, poiché impedisce di aggiornare o di cancellare fatti ed eventi che, seppur veri, il soggetto vorrebbe dimenticare. La dimensione storica o la notorietà della persona o dell'evento impediscono poi la sua cancellazione e ne comportano una memoria coatta. Inoltre è stata evidenziata la difficoltà di rimuovere contenuti dalla memoria di Internet, diversamente da quanto potrebbe avvenire per gli archivi storici. Si registra quindi una distinzione tra la memoria destrutturata di internet (un vero e proprio "mare di internet"), quella perenne e quella strutturata degli archivi storici. È importante tale qualificazione: la Cassazione ha avuto modo di affermare che "Un fatto di cronaca può […] assumere rilevanza quale fatto storico, il che può giustificare la permanenza del dato mediante la conservazione in archivi altri e diversi". Al fine quindi di tutelare l'identità sociale e i diritti del soggetto cui si riferisce la notizia di cronaca bisogna garantire al medesimo l'aggiornamento della stessa notizia, ad esempio collegandola ad altre notizie successivamente pubblicate concernenti l'evoluzione della vicenda, che possano completare o mutare il quadro sorto a seguito della notizia originaria. Il soggetto cui l'informazione si riferisce ha infatti diritto al rispetto della propria identità personale e morale e alla verità della propria immagine in un dato momento storico, non vedendo travisato o alterato il proprio patrimonio intellettuale, politico, sociale, ideologico, professionale. La giurisprudenza già prima del Gdpr sembrava sanci-

re l'obbligo di garantire una ricerca completa dei dati e delle notizie relative a un soggetto o un evento e, quando ciò non è reso possibile, rende legittima la cancellazione dei dati parziali che distorcono verità della propria immagine in un dato momento storico.In Italia il Garante della Privacy sembra aver incisivamente affermato il principio che "la storia non si cancella": principio sancito nel dichiarare infondato il ricorso di un ex terrorista che chiedeva la deindicizzazione di alcuni articoli, studi, atti processuali in cui erano riportati gravi fatti di cronaca che lo avevano visto protagonista tra gli anni Settanta e Ottanta, gli Anni di piombo.

In sintesi mentre il diritto all'oblio riconosciuto dal Gdpr pare arrestarsi proprio davanti a ogni tentativo di cancellare la storia per il preminente interesse pubblico all'accesso completo all'informazione, la *cancel culture* ha invece lo scopo specifico di nascondere dalla storia personaggi e idee, ledendo così inesorabilmente il diritto all'informazione (oltre ai diritti individuali dei soggetti cancellati), in contrasto con i principi ispiratori del Gdpr. La *cancel culture* porterebbe quindi a un risultato di preliminare eliminazione di alcune informazioni dai risultati della ricerca a danno del diritto dell'utente ad acquisire informazioni complete, trasparenti, neutrali. Al contrario, il diritto a essere informati porta inevitabilmente con sé la possibilità di entrare in contatto con fatti e opinioni scomode, dinanzi alle quali è necessario essere disposti al confronto, anche ove tali opinioni e fatti non sempre siano ritenuti facilmente sopportabili e condivisibili, proprio perché lo sviluppo degli ordinamenti democratici passa anche dal confronto con queste realtà. Gli Stati hanno anzi un obbligo di garantire alle minoranze di poter partecipare al dibattito pubblico, come affermato anche dalla Corte Edu già nel 1976, ove viene evidenziata non solo l'importanza della libertà di espressione, protetta dall'Articolo 10 della Cedu, ma anche la necessità del rispetto di opinioni che sono diverse, e quindi del pluralismo e della tolleranza come caratteri essenziali della società democratica. La Corte ricorda in questa sentenza che la protezione della libertà di espressione non riguarda solo le informazioni e le idee favorevolmente recepite, ovvero ritenute innocue o indifferenti, ma anche quelle che offendono, turbano o disturbano lo Stato o la popolazione. Ciò comporta anche la necessità di confrontarsi con fatti controversi o al giorno d'oggi difficilmente accettabili e permette di esaminare la realtà con occhio critico, nonché distinguere fatti reali da mere invenzioni e suggestioni, o fatti riportati solo parzialmente. Ci si riferisce, in generale, a quel fenomeno sempre più diffuso delle *fake news*. Il ruolo dei motori di ricerca e dei social networks in questo contesto è fondamentale, anche per il loro aspetto promozionale del diritto a essere informati. Al contrario, eccessivi fenomeni di arbitrario controllo dei contenuti e di profilazione dei risultati sui

motori di ricerca e sui social networks (con le loro differenti finalità) rischiano di filtrare eccessivamente le notizie e di eliminare fatti, individui od opinioni ritenuti non in linea con il profilo dell'utente, limitandone quindi le possibilità di scelta e di sviluppo, favorendo la chiusura dello stesso in una bolla informativa che può essere facilmente sfruttata a fini commerciali o di propaganda. Di questo meccanismo la cancellazione di contenuti appare lo strumento più radicale ma – paradossalmente- conforme al *modus operandi* delle piattaforme: operando, in concreto, un meccanismo di cancellazione sulla base di un giudizio sui contenuti. Ancora più evidente poi la lesione del diritto se la rimozione dei contenuti o la deindicizzazione è volontaria e non frutto di un automatico algoritmo di profilazione. Altro riflesso negativo è il cosiddetto *private censorship*. Con ciò si intende la tendenza a non esprimere la propria opinione, in particolare su tematiche particolarmente dibattute a livello sociale, morale o politico. Ciò avviene ove l'individuo tema che la maggioranza degli altri soggetti (in un ambiente di riferimento reale o virtuale) possa non condividere le sue opinioni, con effetti quali la "tirannia della maggioranza", oppure tema di porsi in pubblico contrasto con gruppi attivisti o soggetti radicalizzati, con effetti quali la "tirannia delle minoranze", generando la "spirali del silenzio" fino al raggiungimento di "maggioranze silenziose". In concreto un effetto sostanzialmente intimidatorio.

Riteniamo che solo la difesa del diritto a essere informati, la battaglia contro censure e manipolazioni del flusso di notizie e la guerra alle *fake news* siano in grado di salvaguardare i cittadini, la democrazia e le stesse piattaforme social e i motori di ricerca. Alla base di ogni società libera odierna, infatti, vi è il principio di tolleranza (riconosciuto tanto dalla Costituzione Italiana che dalla Convenzione europea dei diritti dell'uomo) e quindi l'idea che l'etica del diritto è la tolleranza. Ciò comporta la necessità che gli individui debbano garantire la convivenza con gli altri consociati, raggiungibile solo accettando la diversità delle idee e delle concezioni morali, anche al fine di ottenere una produttiva collaborazione collettiva. Al contrario, vietare a qualcuno di esprimere la sua opinione, imporre il proprio senso del giusto e di cosa sia o non sia etico e ammissibile in una società, siano essi pensieri, riflessioni su fatti storici o altro, può in ipotesi anche essere un atteggiamento connotato da buona fede, ma rimane pur sempre un atteggiamento di imposizione, che caratterizza non tanto le società democratiche quanto, piuttosto, le idee del despota. La cancellazione di fatti o di persone per eventi o opinioni ritenute riprovevoli secondo un determinato gruppo o una maggioranza non si discosta in alcun modo da queste conclusioni.

Il tema si trova trattato in maniera più ampia e con i riferimenti bibliografici utilizzati anche per questo articolo in D. De Rada, *Cancel Culture e diritto all'accesso all'informazione*, in "Nomos. Le attualità nel diritto. Quadrimestrale di teoria generale, diritto pubblico comparato e storia costituzionale", 2, 2021.

Cfr. P. Bellini, F. Ferrara, E.S. Storace, *Simboli e potere. Studi sull'immaginario politico*, Alboversorio, Milano 2016.

Cfr. Articolo 117 della Costituzione Italiana.

Cfr. S. Rodotà, *Il diritto di avere diritti*, Laterza, Bari-Roma 2012.

Cfr. Articolo 17 del Regolamento generale sulla protezione dei dati (Gdpr).

M. Mezzanotte, *Diritto all'oblio vs. diritto alla memoria. Il moderno sviluppo della privacy*, in "Diritto pubblico comparato ed europeo", 4, 2003, pp. 1604-1637.

Cfr. Cassazione civile, sez. III, 5525/2012.

Ibid.

Cfr. Cassazione, 22/6/1985, n. 7769. In dottrina, cfr. G. Alpa, *L'identità digitale e la tutela della persona. Spunti di riflessione*, in "Contratto e impresa", 33, 3, 2017, pp. 723-727.

Cfr. Garante Privacy, provvedimento n. 152 del 2016.

Per il rapporto fra diritto di accesso, Pubblica Amministrazione e internet, cfr. D. Fuschi, *Accesso telematico e utilizzo dei dati nell'e-government*, in "Diritto pubblico comparato ed europeo", 22, 4, 2020, pp. 973-994.

Cfr. Corte Edu, Handyside contro Regno Unito, ric. n. 5943/72.

CANE

MATTEO GARRONE

Matteo Garrone, *Dogman*, 2018. Courtesy Matteo Garrone.

Matteo Garrone, *Dogman*, 2018. Courtesy Matteo Garrone.

Matteo Garrone, *Dogman*, 2018. Courtesy Matteo Garrone.

Matteo Garrone, *Dogman*, 2018. Courtesy Matteo Garrone.

Matteo Garrone, *Dogman*, 2018. Courtesy Matteo Garrone.

CONFLITTO

MASSIMILIANO GIBERTI

Viviamo uno dei più grandi paradossi della storia: la nostra capacità di comunicare e di entrare in relazione con gli altri, colmando ogni distanza fisica con un semplice click, non è mai stata così estesa, eppure continuiamo, incessantemente, a costruire muri che ci facciano sentire più sicuri, tenendo al di fuori dei nostri confini misteriose minacce, oppure rinchiudendole all'interno di un recinto circoscritto, per isolarle.

Condividiamo la vita privata attraverso la rete immateriale dei nostri contatti sul web, ma siamo istintivamente portati a erigere barriere, materiali o culturali, che ci distinguano ad esempio dallo sconosciuto seduto nel sedile accanto al nostro sull'autobus, o dall'inquilino del piano di sopra, o ancora da chi vive in un altro quartiere o un'altra città. È un fenomeno evolutivo delle società moderne, quello che porta a identificarci con l'appartenenza ad un luogo che, secondo il geografo Franco Farinelli, nasce con il gesto di tracciare una linea di confine su una mappa. Un fatto talmente potente da determinare in ognuno di noi un processo di sostituzione tra significato e significante, ovvero: "la mappa si sostituisce alla terra, definendone ruoli, processi, giurisdizioni"[1].

> Nel 1916, il colonnello sir Mark Sykes, un diplomatico inglese, prese una penna a china e tracciò una linea arbitraria su una cartina del Medio Oriente. Andava da Haifa sul Mediterraneo, nell'attuale Israele, a Kirkuk (oggi Iraq) nel nord est, e fu la base dell'accordo segreto che stipulò con il suo omologo francese Francois Georges-Picot per dividere la regione in due sfere di influenza, nell'eventualità che la triplice intesa sconfiggesse l'impero ottomano nella prima guerra mondiale.[2]

Quella linea disegnata su un foglio di carta ha innescato una serie di azioni dinamiche e reazioni resistenti che hanno molto a che fare con il modo attraverso il quale progettisti e pianificatori immaginano di disegnare il giusto habitat per l'uomo. Delineare un confine, presuppone immediatamente la creazione di un dentro ed un fuori e, conseguentemente la presenza di individui che vorranno varcare quel confine, mentre altri cercheranno di difenderlo e rafforzarlo.

> Prima dell'accordo Sykes-Picot nella sua accezione più ampia, non c'era la Siria, non c'era il Libano, e non c'erano nemmeno la Giordania, l'Iraq, l'Arabia Saudita, il Kuwait, Israele e la Palestina. Le cartine di oggi mostrano i confini e i nomi degli stati nazionali, che sono giovani e fragili.[3]

Paesi come Giordania Siria e Libano, creati sulla base di ripartizioni territoriali frutto di accordi geopolitici, hanno conosciuto nel giro di un secolo forti sovvertimenti dell'assetto demografico che hanno causato loro gravi problemi.

La cronaca del 2022 che vede l'invasione dell'Ucraina da parte dell'esercito della Federazione Russa, riapre questioni legate alla identità territoriale che nascono da analoghi processi di confinamento e assegnazione di aree geografiche attuate a prescindere dalle complesse dinamiche socioculturali che determinano l'identità delle popolazioni che le abitano. Il caso della Crimea è in tal senso eclatante, "assegnata" in modo intermittente, nell'arco di un secolo, tra Ucraina e URSS, in funzione di logiche avulse rispetto alle effettive ragioni di appartenenza originali.

Se prima dell'affermazione degli Stati Nazionali nel XIX secolo, l'identità del cittadino derivava dalla sua discendenza da una stirpe e dalla sua appartenenza a una determinata comunità di culto e il gioco politico era impostato sulle fazioni, su una piramide di membri riferibile a un vertice aristocratico, oggi l'identità politica è letteralmente rifondata sulla base di altri termini, cioè di confini: negli stati nazione, come nelle città contemporanee, tutto dipende ormai dall'appartenenza a un dato territorio e, allo stesso tempo, dal riconoscimento della propria posizione all'interno di un piano, di un disegno urbano, fatto di strade, edifici e piazze, che assumono un valore identitario, tanto virtuale e formalmente inesistente quanto tangibile e concreto.

I confini generano naturali processi di resistenza e rafforzamento degli stessi, insieme a spinte migratorie che hanno come obiettivo il loro superamento. A dispetto delle cronache recenti che testimoniano fenomeni migratori imponenti che interessano continenti come l'Europa, l'Africa e il Medio Oriente, lo spostamento di masse di individui, spinti da ragioni svariate, è da considerarsi come un fatto strutturale all'umanità stessa, non come un'eccezione o un'emergenza contingente. Per esempio

> è stato calcolato che negli anni Trenta non meno di 600.000 ebrei abbandonarono la Germania, fuggendo dal nazionalsocialismo e trovando ricetto in più di 80 stati. La seconda guerra mondiale produsse circa 60 milioni di rifugiati, espulsi, deportati: circa un decimo dell'intera popolazione europea […]. La cifra equivale a quella dei cittadini europei che tra il primo quarto dell'Ottocento e il primo quarto del Novecento avevano attraversato l'Atlantico diretti verso l'America settentrionale.[11]

Dalla fine della seconda guerra mondiale, all'interno del solo continente europeo, si erano spostati in più di 15 milioni di persone in cerca di lavoro;

> la caduta del muro di Berlino ha rinfocolato la tendenza: si stima […] che lo sfacelo dell'Unione Sovietica abbia fatto affluire nell'Europa occidentale, nella prima metà degli anni Novanta, da 30 a 50 milioni di persone, cioè da un decimo a un sesto dell'intera popolazione[12].

In epoca contemporanea i maggiori movimenti sono dati dai palestinesi,

> che ammontano a circa quattro milioni e mezzo, suddivisi in poco più di tre milioni e mezzo di rifugiati e poco meno di un milione e mezzo di emigrati: i primi in Giordania, Siria e Libano, oltre che a Gaza e in Cisgiordania; i secondi in Arabia Saudita e negli altri paesi del Golfo Persico, nel continente americano specie negli Stati Uniti, nel Maghreb, in Europa.[13]

Dal 2011 ad oggi oltre 12 milioni di siriani sono fuggiti dalle loro case a causa dei conflitti interni cercando rifugio in paesi limitrofi. L'Agenzia delle Nazioni Unite per i rifugiati (Unhcr) ha registrato un totale di 4.958 milioni profughi siriani fuggiti nei paesi confinanti, tra cui Turchia (2,91 milioni), Libano (1 milione), Giordania (657.000), Iraq (233.224) ed Egitto (117.591).

Per tornare alla cronaca del 2022, l'aggressione russa all'Ucraina ha finora provocato la fuga di oltre 6,8 milioni di profughi. La maggior parte dei rifugiati ucraini ha raggiunto – almeno in un primo momento – paesi confinanti come la Polonia (3,6 milioni), la Romania (989 mila), l'Ungheria (682 mila), la Moldavia (479 mila) e la Slovacchia (461 mila). Tuttavia, molti si sono presto spostati verso altri Paesi membri dell'Unione europea, anche per la presenza di numerose comunità della diaspora ucraina, come nel caso dell'Italia.

Il fenomeno della dislocazione, produce da un lato disorientamento nelle popolazioni migranti e, dall'altro, induce come reazione a un tentativo di consolidare se non preservare attraverso un processo di rappresentazione, quei valori culturali di appartenenza che, una volta privati della loro radice territoriale, sembrano evanescenti. Ricostruire un recinto territoriale lontano dalla propria terra di assegnazione originaria, diventa una sorta di cura per lenire le sofferenze derivate dalla privazione di identità. Senza luogo non c'è appartenenza. Questo fenomeno di ricostruzione di enclave accomunate da radici etnico geografiche è tanto più forte quanto è maggiore la densità di popolazione presente in un centro abitato.

Il fenomeno migratorio di esseri umani verso paesi più sviluppati o agglomerati urbani è un processo in corso che continuerà a crescere nei prossimi 50 anni.

> È nelle città che si gioca il destino della globalizzazione, perché è a partire da qui che se ne subiscono gli effetti o si resiste a essa. Il problema è che questa bipolarità in cui siamo intrappolati tutti noi che viviamo nelle città è una schizofrenia delle città stesse.[14]

Nelle realtà urbane gli abitanti, a prescindere dal livello di divisione esplicita o implicita presente nel contesto e nel momento preso in esame, agiscono attraverso la condivisione di alcuni

spazi di vita: si utilizza infatti letteralmente la stessa porzione di suolo, che viene convenzionalmente definito pubblico, per distribuire i principali beni collettivi alla comunità urbana.

Se si focalizza l'attenzione sui conglomerati di scala metropolitana, il tema della densità, associato a quello delle dinamiche migratorie, si arricchisce di ulteriori variabili. La specie umana in questo secolo si trasformerà quasi totalmente in specie urbana, in quanto due, forse tre miliardi di persone si trasferiranno in contesti urbani, generando un nuovo equilibrio. Identità e contaminazione culturale, isolamento e relazionalità, divisione e condivisione sono condizioni estreme e contemporaneamente compresenti nella vita di ogni città occidentale alle prese oggi con nuovi fenomeni di densificazione dovuti anche ai flussi migratori che, inevitabilmente, generano conflitti. Un tema che è cruciale per la nostra epoca e riscontrabile in numerose realtà metropolitane, dall'Europa all'Asia. Nel suo libro *Vita e morte delle grandi città*, Jane Jacobs sostiene che quando si pensa a una città, la prima cosa che viene in mente sono le sue strade nelle quali, rispetto all'apparente logica selettiva operata da chi le ha progettate, si sviluppa un complesso ordine sociale garantito dalla fitta mescolanza di differenti usi urbani lungo i marciapiedi: ordine che consiste nel funzionamento delle più svariate attività l'una a fianco dell'altra, ciascuna dotata di propri ritmi e orari, e che perciò si traduce in sorveglianza diretta e continua delle strade stesse. Proprio l'opposto di quelli che sono gli obiettivi dell'urbanistica moderna che si regge sull'ordine fondato sulla segregazione, cioè sulla distinzione e separazione di un certo numero di usi elementari del suolo cittadino, cui vengono assegnati una collocazione autonoma e isolata. Questo accade perché non la strada ma l'isolato viene inteso come l'unità fondamentale dell'architettura‖ . Parafrasando la Jacobs è possibile affermare che in molte città contemporanee l'autosegregazione prodotta dalla complessa genesi degli organismi urbani, si sia sovrapposta alla logica distintiva dell'architettura e dell'urbanistica tradizionali, per generare luoghi ibridi, nei quali alla morfologia costruita dagli edifici, dalle infrastrutture e dalla zonizzazione funzionalista dei piani regolatori, se ne sovrappone un'altra, fatta di norme sociali non scritte, di comportamenti e relazioni tra persone che appartengono a mondi lontanissimi, ma che sono costrette a convivere all'interno dello stesso perimetro urbano. Genova, Berlino, Istanbul, Baghdad e Beirut, come molte altre città di confine, sono l'esempio paradigmatico di città [Con]divisa: ovvero realtà urbane caratterizzate da forti divisioni, sia fisiche che sociali e, contestualmente, da fattori di condivisione, effettivi o potenziali che spesso richiamano i valori dell'Arrival City descritta dal giornalista e sociologo canadese Doug Saunders. Si tratta di città che diventano luoghi di arrivo per grandi masse di persone che si stanno spostando dal loro continente di origine per iniziare una nuova vita. L'Arrival City è quindi: una città dentro una città; economica; vicina ai centri di lavoro; fisicamente ed economicamente informale; autocostruita; vissuta al piano terra; una rete di immigrati; bisognosa della migliore educazione scolastica.

Le città del conflitto e della condivisione forzata sono veri e propri organismi in costante evoluzione costituiti da due elementi primari: le architetture e gli abitanti. Dalla fine dell'era dell'espansione industriale diverse tipologie di residenti hanno occupato, abbandonato e ricolonizzato le stesse architetture, ogni volta usandole, adattandole e significandole in funzione della propria natura e identità culturale. È quindi possibile affermare che la vita degli edifici e delle persone di questi quartieri si è sviluppata su binari indipendenti, che spesso si sono incrociati, contaminandosi, per riprendere direzioni parallele, a seconda degli eventi socioeconomici che ne hanno segnato la storia.

Esiste una connessione oggettiva tra le diverse forme di conflitto e le variabili che determinano l'identità di una città? Per rispondere a questa domanda è possibile analizzare i principali parametri quantitativi tangibili, quali la densità, la popolazione, il Pil, ecc. che contribuiscono a tratteggiare il profilo di un dato contesto urbano. A questa lettura "fredda" è possibile però associarne una caratterizzata da una chiave critica più interpretativa, che vuole suggerire alcune precise connotazioni per le forme di divisione o conflitto che si manifestano nelle diverse città. In questo senso è possibile isolare principali fattori "antagonisti" che si oppongono a una condizione di vita comunitaria completamente integrata e pacificata: di norma riassumibili in opposizioni di tipo razziale, confessionale o socio economico. Questo accade ad esempio nel caso di Berlino, dove dopo più di tre decenni dalla caduta del Muro, ancora oggi sono percepibili le caratteristiche differenze fra le due metà della città divisa, o a Gerusalemme dove la segregazione militare dello spazio ha come unica finalità il tentativo di minimizzare il rischio di conflitto generando una fruizione separata e contemporanea di un unico ambiente urbano. Allo stesso tempo è importante sottolineare come spesso la divisione non sia per forza solo una questione fisica; sovente, infatti diventa un fattore psicologico, come nel caso di Johannesburg dove dopo anni di conflitti razziali, gli abitanti non riescono a spostarsi dal luogo in cui sono stati costretti a vivere per anni. I neri restano a Lawndale e i bianchi a Somerset West. Anche se non esiste più una legge che glielo imponga, scelgono di permanere autosegregandosi negli ambiti nei quali erano stati storicamente confinati.

In che modo avviene la divisone all'interno delle città? Si tratta di una separazione netta in due macro aree che potremmo identificare come sotto sistemi urbani omogenei, oppure sono presenti nuclei polarizzati autonomi, all'interno della maglia urbana? Paradigmatico in questo senso è il caso di Baghdad rispetto a Beirut: nella prima, la zona verde nel centro è infatti il luogo off-limits per gli iracheni; la seconda è invece divisa a metà dalla *Green Line*, una sorta di zona franca che si interpone tra musulmani a ovest e cristiani a est. La prossimità fisica produce in questi luoghi un duplice effetto: diversi nuclei auto segregati sono costretti a condividere lo stesso spazio ridotto. Una strada, un cortile, un appartamento possono diventare luoghi di conflitto o di solidarietà. I luoghi del commercio, del culto religioso e dell'abitare diventano gli ambienti privilegiati nei quali sperimentare questa doppia possibilità: esasperare il conflitto per trovare strategie di condivisione. Questo può avvenire solo se si sviluppano progetti strategici che affianchino al disegno urbano ed architettonico, politiche sociali, economiche, di sicurezza e igiene, che siano flessibili nel tempo. Per quanto possa apparire paradossale, per raggiungere questo obiettivo la rimozione dei confini non è sempre, necessariamente, la soluzione più logica da adottare.

F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino, 2009, p. 93.

T. Marshall, *Le 10 mappe che spiegano il mondo*, Garzanti, Milano, 2017, p. 165; ed. or. *Prisoners of Geography*, Elliott & Thompson, London 2015.

Ibid.

F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 118.

Ibid.

Ibid.

F. La Cecla, *Contro l'urbanistica. La cultura delle città*, Einaudi, Torino 2015, pp. 25-26.

Cfr. J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città, Saggio sulle metropoli americane* (1969), Einaudi, Torino 2000; ed. or. *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961.

CONFLITTO II

FRANCESCO
MARCHESI

Agli occhi della tradizione che precede Machiavelli il conflitto rappresenta un problema per vita politica, un avversario di ogni comunità e persino un tabù la cui apparizione deve essere scongiurata a ogni costo. Ciò non vale tuttavia allo stesso modo per ogni forma di antagonismo, ma solo per una sua specifica modalità, che sarà quella favorita da Machiavelli stesso. All'inizio della tradizione filosofica occidentale Platone e Aristotele avversano radicalmente il conflitto all'interno della città, ma non si oppongono a forme di competizione regolata. Come ha scritto Neal Wood:

> La competizione presuppone un ampio accordo sui fini, e un disaccordo a proposito dei mezzi, delle persone e delle politiche che possono meglio raggiungere tali obiettivi. La competizione è una gara (*game situation*): coloro che competono possono essere atleti sul campo, candidati per un incarico pubblico, membri di un'assemblea, professionisti o uomini d'affari rivali. E sebbene nella pratica sia spesso difficile tracciare una precisa linea di demarcazione tra competizione e conflitto, il conflitto è generalmente caratterizzato dalla tensione, dall'ostilità e da un disprezzo che può trasformarsi in violenza e guerra. Tipicamente, un esteso e intenso disaccordo sui fini e, di frequente, una riluttanza a sottostare alle regole del gioco, conducono al conflitto.[1]

Il pensiero greco classico, se colto da questo punto di vista, opera una scelta decisa per la competizione e contro il conflitto. Negli ordinamenti politici teorizzati da Platone e Aristotele, pur diversamente articolati al loro interno, la vita politica assume sempre il segno dell'armonia, ossia della concordia tra le parti. In Platone questa sintonia tende a trasformarsi in compattezza e rigidità dei ruoli, mentre i più mobili settori sociali aristotelici vengono sempre ricondotti all'armonia da un'ampia classe media che incarna una sorta di giusto mezzo di natura politica[2]. La pluralità delle parti viene così o incanalata in un ordinamento che assegna a ogni gruppo un suo fine specifico, o subordina l'interazione tra i ceti al *télos* collettivo del bene comune[3]. Se la competizione prevede unità nei fini e distinzione nei mezzi per raggiungerli, mentre si ha conflitto in presenza di scopi differenti raggiungibili attraverso strumenti anch'essi diversi, siamo qui in presenza certamente di una forma di competizione.

Questi giudizi sono parte di una più ampia tendenza, radicata in particolare nel mondo greco, che impone il silenzio, quando non la negazione, nei confronti del conflitto. Il lavoro di Nicole Loraux ha mostrato in questo senso come la memoria della città di Atene sia pervasa nell'antichità da una narrazione in cui il conflitto viene costantemente escluso o sublimato: piuttosto che ammettere la divisione dell'unità cittadina

si preferisce, come fa lo stesso Aristotele, sublimarla nella trasformazione degli ordinamenti (*metá-stasis*, mutamento costituzionale, piuttosto che *diá-stasis*, divisione) o vietarla esplicitamente. È il caso della legge promossa da Trasibulo dopo il governo dei Trenta Tiranni e il ritorno della democrazia (403 a.C.), che affianca all'amnistia per gli avversari politici la consegna del silenzio rispetto ai conflitti del passato. Alla radice di questa tendenza c'è la linea di demarcazione tracciata tra *stásis*, il conflitto intestino, e *pòlemos*, la guerra verso l'esterno: mentre la seconda viene ammessa e talvolta incoraggiata, il primo viene associato a una malattia del corpo politico, che ne interrompe l'armonia interna inficiandone la salute complessiva.

Si tratta di una tradizione che allunga il suo percorso fino al periodo rinascimentale, passando anche per il mondo romano. Si deve in effetti a Cicerone, forse più che a ogni altro autore classico, la diffusione della formula della *concordia ordinum*: nella repubblica ottimatizia immaginata da Cicerone il governo del popolo da parte aristocratica dovrebbe avvenire senza conflitti, nel nome della concordia fra gli ordini concepita anche in questo caso come armonia. Piuttosto, è verso l'esterno che il cittadino-soldato dovrebbe canalizzare la propria tendenza antagonistica, ossia nella guerra. Nella letteratura umanistica, non solo politica, questa traccia ritorna e si rafforza: a fronte della partigianeria endemica della vita pubblica delle città dell'Italia rinascimentale, dilaniate prevalentemente da conflitti tra le ricche famiglie nobili o magnatizie e le rispettive clientele, il giudizio degli autori del periodo – che precede immediatamente il lavoro di Machiavelli – è orientato tra l'altro da una massima ricavata dal *Bellum Iugurtinum* di Sallustio: *concordia parvae res crescunt, discordia maxime dilabuntur* ("i piccoli stati crescono nella concordia, mentre i grandi sono distrutti dalla discordia"). Decontestualizzato ed elevato a immagine oracolare (come spesso accadeva nella ricezione medievale e primo moderna dei testi classici) questo argomento utilizzato dal personaggio di Micipsa conosce una circolazione amplissima a partire dal quattordicesimo secolo, non solamente nella pubblicistica ma anche su medaglie, monete e iscrizioni di ogni tipo, fino a essere considerato una sorta di rivelazione divina dall'umanista quattrocentesco Francesco Patrizi.

Machiavelli si oppone a questa consolidata opinione riguardo al conflitto politico sia rivalutandone complessivamente il ruolo, sia chiarendone la differenza rispetto alla competizione alla guerra. In primo luogo egli rintraccia una diversa tradizione antica, radicata nella concretezza dell'azione politica, soprattutto romana, che nelle parole dei suoi scrittori. In questo

retaggio, del quale l'opera di Tito Livio riporta il racconto dettagliato, il conflitto è una pratica usuale nella Roma repubblicana, che ha contribuito in maniera decisiva alla sua crescita in potenza ed estensione geografica. Accanto a Livio, autori come Polibio e Dionigi di Alicarnasso, su cui torneremo, forniscono a Machiavelli un punto di riferimento dotato di quella autorevolezza che solo gli antichi possiedono nell'epoca in cui egli scrive. Il secondo luogo, già nel *Principe*, Machiavelli insiste sulla natura immediatamente conflittuale delle relazioni politiche, sia tra popolo e grandi che tra questi e il principe, ma anche in quella sorta di alleanza che propone tra il popolo e il principe. Fin dall'inizio si osserva, secondo Machiavelli, una divergenza quanto alle finalità politiche del popolo e dei grandi:

> perché in ogni città si truovano questi dua umori diversi; e nasce da questo, che il populo desidera non essere comandato né oppresso da' grandi, e e' li grandi desiderano comandare et opprimere el populo.

Riformulando la teoria medica degli umori, originariamente quaternaria e orientata all'equilibrio nella versione di Ippocrate e Galeno, Machiavelli individua due orientamenti prevalenti in ogni comunità politica, naturalmente tendenti a scontrarsi in ragione della loro diversità. I grandi, costante avversario e bersaglio polemico dell'opera machiavelliana, sia in quanto patriziato romano che come allusione ai magnati fiorentini del suo tempo, vengono descritti come da sempre animati da una volontà di oppressione nei confronti del popolo, in vista dell'acquisizione delle maggiori cariche politiche della città ma anche rispetto alla protezione e all'accumulazione di ingenti ricchezze.

Dall'altra parte, il popolo si presenta come apparentemente passivo e rivolto solo alla propria sicurezza e alla difesa dall'oppressione. Non è in realtà così nell'opera di Machiavelli: il popolo (dalla plebe romana alla molteplicità di ceti e gruppi che compongono quello fiorentino) è in grado di rivolgere la propria azione conflittuale in positivo, ossia non solo in termini di difesa, ma in quanto conquista di maggiore libertà ed eguaglianza, se organizzato attraverso un capo (il principe, il capitano del popolo) o mediante istituzioni (il tribunato della plebe, i proposti fiorentini). In questo modo il popolo fornisce un contributo indispensabile alla costruzione e alla durata di ogni forma politica, principesca o repubblicana, antica o moderna. Attraverso questa connotazione, per così dire originaria della politica, Machiavelli intende opporsi alla tradizione dell'oblio del conflitto e della *concordia ordinum*, mostrando in prima istanza che la vita politica di ogni città o stato dipende da una asim-

metria costitutiva, insomma da un conflitto: quello tra grandi e popolo. È soprattutto nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1520) che si chiarisce la teoria machiavelliana della produttività del conflitto, nella sua distinzione rispetto alla competizione e alla guerra. Riprendendo la teoria dei due umori già esposta nel *Principe* Machiavelli ne approfondisce il significato e la dinamica alla luce della storia della Roma repubblicana. Questa offre, secondo il Segretario, due insegnamenti essenziali: in primo luogo che c'è produttività solamente là dove c'è asimmetria, ossia solo quando si ha un conflitto tra umori (ceti, classi sociali) e non tra sètte (corti, clientele, fazioni). Un conflitto tra umori è un *conflitto asimmetrico e materialistico*, si svolge tra avversari diversi per appartenenza sociale, mezzi a disposizione (economici e politici) e soprattutto per fini, da un lato la conservazione della situazione politica così com'è, mentre dall'altro la trasformazione di quella stessa situazione. Quella tra sètte è invece competizione, ossia una lotta per identici obiettivi, ad esempio le cariche politiche, in cui i diversi concorrenti si distinguono solamente per i modi in cui intendono raggiungere quei fini condivisi. Per questo essi sono anonimi socialmente – non c'è differenza di ceto o classe tra i membri di diverse famiglie nobili ad esempio – e simili o omogenei riguardo alla proposta politica e all'idea di società che promuovono. In secondo luogo Si ha produttività del conflitto solo all'interno di una *procedura istituente* per cui l'antagonismo non rimane *sciolto*, nel lessico machiavelliana, ma viene organizzato attraverso capi e propriamente attivato mediante strutture istituzionali. È in effetti questa procedura istituente che permette al popolo di formarsi come soggetto politico in senso proprio e di incidere attraverso l'azione sull'assetto istituzionale vigente. Al punto che un conflitto per le istituzioni, come la lotta della plebe romana per il tribunato, diventa una lotta tra istituzioni, quando il tribunato stesso si scontra col senato, tradizionalmente aristocratico.

> Io dico che coloro che dannano i tumulti intra i Nobili e la Plebe mi pare che biasimino quelle cose che furono prima causa del tenere libera Roma, e che considerino più a' romori ed alle grida che di tali tumulti nascevano, che a' buoni effetti che quelli partorivano; e che e' non considerino, come e' sono in ogni repubblica due umori diversi, quello del popolo e quello de' grandi: e come tutte le leggi che si fanno in favore della libertà, nascano dalla disunione loro, come facilmente si può vedere essere seguito in Roma: perché da' Tarquinii ai Gracchi, che furono più di trecento anni, i tumulti di Roma rade volte partorivano esilio, e radissime sangue.

Nei *Discorsi* Machiavelli sviluppa questi aspetti della sua immagine del conflitto politico a stretto contatto con la vicenda di Roma, che per secoli era stata criticata proprio alla luce dello scontro tra gli ordini, ossia tra le rappresentazioni istituzionali dei ceti e delle classi, che l'ha caratterizzata. Il titolo del quarto capitolo del primo libro di quest'opera, "che la disunione della plebe e del senato romano fece libera e potente quella repubblica", riassume una tesi che ha rappresentato un'autentica rottura nella tradizione occidentale, diventando una sorta di aforisma e interrogando autori come Campanella, Alfieri, Montesquieu, Rousseau, Mably, Milton, Sidney, Ferguson, Adams tra gli altri.

Questa celebre frase machiavelliana ha in realtà alle spalle un insieme di significati che contribuiscono a indicare una specifica idea dell'antagonismo. Intanto si riferisce al fatto che l'ordinamento misto romano, composto di elementi monarchici (il consolato), aristocratici (il senato) e democratici (il tribunato), e in questo non troppo diverso da esempi di repubbliche aristocratiche come Sparta e Venezia, ha però un'origine conflittuale che lo separa radicalmente da ogni altra esperienza.

È insomma la lotta per l'ottenimento dei tribuni della plebe a partire dalla prima *secessio* che rende l'ordinamento misto "davvero" misto. In secondo luogo l'istituzionalizzazione del conflitto rappresentata dal tribunato assume due significati: da un lato previene la degenerazione violenta dell'antagonismo tra popolo e grandi attraverso la forma istituzionale composta di strumenti come la possibilità di porre il veto sulle leggi del senato e il potere di accusare i cittadini illustri (patrizi e senatori in particolare). Ma oltre questo lavoro di connessione tra le magistrature, il tribunato permette, mediante una forma "ordinaria", di unire la plebe nell'opposizione al patriziato attraverso mezzi non legali come la secessione, la *detractio militiae* (sottrarsi agli obblighi militari evitando di fornire il proprio nome) e le dimostrazioni pubbliche prive di violenza. In questo senso il conflitto istituzionalizzato non significa solo dialettica politica ma sfida, lotta e coercizione reciproca tra gruppi con interessi differenziati, nonché trasformazione degli ordini. I tribuni assorbono e legalizzano i conflitti, ma ne incitano e creano anche di nuovi.

I tumulti animano la vita politica della repubblica anche all'interno di un ordinamento costituzionale stabile, da un lato permettendo di far "sfogare" il risentimento popolare verso coloro che comandano, dall'altro esercitando una pressione costante sulle élite, così da limitarne l'ambizione, moralizzarne i comportamenti (Machiavelli associa questo potere delle istituzioni alla religione) e renderne i costumi più austeri.

Una pressione istituzionale che può esercitarsi non solo da parte popolare ma anche, in occasioni eccezionali e per una durata limitata, da parte senatoria attraverso la speciale magistratura della dittatura. Tuttavia questa minaccia non violenta non sempre risulta efficace: è il caso delle repubbliche corrotte in cui i modi del conflitto ordinario (*secessio*, *detractio militiae*, tumulti non-violenti, esili mirati, processi popolari, lotta tra umori) lasciano spazio a modi corrotti (tumulti violenti, battaglie militari, esili di massa, calunnie, lotta tra sètte e fazioni)[1]. In queste occasioni – in cui la "qualità" della "materia"[2] è compromessa – i modi ordinari devono lasciare spazio a modi straordinari[3]: la metafora medica della purga lascia così spazio a quella della chirurgia, ossia dell'incisione violenta del male, secondo le pratiche ippocratiche diffuse all'epoca, dalla cauterizzazione al salasso[4].

[1] Cfr. N. Wood, *Il valore dell'insocievole socievolezza. Machiavelli, Sidney e Montesquieu*, in "Almanacco di Filosofia e Politica", 3 (*Res Publica. La forma del coflitto*), 2021, p. 273.

[2] Cfr. Aristotele, *La Politica*, IV,1295b-1296a, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014, pp. 124-131.

[3] Cfr. Aristotele, *La Politica*, V, 1302b-1303a, L'Erma di Bretschneider, Roma 2016, pp. 142-149.

[4] Cfr. Aristotele, *La costituzione degli ateniesi*, Bur Rizzoli, Milano 2013.

Cfr. N. Loraux, *La cité divisée. Critique de la politique*, Payot, Paris 1997.

Cicerone, *La repubblica*, II, XLII, Bur Rizzoli, Milano 2008, pp. 424-427; Id., *Pro Sestio*, XLV-XLVII, LXV-LXVI, in Id. *Le orazioni*, III, Utet, Torino 1975, pp. 444-451; 486-489; Id., *I doveri*, I, XXV, in Id., *Opere politiche e filosofiche* (1974), I, Utet, Torino 1995, pp. 632-635.

Sallustio, *Bellum Iugurtinum*, 10, in Id., *Opere e frammenti*, Utet, Torino 1963, p. 102.

G. Pedullà, *Concordia Parvae Res Crescunt*, in Id, *Machiavelli in Tumult. The Discourses on Livy and the Origins of Political Conflictualism*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 10-26.

N. Machiavelli, *Il principe*, IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 97.

Sul problema del conflitto in Machiavelli si vedano almeno: M. Geuna, *Machiavelli ed il ruolo dei conflitti nella vita politica,* in A. Arienzo, D. Caruso (a cura di), *Conflitti*, Dante & Descartes, Napoli 2005, pp. 19-57; M. Geuna, *Ruolo dei conflitti e ruolo della religione nella storia di Roma*, in R. Caporali, V. Morfino, S. Visentin, *Machiavelli: tempo e conflitto*, Mimesis, Milano 2012, pp. 107-140; T. Ménissier, *Ordini et tumulti selon Machiavel : la république dans l'histoire*, in "Archives de philosophie. Recherches et documentation", 62, 2 (*Machiavel ou la maîrise de l'urgence*), Avril-Juin 1999, pp. 221-239; F. Del Lucchese, *"Disputare" e "combattere". Modi del conflitto nel pensiero politico di Niccolò Machiavelli*, in "Filosofia politica", XV, 1, aprile 2001, pp. 71-95; Id., *Tumulti e indignatio. Conflitto, diritto e moltitudine in Machiavelli e Spinoza*, Ghibli, Milano 2004; M. Gaille-Nikodimov, *Conflit civil et liberté. La politique machiavélienne entre histoire et médecine*, Champion, Paris 2004; G.G. Balestrieri, *Machiavelli e la doppia fondazione della dottrina dei conflitti sociali*, in "La Cultura. Rivista di filosofia, letteratura, storia", 48, 3, dicembre 2010, pp. 459-502; G. Borrelli, *Contentezza/contenzioni: antropologia e politica in Machiavelli*, in Id., *Il lato oscuro del "Leviathan". Hobbes contro Machiavelli*, Cronopio, Napoli 2009, pp. 27-64; G. Pedullà, *op. cit.*; R. Esposito, *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Liguori, Napoli 1984.

Una sorta di tribunato della plebe pensato da Machiavelli per Firenze nel *Discursus florentinarum rerum post mortem iunioris Laurentii Medices*, 1520.

N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, I, 4, in Id., *Tutte le opere*, Sansoni Editore, Firenze 1971, p. 82.

Cfr. G. Sasso, *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, III, Ricciardi, Napoli 1988.

N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., I, 4, p. 82.

Ricostruisce questa vicenda, G. Pedullà, *op. cit.*

N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., I, 2, pp. 78-81.

Ivi, I, 4, p. 82.

Gli esponenti della cosiddetta Cambridge School si fermano alla prima parte della descrizione machiavelliana mancando del tutto la seconda. Si veda almeno: Q. Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1978; J.G.A. Pocock, *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton University Press, Oxford 1975.

Ivi, I, 4, 7, pp. 82-83; 87-88.

Ivi, I, 16, pp. 99-101.

Ivi, I, 17, pp. 101-102.

Ivi, I, 17-18, pp. 101-104.

Cfr. A. Parel, *The Machiavellian Cosmos*, Yale University Press, New Haven 1992; N.G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, University of Chicago Press, Chicago 1990.

CYBER-UTOPIA

FRANCESCO ROMANO
FRAIOLI

Il concetto di utopia occupa un posto rilevante nella storia del pensiero moderno e contemporaneo, anche se il termine ha ormai poco in comune con il significato, sia pure ambiguo ("non luogo o luogo del bene"), che gli aveva originariamente attribuito Thomas More. Da tempo, infatti, sta più ad indicare una categoria di pensiero per mezzo della quale si vorrebbero anticipare – e contribuire a costruire – determinati elementi del futuro sociale, politico ed economico. È grossomodo dalla Rivoluzione francese che il termine utopia non designa più soltanto i progetti di Stati ideali, ma anche una serie di "comportamenti" caratterizzati come utopistici[1]. A cominciare dal Settecento, inoltre, la realizzabilità dei progetti visionari e dei loro modelli di società non è più tanto proiettata in un al di là spaziale, ma nel futuro: l'utopia è divenuta così una "ucronia"[2]. In ogni caso, il filone utopistico, nato nell'alveo della modernità e da allora restato saldamente nel suo lessico, rappresenta una sorta di fiume carsico, che riemerge a tratti, prendendo forme e rilievi diversi. Una di queste riemersioni – certamente la più recente – è rappresentata dalle cyber-utopie fiorite in questi ultimi decenni in concomitanza con la rivoluzione digitale.

Promosse come "agenti di civiltà", le prime reti tecnologiche suscitarono sin da subito l'utopia di un mondo che avrebbe avuto *il centro ovunque e la circonferenza in nessun luogo*. In origine, se il progetto utopico connesso alla rivoluzione digitale ricalcava alcuni degli aspetti classici della tradizione utopistica – come la costruzione di una società armonica e trasparente o una ridefinizione antropologica dell'essere umano –, a essi aggiungeva soprattutto una forte promozione della comunicazione come valore (si pensi alla "teoria dell'informazione" di Claude Shannon o a quella "cibernetica" di Norbert Wiener che tanta parte hanno avuto nel plasmare la cultura informatica)[3]. Uno dei mezzi tecnologici che ha inaugurato la rivoluzione digitale – secondo Philippe Breton "il cavallo di Troia dell'utopia nella società moderna"[4] – è stato sicuramente il computer, soprattutto da quando si è cominciato a pensare di connetterlo ad una rete. Dal primo collegamento (1969) di quattro computer su Arpanet (la rete antesignana di Internet) alla prospettiva dell'IoT (*Internet of Things*) molte e complesse sono state le tappe intermedie. Innanzitutto la nascita dell'*Internetworking protocol* (1973), poi quella epocale del Web (1989-93), fino all'avvento del Web 2.0 (1995-2001), dei primi social media interattivi (2003-2006) e dello smartphone (2007).

Le società dell'informazione avanzate dipendono oggi in misura sempre maggiore dalle Ict (*Information and Communications Technology*) per la loro crescita. Il potere di processare dati, che ha costituito la premessa indispensabile della transizione dall'analogico al digitale, continua ad aumentare e illustra perfettamente,

a parere di Luciano Floridi, il modo in cui le Ict "are transforming the world into an infosphere"[6]. A ciò ha contribuito in maniera decisiva proprio la rete. Nata per esigenze militari, la rete era stata pensata come una struttura orizzontale e centrifuga, aperta e resa operativa dall'utente a livello globale. E la caratteristica distintiva dell'era digitale sembrava essere, come accennato, l'assenza di un centro, sostituito da un "reticolato di punti"[7] ciascuno dei quali è connesso all'altro tramite il Web e le reti di comunicazione. In realtà, oggi sappiamo come tra i nodi della rete ve ne sono alcuni (pochi) che pesano molto più di altri e questo ha determinato, a sua volta, nuove forme di verticalità. Tuttavia, almeno all'inizio, era l'architettura aperta di Internet, ovvero la sua capacità di essere modellata liberamente dagli utenti, a essere considerata la sua forza principale.

Negli ultimi cinquanta anni Internet, il Web e l'utilizzo dei computer hanno, anche per queste ragioni, rivoluzionato il mondo e il nostro modo di rapportarci ad esso. In questo quadro di profondo cambiamento, un insieme eterogeneo di pensatori, scrittori, hacker e imprenditori della costa occidentale degli Stati Uniti è andato definendo, sin dagli anni Sessanta, un'ideologia interamente dominata dall'utopismo. Promossa in riviste, libri, programmi televisivi, siti web e conferenze, la cyber-utopia californiana sembra combinare lo spirito *free-wheeling* degli *hippies* e lo zelo imprenditoriale degli *yuppies*. Influenzati dalle teorie di Marshall McLuhan, gli autori di questa visione ottimistica del futuro si basavano sull'idea che la convergenza di media, computer e telecomunicazioni avrebbe inevitabilmente creato "l'agorà elettronica" – un cyberspazio virtuale (il nuovo altrove dell'utopia) dove le persone avrebbero vissuto in pace, secondo le proprie regole, e dove intere comunità si sarebbero potute ritrovare insieme per esprimere le loro opinioni senza la paura di subire censure[8]. Quella di quegli anni, del resto, era la California agitata delle contestazioni giovanili del Free Speach Movement, dalle mobilitazioni pacifiste contro la guerra del Vietnam e dalle lotte per i diritti civili. Insomma, era la California libertaria, trasgressiva e antiautoritaria culla della "Summer of Love" e, di lì a poco, della Silicon Valley.

La svolta capitale può essere fatta risalire agli anni Settanta quando, con la commercializzazione del microprocessore, venne inventato, anche in virtù del contributo della controcultura hacker californiana (People's Computer Company e Homebrew Computer Club), il personal computer. Ma è solo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta che, grazie all'intervento dei giovani imprenditori e dei giovani professionisti delle grandi città statunitensi, le diverse reti informatiche costituitesi nei decenni precedenti vennero raccordate le une alle altre, dando

modo a molte più persone di connettersi alla rete e cominciare a "navigare"[9]. Ed è in questo periodo che, con l'esplosione del Web e poi del Web 2.0, iniziano a farsi largo alcuni dei concetti cardine su cui si è imperniata la cyber-utopia. Si consideri, ad esempio, la nozione di "comunità virtuale"[10], di cui i social network costituiscono oggi una significativa evoluzione; o quella di "cultura convergente"[11], che ha contribuito a far nascere e diffondere nuove pratiche di produzione collaborativa di contenuti (Wikipedia, blog, *citizen journalism*, etc.); o, in ultimo, quella di "intelligenza collettiva"[12], vale a dire l'idea che mediante la rete gli individui saranno sempre più in grado di entrare in comunicazione l'uno con l'altro, scambiandosi così conoscenze e informazioni.

Per quanto variegata, è possibile individuare, all'interno della famiglia cyber-utopista, almeno due grandi rami. Da una parte quello degli "hacker" legati a una cultura politica di tipo idealistico-libertario di sinistra (Lee Felsenstein, Ted Nelson, Richard Stallman) e convinti, sulla scorta di Ivan Illich, che il vero compito degli informatici sia quello di diffondere i computer tra le persone e di rendere disponibile, attraverso l'*open-sourcing*, l'utilizzo della totalità dei software. Convinzione, questa, corroborata dall'idea che l'accesso ai terminali possa finalmente unire i popoli, democratizzandoli con una efficacia senza precedenti[13]. Dall'altra, invece, troviamo chi (come George Gilder, Alvin Toffler o Esther Dyson), i cosiddetti "techno-libertarian", pur avendo in animo di rendere accessibili a tutti gli individui e organizzazioni le tecnologie più potenti, ritiene che per fare ciò sia determinante salvaguardare la proprietà intellettuale e il progresso determinato da una competizione economica sostanzialmente priva di regole[14].

Al netto di qualche differenza – che nel caso appena richiamato è sostanziale – i cyber-utopisti sembrano comunque accomunati da una concezione deterministica del progresso tecnologico. Kevin Kelly (ex direttore della celebre rivista *Wired*, la "Bibbia" dei cyber-utopisti), in un libro intitolato non a caso *The Inevitable*, sostiene come sia la tecnologia, oggi più che mai, il principale "acceleratore dell'umanità"[15]. Ed è nello storico passaggio "dagli atomi ai bit" che l'ideologia cyber-utopista ha preso forma[16]. Infatti, tra i miti fondativi della cyber-utopia (specie nella sua versione turboliberista) troviamo, in virtù del "salto qualitativo" rappresentato dai *new media* rispetto ai dispositivi analogici, quello dell'inesorabilità di processi come la tecno-globalizzazione planetaria, o quello del *prosumer*, ovvero dell'utente che si fa produttore dei contenuti che circolano in rete o, infine, quello del grande imprenditore digitale considerato come una specie di tecno-guru visionario (basti pensare all'aura mitica che circonda personaggi come Bill Gates, Steve Jobs, Elon Musk, Larry Page o Mark Zuckerberg)[17].

Tuttavia, mentre l'Internet *idealizzata* e reificata dai cyber-entusiasti è ancora oggi, a loro giudizio, la protagonista assoluta della democratizzazione politica, economica e sociale; l'Internet *reale*, la rete commerciale che ciascuno di noi utilizza tutti i giorni, sembrerebbe, alla luce dell'esperienza, produrre sempre più diseguaglianze, monopoli, polarizzazioni e, molto spesso, disinformazione. Inoltre, l'analisi predittiva dei like di Facebook o la profilazione degli utenti operata da Google – il cosiddetto "capitalismo della sorveglianza" – ha delle forti ricadute non solo sulla privacy degli individui, ma anche sulla nostra vita sociale.

Di fronte a queste modificazioni intervenute nell'ecosistema mediale, ci si potrebbe domandare cosa ne resta del cyberspazio come frontiera elettronica della libertà ma, soprattutto, quali sono le nuove forme che ha assunto l'ideologia cyber-utopista. Va da sé che una tale riconfigurazione degli assetti politico-economici e sociali, sia in senso positivo che negativo, è concepibile presupponendo non solo un'abbondanza di mezzi tecnologi, ma soprattutto di dati processabili. A giudizio dei guru del digitale molto presto chiunque sarà connesso e dunque tra qualche anno, ha scritto Eric Schmidt, "l'interrogativo più importante non sarà se una determinata società usa Internet, ma quale versione ne utilizza". È come se in virtù del loro successo (economico e non solo), i "giga-capitalisti" abbiano nei fatti abbandonato la nozione di Internet come un "cyberspazio" libero e abbiano iniziato a considerare il Web come un'enorme macchina che possono dirigere, programmare e persino possedere attraverso il controllo degli algoritmi e dei dati. Insomma, un enorme serbatoio per l'accumulazione di dati e capitali.

Ciò che negli ultimi anni ha portato la connettività, al di là di una messe di strumenti elettronici, è quindi la capacità di raccogliere e utilizzare dati, enormi quantitativi di dati da dare in pasto a sofisticati algoritmi. In altri termini, la digitalizzazione ha messo le ali alla *datafication*, generando i *Big Data*. Se la genesi del moderno pensiero utopista non è immaginabile senza l'apporto del millenarismo, la nuova "religione" dei cyber-utopisti è il cosiddetto "Dataism", che non venera né gli dei né l'uomo, ma i dati. Secondo il filosofo Byung-Chul Han, il Datismo si presenta "con l'enfasi di un *secondo Illuminismo*". Tuttavia, mentre il primo Illuminismo salutò la statistica con entusiasmo, in quanto strumento in grado di liberare il sapere dai suoi contenuti mitologici, l'imperativo di questo secondo Illuminismo parrebbe essere, esclusivamente, quello di tradurre tutto in dati e informazioni utilizzabili. Sul piano della vita collettiva – ed è questa una delle grandi sfide del futuro prossimo – la *datacrazia* (o "governo dei dati") potrebbe addirittura ambire, in nome dell'*efficientismo* tecnico, a sostituirsi alla politica stessa realizzando, come sognava Saint-Simon, il passaggio dalla politica

delle cose alla loro semplice amministrazione. Ma l'affidarsi ciecamente ai dati, anziché dare vita ad una società perfettamente organizzata e amministrata, potrebbe invece produrre nient'altro che nuove forme di dispotismo più o meno mite a seconda dei casi.

Tuttavia, per i cyber-utopisti, sfruttando appieno le risorse digitali riusciremo senz'altro a dotarci di beni e servizi migliori, stimolando la crescita economica e semplificando la vita degli individui. La rappresentazione tangibile di questa nuova era di prosperità è, nella loro ottica, la cosiddetta *smart city*, cioè la "città intelligente". Essa costituisce l'ultimo e più avveniristico modello di città utopistica: il termine *smart city*, infatti, fa riferimento a una città resa efficiente e innovativa dall'utilizzo di soluzioni tecnologiche connesse e integrate tra loro. Come la città del Sole di Tommaso Campanella si distribuiva su sette gironi, sei dei quali simbolo di una funzione del sapere, così, quando si parla di *smart city*, ci si riferisce almeno a sei dimensioni diverse (*economy*, *governance*, *people*, *living*, *mobility*, *enviroment*). Eppure, a differenza di quella campanelliana, la città virtuale sognata dai tecno-utopisti sta diventando reale, per quanto non tutti siano pronti a gioirne. Paul Virilio, filosofo e urbanista francese, l'ha definita, in pieno spirito "tecno-apocalittico", una "Metacittà deterritorializzata", la futura sede di una "metropolitica il cui carattere totalitario, o piuttosto globalitario, non sfuggirà a nessuno".

Ancora non possiamo sapere se il cielo sulle città del futuro sarà, come scriveva Gibson in uno dei suoi romanzi più celebri, dello stesso colore di un "televisore sintonizzato su un canale morto"; quello che sappiamo è che alcuni dei possibili approdi legati allo sviluppo dell'AI (Artificial Intelligence), del Machine Learning e dei Big Data contribuiscono a rendere necessariamente più intricata la fitta selva del nuovo habitat digitale. Uno di questi possibili approdi ci introduce a un altro dei concetti chiave della cyber-utopia: quello di singolarità. Il termine singolarità indica il momento, nella storia della civiltà umana, in cui la tecnologia avanzerà così tanto da rendere, citando Günther Anders, "antiquati" (se non addirittura obsoleti) gli esseri umani. Ray Kurzweil, inventore e futurologo statunitense, ha preannunciato che tra il 2050 e il 2100, con lo sviluppo della AI e della nanorobotica, non ci saranno più distinzioni "between human and machine or between physical and virtual reality". L'informatica sarà ovunque: nei nostri mobili, nei nostri vestiti, nei nostri corpi, nei nostri cervelli e, soprattutto, ci garantirà a breve l'immortalità. Quello che ci attende, sostiene Kurzweil, è che passeremo sempre più tempo in ambienti virtuali e nella realtà virtuale potremo avere qualunque tipo di esperienza desidereremo, con chiunque, reale o simulato che sia.

Ed è questo, grossomodo, ciò che intende Zuckerberg quando parla di Metaverso. Tale progetto, per quanto al momento ancora in fase di rodaggio, dovrebbe costituire un nuovo, straordinario mezzo di socializzazione che ci consentirà, grazie ai nostri avatar, di condividere esperienze immersive con altre persone in un ambiente totalmente interattivo e virtuale. Per gli ideologi della cyber-utopia, del resto, saranno le future evoluzioni della realtà virtuale, dei sistemi di IA (reti neurali e Internet delle cose) e del Web (il Web 3.0) il nuovo spazio ideale dell'utopia o, per dirla con le parole di Ivan Sutherland, quello che viene considerato il padre della computer grafica, "il Paese delle Meraviglie in cui Alice è entrata"[1]. Dal potere che ci conferiranno questi strumenti saremo messi nelle condizioni, almeno in teoria, di disporre interamente del nostro universo personale, liberando l'utopista che alberga in ognuno di noi. D'altronde, Robert Nozick, un filosofo molto amato nella Silicon Valley, in *Anarchia, Stato e Utopia*[2] aveva criticato i vecchi utopisti nella misura in cui ritenevano che il loro modello di società ideale dovesse andare bene per tutti, mentre una vera utopia, al contrario, avrebbe dovuto lasciare libertà assoluta alle scelte individuali.

In definitiva, se per Thomas Hobbes, nello stato di natura, la vita dell'uomo non poteva che essere "solitaria, misera, ostile, animalesca e breve"[3], totalmente altra è quella che, nel mondo dell'era digitale, sembrerebbe ancora una volta prometterci l'utopia. Sicché, avvertiva già nel 1977 Jacques Ellul, l'utopia contemporanea ci viene presentata, spesso con forti tinte ideologiche, come straordinariamente utile in quanto motore del progresso storico, il che in effetti è già accaduto nel passato. Eppure, la differenza è che oggi sappiamo come essa si realizza: o "è un sogno insensato o si concretizza grazie ai progressi delle Tecniche: non c'è altra possibilità". Motivo per cui, concludeva il sociologo francese, l'unica utopia presente appare quella tecnica o, in altri termini, l'utopia "è nella società tecnica l'orizzonte della Tecnica"[4].

R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 136; ed. or. *Begriffgeschichten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

B. Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1979, p. 42; ed. or. *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris 1978.

Cfr. A. Mattelart, *Storia della società dell'informazione*, Einaudi, Torino 2002; ed. or. *Histoire de la société de l'information*, Éditions La Découverte, Paris 2001.

P. Breton, *L'utopia della comunicazione. Il mito del "villaggio planetario"*, Utet, Torino 1996, p. 98; ed. or. *L'utopie de la communication*, Éditions La Découverte, Paris 1992.

L. Floridi, *The Fourth Revolution. How the Infosphere in Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 41.

J. Ryan, *Storia di internet e il futuro digitale*, Einaudi, Torino 2011, p. IX; ed. or. *A history of the Internet and the digital future*, Reaktion Books, London 2010.

Cfr. R. Barbrook, A. Cameron, *The Californian Ideology*, in "Science as Culture", I, 1996, pp. 44-72.

Cfr. M. Castells, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2012; ed. or. *Internet Galaxy*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Cfr. H. Rheingold, *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciberspazio*, Sperling & Kupfer, Milano 1994; ed. or. *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Addison Wesley, Boston 1993.

Cfr. H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007; ed. or. *Convergence culture*, New York University, New York 2006.

Cfr. P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996; ed. or. *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Éditions La Découverte, Paris 1994.

Cfr. S. Levy, *Hackers. Gli eroi della rivoluzione informatica*, ShaKe, Milano 2002; ed. or. *Hackers. Heroes of the computer revolution*, Doubleday, New York 1984.

Cfr. E. Dyson, G. Gilder, G. Keyworth, A. Toffler, *Cyberspace and the American Dream. A Magna Carta for the Knowledge Age*, in "The Information Society: An International Journal", 3, 1996, pp. 295-308.

K. Kelly, *L'inevitabile. Le tendenze tecnologiche che rivoluzioneranno il nostro futuro*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 13; ed. or. *The Inevitable: Understanding the 12 Technological Forces That Will Shape Our Future*, Penguin Books, London 2016.

Cfr. N. Negroponte, *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano 1999; ed. or. *Being Digital*, Alfred A. Knopf, New York 1995.

Cfr. G. Balbi, *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Laterza, Roma-Bari 2022.

Cfr. M. Hindman, *La trappola di internet. Come l'economia digitale costruisce monopoli e mina la democrazia*, Einaudi, Torino 2019, pp. 200-223; ed. or. *The Internet Trap. How the Digital Economy Builds Monopolies and Undermines Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2018.

Cfr. S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss, Roma 2019; ed. or. *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, PublicAffairs, New York 2019.

E. Schmidt, J. Cohen, *La nuova era digitale. La sfida del futuro per cittadini, imprese e nazioni*, Rizzoli, Milano 2013, p. 96; ed. or. *The New Digital Age. Reshaping the Future of People, Nations and Business*, Random House, New York 2013.

Cfr. V.M. Schönberger, K. Cukier, *Big Data. Una rivoluzione che trasformerà il nostro modo di vivere e già minaccia la nostra libertà*, Rizzoli, Milano 2013; ed. or. *Big Data. A Revolution That Will Transform How We Live, Work, and Think*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2013.

B.-C. Han, *Psicopolitica*, Nottetempo, Milano 2016, p. 68; ed. or. *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, S. Fisher, Frankfurt am Main 2014.

Cfr. A. M. Townsend, *Smart City. Big Data, Civic Hackers and the Quest for a New Utopia*, W.W. Norton & Company, New York 2013.

P. Virilio, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 10; ed. or. *La bombe informatique*, Éditions Galilée, Paris 1998.

W. Gibson, *Neuromante*, Mondadori, Milano 2017, p. 9; ed. or. *Neuromancer*, Ace Science Fiction Book, New York 1984.

R. Kurzweil, *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology* (2005), Penguin, London 2008, p. 18.

Cfr. I.E. Sutherland, *The Ultimate Display*, in W.A. Kalenich (a cura di), *Information Processing, 1965. Proceedings of IFIP Congress 65*, Spartan Books, Washington 1965, vol. II, p. 508.

Cfr. R. Nozick, *Anarchia, stato e utopia. I fondamenti filosofici dello 'Stato minimo'*, Le Monnier, Firenze 1981; ed. or. *Anarchy, State, and Utopia*, Basic Books, New York 1974.

T. Hobbes, *Leviatano*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 102.

J. Ellul, *Il sistema tecnico. La gabbia delle società contemporanee*, Jaca Book, Milano 2009, p. 37; ed. or. *Le Système technicien*, Calmann-Lévy, Paris 1977.

D

DECOMPOSTO

ELENA ANTONIOLLI

Tra il "selvatico" che continua a volare, strisciare e scavare esiste un microcosmo, spesso ignorato, che compie un gesto essenziale per la diversità biologica: decompone. Se la decomposizione è il processo di graduale disgregazione e rinnovamento incessante della materia, "decomposto" sta sulla soglia temporale tra l'essere e il divenire, appartiene al vocabolario dell'ecologia del profondo: include il mucchietto d'ossa sgretolate di una carcassa, le piume di uccello sulla neve, storie di appetiti insaziabili, di larve nell'ombra poco familiare della putrefazione, di fertili escrementi di lombrichi che collaborano alla chimica del suolo. Decomposto è la chiave di accesso alla vita segreta della necromassa. Come ha scritto Gary Snyder, la vita nella selva non è soltanto proprietà di grandi vertebrati, "è anche notturna, anaerobica, cannibale, microscopica, digestiva, fermentativa: cuoce nella sua tiepida oscurità"[1].

Nel deperire degli alberi, nella marcescenza di foglie e cortecce, prospera un bestiario di creature che coltivano alleanze simpoietiche. L'intera foresta è mantenuta in vita da questa antica sinergia. L'entomologo e biologo Edward Wilson ha rivelato il ruolo indispensabile degli insetti nel sostenere la diversità ecosistemica. Viviamo in un mondo principalmente invertebrato: "Gli insetti nel loro insieme rappresentano la più grande diversità documentata"[2]. Dunque la disponibilità di legno deperente è fondamentale per scongiurare il collasso delle specie saproxiliche[3], bioindicatori per eccellenza dello stato di salute di un ecosistema[4]. Il lemma "decomposto", etimologicamente legato all'odore del compost, ci aiuta quindi ad osservare la selva con sguardo d'insetto. Si vuole esplorare il concetto di decomposto come metafora concettuale, processo ecologico e modello estetico. A partire da una comprensione del suo significato, risulta utile capire quali argomenti potrebbero essere utilizzati per empatizzare con l'alterità del decadimento. Decomposto apre a una polisemia di interpretazioni: dal punto di vista biologico del disfacimento organico, da quello compositivo della scompostezza della forma, e dalla prospettiva performativa delle molteplici agentività in esso operanti[5]. Il legno morto infatti ospita processi, tra il visibile e l'invisibile. Un'emergente mutazione del pensiero invoca una svolta ontologica tesa a decomporre la prospettiva antropocentrata[6]. Secondo l'approccio composizionista di Latour per comprendere il mondo inteso come mescolanza di enti[7], occorre porsi un problema di composizione, praticando una negoziazione esistenziale con le diverse entità[8]. La pratica del decomposto implica materialmente un costante contatto con la finitudine, ma non in senso tragico o disfattista, quanto piuttosto in senso vitalista[9], secondo l'alternanza dei ritmi generativi e degenerativi nel vivente.

Il pensiero "compostista" di Donna Haraway, mutuato dal *Manifesto composizionista* latouriano, è particolarmente produttivo per pensare a questa interconnessione. La parola "compost" allude al farsi comune del mondo: quel *worlding* (che rimanda al senso di un'azione in svolgimento) introdotto da Haraway, nel suo libro *Chthulucene*, per proporre un radicale ripensamento della nostra umanità in relazione alle altre specie. L'autrice, attraverso un prolifico esercizio di finzione speculativa e filosofica, immagina nuove forme di cooperazione tra le specie, proiettando lo sguardo della vita sulla Terra tra quattrocento anni a venire. Nell'ultimo capitolo, intitolato emblematicamente *The Camille Stories: Children of Compost*, l'autrice racconta cinque generazioni di un'unione simbiogenetica tra umani e non-umani, ottenuta mescolando il bagaglio genetico degli animali prescelti nei corpi dei nuovi nati. La nascita di neonati geneticamente modificati è il modo per generare simbionti di specie vulnerabili a rischio di estinzione, riuscendo a far sviluppare negli ibridi inedite capacità sensoriali, utili a comprendere i mondi percettivi e biosociali dei loro partner animali. In questo modello di discendenza, volutamente contaminata, le cure genitoriali sono profuse da molte specie diverse allo scopo di intrecciare reti di relazioni affettive incrociate. Il simbionte scelto per la prima creatura da ibridare, di nome Camille, è un insetto: la farfalla monarca, un lepidottero che compie migrazioni continentali attraverso territori esausti dalle pratiche del capitalismo estrattivista e contesi dai popoli indigeni.

Se la provocazione narrativa di Haraway è il risultato di un'invenzione creativa, legata al tema della giustizia ambientale multispecie e alle lotte indigene, il suo invito a generare parentele non convenzionali, oltre i legami di sangue e i vincoli "naturali" di riproduttività, rappresenta un potente approccio per decentrare il nostro punto di vista, per assumere la prospettiva dell'Altro e guardare in modo sistemico agli assemblaggi socio-ecologici di cui facciamo parte. In altre parole, applicare questo ragionamento al decomposto significa prendere in considerazione le specie associate al legno morto, alcune delle quali legate da un rapporto di coevoluzione e codipendenza, al fine di comprendere l'insieme di interazioni biotiche che interconnettono le diverse forme di vita (comprese le specie collegate ai prodotti della degradazione operata dagli organismi saproxilici). Secondo questo assunto, nell'economia di un discorso sul decomposto è opportuno chiedersi quali e quante siano le perdite che si verificano quando un albero morto viene rimosso. Con esso non solo scompare un'intera catena trofica, ma anche la fonte di rigenerazione della materia. E inoltre è necessario interrogarsi sulla questione della gestione del legno morto se la corretta unità di riferimento non è solo l'albero, ma l'intero ecosistema di relazioni che in esso e con esso si origina. Come le "comunità del compost", descritte da Haraway, anche l'albero in decomposizione diventa un esempio paradigmatico di co-divenire, poiché la materia legnosa in disfacimento brulica di migliaia di insetti, funghi, muffe, batteri, muschi, licheni, lumache, lombrichi, api selvatiche, anfibi, ricci, pipistrelli, rettili e altre forme microscopiche di vita selvatica. Attraversando diversi stadi decompositivi, l'albero alberga una moltitudine di esseri che praticano un "con-fare" compostabile, esaltando non tanto la centralità dei singoli soggetti, quanto piuttosto la loro reciprocità relazionale. Le ife fungine, ad esempio, attraversano l'interno delle fibre degli alberi, nutrendosi della biomassa legnosa e preparano le condizioni favorevoli all'insediarsi di altri organismi. Gallerie e fori scavati da larve e insetti, scortecciamenti e fratture, corpi fruttiferi fungini, sono alcuni degli indizi visibili che permettono di mappare le geografie sommerse del decomposto.

Le comunità del decomposto coltivano parentele *queer*, compiono cioè azioni performative di de-costruzione dell'identità dell'albero, oltre la logica binaria di ciò che è considerato vitale e ciò che è valutato morente; così il concetto di decomposto può espandere la nostra comprensione delle nature urbane e mutare l'aspettativa *straight* dello spazio pubblico. L'albero in decadimento è dunque creatura del molteplice: un *entanglement* in cui una soggettività transindividuale coabita con una prossimità invertebrata. Il mio ragionamento vuole argomentare come la mostruosità del decomposto è quindi risignificabile (come è accaduto con il termine *queer*) partendo dalla constatazione che anch'esso possiede una condizione di marginalità reietta. Il concetto di soggettività transindividuale, ripreso dai *queer studies*, è volutamente declinato alle ecologie della decomposizione per esprimere il carattere transitorio della materia, del tempo e dello spazio. Il legno morto soffre ancora di un pregiudizio culturale che predilige la "cura" dei luoghi intesa come ossessiva rimozione del detrito legnoso e persino della lettiera di foglie accumulate nella stagione autunnale. È possibile riconoscere, dunque, che le nozioni di mostro, decomposto e *queer* condividono forme di esclusione derivanti da pre-giudizi culturalmente e storicamente stratificati. Decomporre, quindi, è una pratica di co-generazione che presuppone una condivisione dell'autorialità nel tempo, in cui i diversi autori creano l'uno il paesaggio dell'altro. La decostruzione diviene così un metodo di posizionamento "trasformativo" del soggetto, oltre la dicotomia ordine-disordine, in cui la morte diviene "sintesi creativa di flussi di energia perpetui"[ᛋᛉ]. Tale riconoscimento – di tipo decostruttivo – aiuta ad accettare che i soli elementi qualificanti del decomposto, come il *queer*,

sono la sua instabilità semantica e l'ambiguità imprendibile del suo statuto. L'albero senescente si presenta infatti come un'entità sovversiva: porta al suo interno sia materia morente e, al contempo, tessuto cambiale in grado di stimolare ancora l'accrescimento e il rinnovamento della pianta.

Permettere a un albero di decomporre consente di mantenere un prezioso dendromicrohabitat, definibile come l'insieme di caratteristiche morfologiche, che specie altamente specializzate utilizzano per almeno una parte del loro ciclo vitale. In base alla diversa tipologia di dendromicrohabitat, un albero può dare origine a rifugi, luoghi di nidificazione, di letargo o di alimentazione, fondamentali per migliaia di organismi. In particolare, numerose specie di coleotteri beneficiano del legno morto (principalmente gli stadi larvali di Cerambicidi, Lucanidi, Anobidi e Scarabeidi). Una numerosa entomofauna abita il legno precedentemente ammorbidito da funghi lignicoli e batteri, così come molti uccelli sfruttano le cavità generate dal marciume per trovare protezione. Il luogo comune nel considerare le cavità un difetto strutturale suscettibile di minare la stabilità dell'albero è inesatto; esse possono presentarsi come fisiologica espressione dell'attività di riciclo dei tessuti non più metabolicamente e meccanicamente attivi. La cavitazione rappresenta solo un passaggio nel processo morfogenetico dell'albero. La degradazione dei tessuti, infatti, non solo mette a disposizione inedite sostanze nutritive ma fornisce, inoltre, nuove opportunità plastiche all'albero.

Questa pedagogia del deperimento è in gran parte governata dalla temperatura e dall'umidità; prima che un albero si decomponga totalmente passano decenni. Quando la materia legnosa si trasforma in soffice humus, i semi caduti sui tronchi in decomposizione o portati dagli uccelli con i loro escrementi trovano un fertile semenzaio che permette alle nuove plantule di germinare. Se gli alberi morti vengono gradualmente ri-assorbiti nella loro prole, il confine tra vita e morte si fa incerto. Un'ambiguità che assume il sapore di un elogio alle ecologie ricombinanti, al movimento della vita che ri-emerge, germoglia e vegeta, tornando a essere materia legnosa e groviglio di sottobosco. La *queerness* del decomposto trova assonanza con la perdita di compostezza, richiama l'arte, la danza, la coreografia, si apre alle performance evolventi dell'esercito operoso di insetti xilofagi e funghi decompositori. Decomposto pro-muove un ordine diverso: un dis-ordine in affinità con l'informe batailleano, che disfa la forma, la lacera, infettandola di alterità. Nel paesaggio urbano, è opinione comune che deformazioni di rami smembrati e tronchi fratturati non esprimano l'armonia della natura, quanto piuttosto caos e declino: raramente il decomposto è percepito come fenomeno a cui aspirare in termini di risultato estetico. La decomposizione scatena un immaginario di esseri ripugnanti: insetti viscidi che generano ribrezzo e disgusto. Nel comune sentire l'albero in decomposizione viene giudicato con riluttanza, persino sdegno, poiché contrario alle aspettative di pulizia e sicurezza che, nel panorama culturale italiano, sono invocate come alibi per una gestione degli spazi aperti pubblici sterile e contraria alla processualità dinamica dei cicli rigenerativi della materia. L'eccesso di potature e di sottrazione della componente legnosa, caduta a terra, rende il paesaggio urbano biologicamente arido. Eppure oltre i brandelli di ecosistemi isolati, risultato di una felice dimenticanza, il concetto di gestione inventiva aiuta a interpretare positivamente la materia evolvente, in cui il mantenimento intenzionale di isole di "decadimento" e "senescenza" fa parte di un galateo interspecifico della co-abitazione urbana; riflesso di politiche che istituiscono "riserve di conservazione". In questi casi i processi decompositivi sono permessi in aree inaccessibili e recintate per mantenere alla giusta distanza le persone. Questa soluzione si può riscontrare, ad esempio, nell'Ile Robinson ad Amiens, nella Petite Amazonie a Nantes, nella sponda destra della Garonne (detta *berge sauvage*) a Bordeaux, uno spazio interstiziale – posto tra il fiume e il Parc aux Angéliques – gestito come una zona tampone per proteggere il libero sviluppo della vegetazione ripariale.

Tra permanenza e dissoluzione, anche l'evocativa scultura l'*Arbre des Voyelles* di Giuseppe Penone, nel giardino delle Tuileries, celebra le forme contorte e deformate di un albero schiantato. L'opera in bronzo, realizzata con la tecnica della cera persa, incorpora una vera quercia abbattuta, nel 1999, da una forte tempesta. La scultura "viva", posizionata in uno dei *bosquets* della Grand Couvert con la collaborazione di Pascal Cribier, è circondata da una radura volutamente composta dalle tipiche specie dei margini della foresta. Richiamando così l'atmosfera di una *friche jardinée*, in contrasto con la geometria del giardino formale, si evidenzia il valore di un'estetica perturbativa. Oggi conservare il legno morto sta diventando una necessità. Nel contesto urbano un fattivo cambiamento verso un'estetica del decomposto è ravvisabile nei progetti di Atelier Bruel-Delmar, Agence Ter, Scape Studio, Ds Landschapsarchitecten, Sla Stig Lennart Anderson, Gruppe F. In città, l'estetica temporalmente mutevole della decomposizione si distingue ad esempio nel brillante dispositivo di bordo del Jardin Botanique a Bordeaux o nella gestione raffinata della foresta ruderale del Natur-Park Schöneberger Südgelände a Berlino. In questo luogo, in particolare, l'invecchiamento del patrimonio arboreo porta, col passare del tempo, all'aumento della biocomplessità forestale urbana.

Dato che il substrato ghiaioso dell'ex area ferroviaria non assicura una presa ottimale alle radici degli alberi, gli schianti che si verificano vengono mantenuti; dunque nell'area di protezione, crescita e morte sono garantite. In questi esempi, sebbene a scale differenti, l'ethos della de-composizione sovverte il binarismo della materia deperente e i canoni convenzionali dello spazio pubblico. Decomposto compie, così, un'azione dissacrante nei confronti del vincolo di referenzialità; non è né vivo, né morto. In verità queste condizioni coesistono nel medesimo spazio e tempo; anche se la linfa non scorre più attraverso l'albero, esso è ancora e per lungo tempo sede di una vita ricchissima. Se, come sostiene Matteo Meschiari, la facoltà di immaginare rappresenta uno strumento di resistenza, ritrovare il "selvatico" nella poesia della de-composizione diviene un gesto eversivo per narrare storie di contaminazione verso un'etica dell'ibridazione. Il termine decomposto è il fulcro di ecologie creative in grado di fertilizzare il pensiero del progetto e animare il paesaggio. Esso contribuisce a una forma di attenzione verso creature che reputiamo, ingiustamente, inferiori; empatizzare con il decomposto richiede una risignificazione dei nostri parametri di giudizio verso il mondo invertebrato, al fine di "rendere abitabili da altre specie i territori che abitiamo, diventando sensibili alle loro invisibili esigenze". L'idea di considerare il valore dei processi decompositivi nel progetto può diventare, quindi, un'utile leva interpretativa per assecondare il dispiegarsi di "altre" agentività. Se le forme di vita si formano l'una con l'altra componendosi e decomponendosi a vicenda, il concetto di decomposto serve a familiarizzare con un idea di "natura" dislocata, intrusiva, vorace, viscida, contaminante, eppure assolutamente imprescindibile e nutritiva, grazie alla coreografia di esseri che disfano, scompongono e trasformano silenziosamente la materia. Decomporre è l'azione con cui la vita si reinventa. Impariamo dalla necromassa: trasformiamo la caduta in un passo di danza.

G. Snyder, *La pratica del selvatico*, FioriGialli, Roma 2011, p. 129, ed. or. *The Practice of the Wild*, North Point Press, San Francisco, 1990.

E.O. Wilson, *La creazione*, Adelphi, Milano 2008, p. 44; ed. or. *The Creation. An Appeal to Save Life on Earth*, W.W. Norton & Company, New York 2006.

Il termine saproxilico, dal greco saprós "putrido", si riferisce a organismi che dipendono, in qualche fase del loro ciclo vitale, dai processi di degradazione del legno e dai funghi associati.

Cfr. *European Red List of Saproxylic Beetles*, disponibile al link https://www.mase.gov.it/sites/default/files/archivio/allegati/biodiversita/european_saproxylic_beetles.pdf, consultato il 20/04/2022.

Il termine *agency* è inteso come intelligenze performative "other-than-human" con proprie percezioni cognitive del mondo. È utile sottolineare il legame della nozione di *agency* (potenza d'agire) con il paradigma delle mappe eco-semiotiche e del meccanismo di "paesamento" degli organismi descritti dalla teoria del paesaggio cognitivo. Cfr.: A. Farina, *Il paesaggio cognitivo. Una nuova entità ecologica*, FrancoAngeli, Milano 2006; A. Farina, P. James, *Vivoscapes: an Ecosemiotic Contribution to the Ecological Theory*, in "Biosemiotics", 14, 2021, pp. 419-431.

Cfr. R. Brigati, V. Gamberi (a cura di), *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019.

Cfr. B. Latour, *An attempt at a "Compositionist Manifesto"*, in "New Literary History", 41, 2010, pp. 471-490.

Id., *La sfida di gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Roma 2020; ed. or. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris 2015. Alla ricerca di una solidarietà universale, Latour esplora l'apertura all'alterità, spingendosi oltre l'autoassegnata centralità dell'umano per illuminare assemblaggi "natural-culturali" ibridi.

D.J. Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019; ed. or. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

R. Braidotti, *Il postumano: La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 136; ed. or. *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.

Xilo, dal greco ξύλον "legno"; in latino xylo, è un organismo che si ciba prevalentemente o esclusivamente di legno.

E. Morin, *Il metodo. La natura della natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. 99; ed. or. *La Méthode. La Nature de la nature*, Le Seuil, Paris 1977.

Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003, p. 22; ed. or. *Formless. A User's Guide*, Zone Books, Cambridge Mass. 1997. Alla nozione di informe si lega il concetto di entropia, in cui fluttuazione, turbolenza, distruzione conducono a incontro, creatività e nascita.

È interessante notare che l'isola è il luogo per antonomasia dove si manifesta il decomposto. Cfr. S. Marini, *Isole. Paesaggi dello scarto e nuove terre*, in "Giornate internazionali di studio sul paesaggio 2022", *Abbandoni. Il Paesaggio e la Pienezza del Vuoto,* Fondazione Benetton Studi Ricerche, 24 febbraio 2022; intervento disponibile al link https://vimeo.com/681850648?embedded=true&source=video_title&owner=23624022, consultato il 20/04/2022.

Al fine di creare *hotspot* di biodiversità, solitamente le pratiche forestali prevedono la presenza di aree volontariamente lasciata al deperimento (*Die back*) fino al completo crollo degli alberi (*chablis*). A scala minore, la stessa operazione può avvenire nel contesto urbano, laddove la "mancanza di azione" è parte integrante del piano di gestione, inglobando i criteri della "gestione differenziata" (*gestion différenciée*).

Cfr. M. Meschiari, *Geoanarchia. Appunti di resistenza ecologica*, Armillaria, Ciampino 2017; Id., *La grande estinzione. Immaginare ai tempi del collasso*, Armillaria, Ciampino 2019; Id., *Paesaggi e corpi dell'Antropocene*, in Fondazione Benetton, "Giornate internazionali di studio sul paesaggio", Treviso 25 febbraio 2021. Registrazione disponile al link: https://vimeo.com/fondazionebenetton, consultato il 10/05/2022.

Cfr. M. Di Paola, G. Pellegrino, *Nell'Antropocene. Etica e politica alla fine di un mondo*, DeriveApprodi, Roma 2018.

F. Aït-Touati, A. Arènes, A. Grégoire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Éditions B42, Paris 2019.

B. Morizot, *Sulla pista animale*, Nottetempo, Milano 2020, p. 174; ed. or. *Sur la piste animale*, Actes Sud, Arles 2018.

DISTURBO

STEFANO MELLI

> Comment penser que ce monde palpable et tangible, ou plutôt que l'expérience que nous en avons, quand elle a pénétré le réseau infiniment complexe de notre système nerveux, s'y organise suivant des règles pulsionnelles, suivant des interdits culturels, et y retrouve nos constructions imaginaires pour y construire un monde différent, caché mais présent?

Il pensiero e il linguaggio hanno concesso all'essere umano il potere di immaginare, creare simboli e organizzare l'ignoto che lo circondava per soddisfare le sue esigenze visive e funzionali; ma, mentre un certo disegno umano prendeva forma – griglie, colture e culture – cominciammo a credere che l'ordine di cui ci rendemmo mandatari fosse naturale e l'unico esistente. Lo sviluppo delle tecnologie e delle scienze e la nascita di una coscienza sociale hanno alimentato e diffuso eterogeneamente l'umana convinzione di quella che Descola chiama la 'grande divisione' tra natura e cultura. Perciò, ogni insorgenza di imprevista irregolarità nel sistema logico appena creato divenne il battente *memento* di quel mondo altro – la natura – che, con mutamenti e cataclismi, rammentava all'umano la sua impotenza: ingerenze, queste, che divennero presto scomode e disturbanti. Campo d'azione del presente contributo sarà appunto sovvertire la natura del disturbo in quella linea di demarcazione che nel mondo occidentale divide natura e cultura, selvatico e domestico, biologico e artefatto, seguendo per ciascun paragrafo un gradiente che dal naturale si fonde nell'artificiale.

MOMENTI DI ORDINARIO DISTURBO

La comparsa di un elemento ritenuto estraneo al regolare funzionamento di un sistema è comunemente percepita come disturbo; definizione comune che si avvicina molto a quella più specifica data da Pickett e White, per i quali il disturbo è quell'evento discreto che, intervenendo secondo attributi spaziali e temporali, interrompe la struttura e la traiettoria assunte da un sistema in quel dato momento. Ad esempio, in un contesto di cosiddetta "prima natura" – come il bosco vergine di una riserva – l'arrivo improvviso di un incendio è visto come un evento catastrofico: distruzione, perdita di biodiversità, rottura di equilibrio. Ugualmente, lo sono parassiti, alluvioni, smottamenti: tutti interventi "naturali" biotici o abiotici che, secondo la nostra prospettiva, giungono a sovvertire e a disfare l'equilibrio di un ecosistema. Procura disturbo persino un albero morto che cade in una foresta.

Un altro caso, più sottile ma di esperienza comune, è quello che vede la comparsa di specie spontanee in un giardino.

In tale contesto, il comportamento biologico innato di certa flora è giudicato tanto spregevole da ritenere cattiva ogni erba che sconsideratamente appare, inattesa, a sconvolgere l'ordine prescritto dall'umano, obbligandolo ad affaccendarsi per estirpare il disturbo appena comparso. Nel caso di un sistema prettamente antropico, infatti, la vegetazione spontanea – l'erba cattiva di Clément evolve nella "quarta natura" di Kowarik – ai nostri occhi fagocita porzioni di città, non necessariamente abbandonate. È una vegetazione imprevista, non selezionata dall'uomo per essere docile e piacevole e ci rammenta istintivamente la selva, sinonimo di abbandono e pericolo. A rendere ulteriormente insanabile lo scisma natura-uomo delle culture occidentali e occidentalizzate, vi è la visione dello stesso essere umano come disturbo per la natura: c'è chi sostiene che l'idea di uno sviluppo sostenibile esente da impatti sull'ambiente sia una pura illusione.

CAMBIO DI PARADIGMA

Sul finire degli anni Settanta, l'ecologia iniziò ad esplorare la tematica del disturbo, intuendo che, non solo il disturbo in natura non è quel fattore distruttivo comunemente inteso, ma, anzi, parrebbe intervenire come agente di regolazione nell'ecosistema. Un caso eclatante è quello del Parco di Yellowstone. Nel 1988, duecentocinquantamila ettari – quasi un terzo della riserva – furono colpiti dalle fiamme. Lo studio compiuto sull'incendio e sulla serie di roghi che interessarono l'area negli anni precedenti ha rivelato come questi abbiano avuto in realtà il ruolo di catalizzatori per la biodiversità del parco. Ed è proprio la serialità di un disturbo che, in qualche modo, ne determina il potere strutturante: grazie al *corpus* teorico di studi realizzati sul disturbo, nel 1995 il noto ecologo Jianguo Wu confuta l'esistenza di una natura armonica, dove la stabilità dei processi ne assicurano l'equilibrio; secondo Wu, infatti, i meccanismi che regolano un ecosistema si basano piuttosto su dinamiche gerarchiche e perturbabilità, le quali garantiscono il perpetuarsi della vita solo attraverso una condizione di metastabilità, una sorta di equilibrio transitorio e fluttuante. In altre parole, l'essenza della cosiddetta natura non è la stabilità, che corrisponderebbe alla morte di un sistema vivente, ma il mutamento continuo veicolato dagli agenti del disturbo. L'ecologia ha dimostrato di poter ribaltare il concetto di disturbo quando quest'ultimo e il sistema su cui agisce sono privi di antropizzazioni particolarmente significative; ma come farlo nei sistemi principalmente antropizzati? Un tentativo proviene dalla bionomia e da un totale cambio di paradigma del concetto di paesaggio. Ingegnoli dimostra che il paesaggio è un'entità vivente di scala territoriale che risponde a funzioni biologiche e al cui interno si integrano ecocenotopi antropici e naturali. Se accettiamo questa visione, il disturbo – elemento chiave di ogni sistema vivente – si rivelerebbe strutturante tanto per gli apparati antropici che per quelli naturali, poiché, di fatto, facenti parte di un'unica entità vivente: il paesaggio.

UN NUOVO PRINCIPIO

Nel 1995, il Biodiversity Guidebook della British Columbia ha proposto, tra i primi, una classificazione delle unità di paesaggio sulla base del regime di disturbo rilevato, raccomandando, per ciascuna, specifiche strategie di intervento. Si tratta di paesaggi in cui le tracce antropiche sono minime.

Delineare un progetto che deliberatamente lasci spazio alla spontaneità e all'imprevisto diviene più arduo in contesti prettamente antropizzati, dove la prefigurazione di un ordine visivo preponderante prevede che leggiamo ovunque il disegno dell'intenzionalità umana; soprattutto per quanto riguarda la natura manifestata attraverso la vegetazione. I tentativi in questo senso, però, non mancano: si va, tra i più noti, dal Parc André Citroën di Gilles Clément, passando per il Lurie Garden di Piet Oudolf e i Jardins d'Eole di Michel Corajoud, fino al più recente Jardin des Joyeux dei Wagon-landscaping. In una sorta di "tecno-selvocrazia" compaiono città del futuro immaginate come sistemi artificiali biologici, mentre epidermidi vegetali rivelano la potenzialità di ricostruire una nuova forma di ecosistema urbano. Ne sono esempi, tra i tanti parchi pensili, lo Zaryadye Park a Mosca, l'Allianz Arena a Monaco di Baviera, il Groupe scolaire de la biodiversité et gymnase in Boulogne-Billancourt a Parigi e la più recente, nonché tuttora in costruzione, Canòpia Urbana a Barcellona. Ognuno con i propri esiti ha ricercato forme diverse di assimilazione del disturbo, controverse e paradossali, imitative o lascive, che certamente hanno contribuito alla fascinazione dell'incontro ravvicinato col selvatico, che costituisce

> la natura più naturale e dunque l'antidoto più genuino ed efficace alla città e alle sue nevralgie. Questo spiega, almeno in parte, il successo mediatico delle selve degli ultimi anni.

UNA FINESTRA SUL MONDO ALTRO

Il disturbo è un agente ricostruttivo – distrugge per ricomporre – e si prefigura perciò come elemento strutturante di un sistema vivente, antropico o naturale. La discriminante è il modo in cui il sistema stesso reagisce al disturbo, non dimenticando che la nostra percezione è parte di quel sistema. Se da un lato corriamo

il rischio di credere a una natura salvifica – oltre che selvatica – da cospargere ovunque e indistintamente come balsamo per redimere i peccati dell'uomo, dall'altro, la corsa al selvatico ci fa dimenticare che il disturbo – soprattutto quello di una vegetazione ai nostri occhi invasiva – agisce per noi come una finestra sul mondo altro, acuendo quel *grande passo* che divide umano e non-umano. Non è solamente una questione di ordine o controllo: inevitabilmente viviamo il paesaggio come una manifestazione di noi stessi, ma una visione binaria e altera pregiudica la nostra capacità di intendere dall'interno il sistema di cui siamo parte: se identificarsi con ciò che non riconosciamo e che consideriamo altro è un'impresa ardua, figuriamoci farlo con ciò che visceralmente disprezziamo. Abbiamo certamente bisogno di una città che sappia dar spazio alla spontaneità ma, al tempo stesso, dobbiamo revisionare/disturbare vocaboli convenzionali con l'intenzione di descrivere nuove visioni di natura che rendano meno anomalo quel paesaggio che ora ci appare inaccettabile per la sua imprevedibilità.

H. Laborit, *Éloge de la fuite* (1976), Gallimard, Paris 1985, p. 42.

Cfr. *Ibid*.

Cfr. P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005.

Cfr. S. Mancuso, A. Viola, *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Firenze 2015.

Cfr. S.T.A. Pickett, P.S. White, *Natural Disturbance and Patch Dynamics. An Introduction*, in Id. (a cura di), *The Ecology of Natural Disturbance and Patch Dynamics*, Academic Press, New York 1985, pp. 3-13.

Cfr. J. Dixon Hunt, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.

Cfr. M.G. Turner, *Disturbance and Landscape Dynamics in a Changing World*, in "Ecology", 91, 10, 2010, pp. 2833-2849.

Cfr. F. Zagari, *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milano 1988.

Cfr. G. Clément, *Il giardino in movimento: da La Vallée al giardino planetario*, Quodlibet, Macerata 2011.

Cfr. I. Kowarik, Das Besondere der städtischen Vegetation, in "Schriftenreihe des Deutschen Rates für Landespflege", 61, 1992, pp. 33-47.

Cfr. P. Oudolf, N. Kingsbury, *Planting. A New Perspective*, Timber Press, London 2013.

Cfr. F. Schneider, G. Kallis, J. Martinez-Alier, *Crisis or Opportunity? Economic Degrowth for Social Equity and Ecological Sustainability*, in "Journal of Cleaner Production", 18, 6, April 2010, pp. 511-518; J. Hickel, G. Kallis, *Is Green Growth Possible?*, in "New Political Economy", 25, 4, 2019, pp. 1-18.

Cfr.: P.S. White, *Natural Disturbance, Patch Dynamics, and Landscape Pattern in Natural Areas*, in "Natural Areas Journal", 7, 1, January 1987, pp. 14-22; E.J. Rykiel jr, *Towards a Definition of Ecological Disturbance*, in "Australian Journal of Ecology", 10, 3, September 1985, pp. 361-365; J.P. Connell, *Diversity in Tropical Rain Forest and Coral Reefs*, in "Science", 199, 4335, 1978, pp. 1302-1310.

Cfr. M.G. Turner, W.W. Hargrove, R.H. Gardner, W.H. Romme, *Effects of Fire on Landscape Heterogeneity in Yellowstone National Park, Wyoming*, in "Journal of Vegetation Science", 5, 5, November 1994, pp. 731-742.

Cfr. J. Parminter, *Natural Disturbance Ecology*, in J. Voller, S. Harrison (a cura di), *Conservation Biology Principles for Forested Landscapes*, University of British Columbia Press, Vancouver 1998, pp. 3-41.

Cfr. G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, Mimesis, Udine, 2011; V. Ingegnoli, *Fondamenti di ecologia del paesaggio. Studio dei sistemi di ecosistemi*, CittàStudi, Milano 1993; Id., E. Giglio, *Ecologia del paesaggio. Manuale per conservare, gestire e pianificare l'ambiente*, Sistemi Editoriali, Napoli 2005; Z. Naveh, *Biocybernetic and Thermodynamic Perspectives of Landscape Functions and Land Use Patterns*, in "Landscape Ecology", 1, 1987, pp. 75-83.

Cfr. J. Wu, Jianguo, O.L. Loucks, *From Balance of Nature to Hierarchical Patch Dynamics. A Paradigm Shift in Ecology*, in "The Quarterly Review of Biology", 70, 4, December 1995, pp. 439-466.

Cfr. F. Capra, *La rete della vita*, Rizzoli, Milano 2001; ed. or. *Lebensnetz*, Scherz-Verlag, Bern 1996.

Cfr. J. Parminter, P. Daigle, *Landscape Ecology and Natural Disturbances. Relationships to Biodiversity*, in "Extension Note", 10, B.C. Forest Practices Code, Victoria 1997.

Cfr. V. Ingegnoli, *Landscape ecology*, in D. Baltimore, R. Dulbecco, F. Jacob, R. Levi-Montalcini (a cura di), *Frontiers of Life*, IV, Academic Press, Boston 2001, pp. 489-508; V. Ingegnoli, *Bionomia del paesaggio. L'ecologia del paesaggio biologico-integrata per la formazione di un 'medico' dei sistemi ecologici*, Springer, Milano 2011.

Esiste una forte eco-critica che evidenzia come il sistema antropico sarà sempre un ecosistema imperfetto: è il caso delle *enclave* cittadine. Cfr. R. Diego, J.I. Lorente, F. Bajo (a cura di), *Naturalezas en fuga. Ecocrítica(s) de la ciudad en transformación*, Anthropos, Barcelona 2021.

Cfr. B.C. Ministry of Forests, B.C. Ministry of Environment, *Lands and Parks, Biodiversity guidebook*, B.C. Forest Practices Code, Victoria 1995.

Cfr. J.I. Nassauer, *Messy Ecosystems, Orderly Frames*, in "Landscape journal", 14, 2, 1995, pp. 161-170.

A. Metta, M.L. Olivetti (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019.

Cfr. N. Dunnett, *People and Nature. Integrating Aesthetics and Ecology on Accessible Green Roofs*, in "Acta Horticulturae", 881, November 2010, pp. 641-652; B. Dvorak, L.R. Skabelund, *Ecoregional Green Roofs, Infrastructure, and Future Outlook*, in B. Dvorak (a cura di), *Ecoregional Green Roofs Theory and Application in the Western USA and Canada*, Springer, Cham 2021, pp. 559-596; R.K. Sutton (a cura di), *Green Roof Ecosystems*, Springer, Cham 2015.

A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

P. Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Bayard, Paris 2010.

E. Meyer, *The Expanded Field of Landscape Architecture*, in G.F. Thompson, F.R. Steiner (a cura di), *Ecological Design and Planning*, John Wiley & Sons, New York 1997, pp. 45-79.

E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna 2018.

E

ECO

FRANCESCO DI MAIO
NICCOLÒ MONTI

Nomen omen. Si può essere consapevoli che spesso si tratta di una sovrainterpretazione, se non di un'"interpretazione paranoica". Eppure è inevitabile che, enunciato il termine, si proceda con le proprie analisi semantiche, che si riprenda dal proprio bagaglio enciclopedico, e che, per abduzioni progressive, con le proprie "passeggiate inferenziali", si provi in qualche modo a ritrovare un riscontro, una coincidenza, indifferente se voluta o meno (l'intenzione dell'autore resta inconoscibile ed è distinta da quella dell'opera). Lo scopo è ovviamente ludico, ma non per questo gnoseologicamente poco valido. L'importante è essere consapevoli dei limiti della propria avventura semantica e pronti a essere smentiti da un principio di realtà, lo "zoccolo duro dell'essere", ennesima metafora che ci riporta ai nostri limiti. Per cui, come era solito ripetere facendo eco – il gioco ormai è chiaro – ad Aldo Palazzeschi, in quelli che dimostrano essere i suoi saggi apparentemente più "leggeri", ma proprio per questo più filosoficamente stimolanti, "fateci divertire".

Umberto Eco è stato filosofo e semiologo, principale esponente della semiotica di indirizzo interpretativo. Romanziere, suoi i romanzi che vanno da *Il nome della rosa* all'ultimo, *Numero zero*. Traduttore, sue le versioni degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau e della *Sylvie* di Gérard de Nerval. Infine accademico, bibliofilo, medievista, ma come insegna lui stesso, le categorie semantiche che lo possono definire non hanno una fissità ontologica e potranno sempre essere ridescritte, ripensate, rinegoziate. La lista può estendersi fino alla vertigine. Sembra pertanto che la sua vita non sia altro che l'estensione del semema minimo "eco", di cui non ha fatto altro che rideclinare lo sviluppo.

> Ci scherza ad esempio Charles Jencks, che appunta come
>
> The English 'echo' also provokes endless semiosis, as meanings reverberate in the mind creating evermore cascades of overchoice. Thus the compound 'Umberto Eco', the designation his parents chose, has created the fiction that writes according to the word magic embedded in his name, a conspiracy that drove his continual fascination for the Nomothete, even while we were talking.

Questa coincidenza non poteva non essere occasione di ironia da parte di Eco stesso. Sull'origine del cognome ci sono però dubbi. Come racconta Enzo Caffarelli nel suo libro sull'onomastica, per quanto "corrispond[a] al nome della ninfa e alla replicazione del suono", Eco è "un acronimo – E.C.O. – imposto benignamente a tavolino al nonno trovatello". Racconta al riguardo lo scrittore: "Ero convinto di essere l'unico a portarlo fino a quando la pubblicazione del *Nome della rosa* mi ha fatto conoscere una lettrice che mi ha scritto per dirmi che anche lei si chiama Eco come me e che desiderava sapere se c'erano legami tra di noi. Lei mi ha detto che anche

suo nonno era un trovatello, ma di Napoli. Com'è possibile che due impiegati comunali, uno di Napoli, l'altro di Alessandria, mia città natale, abbiano avuto la stessa idea? Mistero". Questo fin quando

> un amico che lavorava alla Biblioteca Vaticana sui nomi degli ebrei del XVII secolo è capitato per caso su una lista delle espressioni utilizzate dagli ebrei per designare i trovatelli: una di esse recitava '*ex coelis oblatus*' (donato dal cielo). Il mio cognome è dunque un acronimo latino che è rimasto in qualche ricordo.

Se in Eco non troviamo molti riferimenti al patronimico come metafora della struttura simbolica edipica, si ritrovi il problema del nome proprio nella critica alla designazione rigida di Saul Aaron Kripke. Infatti Eco spiega come, ad esempio, Napoleone

> è enciclopedicamente più di un designatore rigido (come vuole Kripke) ma piuttosto un gancio per appendervi infinite descrizioni definite (come vuole Searle), tra le quali la serie delle connotazioni di valore, dei progetti, degli ideali, delle proposizioni ideologiche che concorrono a costituire enciclopedicamente la nozione del personaggio storico Napoleone.

Similmente con Adamo: "nessun cambiamento nel nome e nell'età avrebbe potuto ledere l'identità del personaggio in questione. Tutto dipende naturalmente dal fatto che si fosse o no postulato di 'appendere' al nome Adamo la descrizione 'colui che è essenzialmente noto come il primo uomo'. Insomma in questo esempio non si può giocare su meri 'designatori rigidi', come sarebbero i nomi proprii secondo Kripke". Si necessita quindi di "stabilire attraverso quale descrizione definita (nell'ambito di un dato testo) si attribuiscono ad Adamo le proprietà essenziali". Eco quindi non è Umberto Eco in tutti i mondi possibili, non è quell'autore di quel libro in tutti essi, tanti di quei tratti che lo definiscono possono non ritrovarsi altrimenti. E quindi Eco chi è? quali descrizioni definite gli 'appendiamo'? Eco è il campo di possibilità semantica che si apre e si esplora. È la gioia di procedere per tentativi e ipotesi nel mondo in cui si è gettati e in cui, bene o male, si cerca di orientarsi. *Ex coelis oblatus*: in questa caduta non solo si può vedere un'eco della sua evoluzione laicista, come a poter rileggere la sua proposta filosofica come un tomismo secolarizzato. Eco, infatti, da militante dell'azione cattolica, perse la fede durante la stesura della tesi sull'estetica di Tommaso con relatore Luigi Pareyson. Ma in quella caduta la nostra gettatezza è al centro del bosco – questa è una delle metafore che userà – in cui da sempre ci si ritrova. Più che un'eco heideggeriana, autore da cui Eco ha sempre mostrato distanza e diffidenza, essa è una ripresa personale di Jorge Luis Borges, Immanuel Kant e dell'estetica pareysoniana, nonché di Charles Sanders S. Peirce. Si giunge dunque ai primi rovi della selva – i primi nomi, Pareyson, Borges, Kant, Peirce, a segnare la via che attraversa le avventure intellettuali

di Eco; avventure che sono uno zibaldone di nomi e di appunti, al cui ingresso svetta un monito, ripreso da uno dei tanti e ridicoli trigrammi dispersi nel *Finnegans Wake* – e pure il nome di Joyce è tra i primi a palesarsi all'ingresso della selva – un monito, quindi, che recita: "Hush! Caution! Echoland!". E terra d'eco, in effetti, era quella in cui Eco si mosse. Una terra boschiva: ogni albero e pianta e sterpaglia, nella metafora da lui adottata per anni, presentava una testualità, una porzione di quel territorio vastissimo e intricato, ridda di rami, che è la cultura tutta intera, o che può persino costituirsi come percorso di lettura di un singolo testo: "Il bosco è una metafora per il testo narrativo; non solo per testi fiabeschi, ma per ogni testo narrativo". Ogni testo una "Echoland", ricorrendo ancora a Joyce, forti del fatto che fu l'irlandese a offrire al suo giovane lettore alessandrino la prima passeggiata per quei labirintici boschi. Possiamo così partire a ritroso, a passo di gambero, o di spirale, e quest'ultima figura sarebbe più adatta per illustrare il moto in cui viene invischiato il lettore del *Wake*. Per Eco fu così, e la cattura, la malìa, di quel romanzo cosmico, o caosmotico, non l'avrebbe più lasciato, a partire dalla lunga seconda parte di *Opera aperta* sulle *Poetiche di Joyce*, e fino agli scritti semiotici sulle passeggiate inferenziali e i modelli enciclopedici della cultura. Tutta, o quasi, matrice joyciana. A ricordare che, quando si pianifica l'ingresso nel bosco, non è mai possibile predire quanto vi indugeremo: così fu per Eco una volta addentratosi nel fitto del *Wake*. Ma andiamo con ordine, ovvero a ritroso, ricorrendo l'echeggiare di questa lettura, tutta fatta di svolte, imprevisti, scoperte e tranelli. *Dall'albero al labirinto* presenta una summa delle letture joyciane di Eco, e fin da subito, inevitabile rimanere a fior di *pun*, ne fa questione d'echi e riverberazioni: "da qualsiasi punto dell'universo testuale scelto" si può toccare, "per percorsi multipli e continui, come in un giardino dai sentieri che si biforcano, qualsiasi altro punto". Spunta il fantasma borgesiano, ma il territorio è ancora il *Wake*, dove, come ricorda il joycista, *nomen omen*, Finn Fordham, "every element has or is an echo, where everything is a response to something, and even, at overwhelming moments, to everything else". La sensazione è che gli echi della veglia d(e)i Finnegan non possano mai fermarsi: la via della lettura viene pestata con la libertà di chi sogna di cadere all'infinito; e tuttavia, di cadere ridendo e godendo delle possibilità combinatorie, dei giochi d'arguzia e sottotesti che in ogni lettura convivono. Si entra nel bosco e in esso s'indugia, a più riprese nel corso d'una vita, come Eco fece col *Wake*, o con *Sylvie* – e siamo a un passo dal *pun* con la selva – di Gérard de Nerval: "L'ho letto a vent'anni, e da allora non ho cessato di rileggerlo". Si sa, il criminale torna sempre sul luogo del delitto, e può accadere che lo faccia nelle vesti di ispettore: il lettore uccide il testo (lettore-traditore) e al contempo ne investiga

le trame (lettore-detective). Il "paradigma indiziario" è il gioco di rimpalli tra indiziato e indagatore, tra quest'ultimo e il filo delle tracce disseminate lungo il testo, le scorie della semiosi illimitata.

Concetto curioso, questo, uscito da un cappotto che ha in sé tanto di fibra di Joyce, quanto ricamature triformi che rimandano a Peirce. La semiotica del filosofo americano aveva dato a Eco la cornice ideale al suo modello ideale di cultura, ispirato, come si è visto, dall'irlandese e dalla sua ultima opera. O, meglio, più che la cornice, il motore, con tanto di innesco: giacché il rinvio infinito da un punto all'altro del testo, già lampante nella lettura del *Wake*, assunse per mezzo di Peirce il motivo della fuga degli interpretanti, del riverbero cioè che è possibile inseguire da un interpretante all'altro. Ognuno di essi fa parte di quella relazione triadica, fatta di representamen, oggetto e, appunto, interpretante, che secondo Peirce fonda ogni agire conoscitivo umano – pur sempre, aggiunge Eco, entro i confini della cultura, ragione per cui nella sua semiotica l'interpretante viene descritto in termini di "unità culturale" . Non solo i testi sono irradiati di percorsi inferenziali (le vie biforcantesi nel bosco), ma la cultura stessa ha la forma dei riverberi che il senso assume nella storia, attraverso la semiosi illimitata. La semantica echiana, dall'incrocio tra Joyce e Peirce, si dà così la foggia di una semantica ecolalica.

Eco/eco: vi è solo la maiuscola a distinguerli, solo la possibilità di vedere con occhio la loro trascrizione che la voce viva non permette. È ironico come l'eco generi una *differance*: la decostruzione è stata il figlio illegittimo di cui temeva di essere il padre. *Opera aperta* era dedicata all'ambiguità semantica delle opera d'arte, cioè "alla possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non [all'] invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore" . Il libro fu uno dei testi di cui si nutrì la scuola di Yale, dove la sua teoria della ricezione, basata sulla fuga degli interpretanti, rischiava di degenerare nel differimento infinito interpretativo. Questo timore l'ha portato, alla fine degli anni Ottanta, a chiudere le sue posizioni, verso quello che diverrà una forma di realismo negativo in cui la realtà pone i suoi limiti, ma di cui possiamo avere conoscenza solo *ex negativo*, in base cioè alle interpretazioni che questa smentisce. Ripeteva Eco come, per quanto sia vero che lui abbia sempre lavorato sulle aperture di opera, si trattava pur sempre di oggetti definiti che tracciavano delle linee da cui in qualche modo era necessario partire . Eco pertanto prenderà le distanze da Jacques Derrida, altro nome proprio che, per quanto per lui mostrasse stima, e per quanto gli fosse più vicino di quanto volesse dichiarare , necessitava di una designazione rigida che pagasse per tutti i suoi figli, spostando pertanto la paternità, differendola a un altro.

"*eco*: èco (ant. ècco) s. f. o m. [dal lat. *echo*, gr. ἠχώ], ma al pl. soltanto masch. *echi*. È un fenomeno acustico. Il suono si riflette contro un ostacolo e vi ritorna alla sua fonte, ma separato dal suono che l'ha provocato. Tanto è distinto quanto più l'ostacolo è distante, purché non l'assorba del tutto. Eco si fa metafora, a indicare tutto ciò che ripete qualcosa, intenzionalmente o meno che sia. Si fa eco per parodia e sberleffo oppure per pedissequo consenso. E da qui reazione, risonanza, rispondenza". Qui si è eco di *Eco*, www.treccani.it/vocabolario/eco/, consultato il 20/04/2022.

Cfr. U. Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, a cura di S. Collini, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, par. 2.1.7.3.

Cfr. Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1997, par. 7.3.

Cfr. Id., *I limiti dell'interpretazione*, cit., par. 1.2.

Cfr. Id., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997, par. 1.10.

Si vedano il testo di fondazione del canone P. Violi, *Du côté du lecteur*, in "Versus", 31-32, 1982, pp. 3-34 e l'autocritico Ead., *Due vie per la semiotica o un incrocio di sguardi? Algirdas Greimas e Umberto Eco a confronto*, in "Entornos", 30, 1, 2017, pp. 25-33.

Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.

Cfr. Id., *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.

Cfr. Id., *Lector in fabula*, cit., par. 1.4.

C. Jencks, *Of Bowls, Magnetized Marbles, and Umberto Eco*, in S.G. Beardsworth, R.E. Auxier (ed.), *The Philosophy of Umberto Eco*, Oper Court, Chicago 2017, pp. 621-622. Per quanto Eco abbia offerto un'attenzione particolare alla figura degli specchi e alla loro riflessione (cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985; Id., *Kant e l'ornitorinco*, cit., par. 6.11), vi manca un'attenzione particolare al rapporto tra voce e immagine nella ripresa di tutti i miti di Narciso. In altri termini, la ninfa Eco manca in Eco. Ne è testimonianza come riprende la descrizione dello "stadio dello specchio" di Jacques Lacan. Sulla rimozione dell'eco, cfr. G.C. Spivak, *Echo*, in "New Literary History", XXIV, 1, 1993, pp. 17-23.

E. Caffarelli, *Dimmi come ti chiami e ti dirò perché. Storie di nomi e di cognomi*, Laterza, Bari-Roma 2013, p. 117.

Su Eco e Lacan, vedi U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968, parr. D.3.II e 5.II-VI; Id., *Eco su Lacan. "Ricordo di uno stregone"*, in "la Repubblica", 30 ottobre 1991. L'unico riferimento al *Nom du père*, ironico, si trova tra i titoli dei quadri astratti dell'artista immaginario Prosciuttini che "da trent'anni dipinge triangoli astratti" (Id., *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, p. 68). Non è possibile esaurire i riferimenti al nome proprio sparsi tra le sue pubblicazioni. Ci limitiamo a ricordare il caso di Umberto Umberto, nome del protagonista di *Nonita*, doppio parodico gerontofilo dell'Humbert Humbert della *Lolita* di V. Nabokov. Cfr. Id., *Diario minimo*, Bompiani, Milano 1963, pp. 11 sgg. Sulla parodia di Eco, vedi L. Hutcheon, *Eco's Echoes. Ironizing the (Post)Modern*, in N. Bouchard, V. Pravadelli (a cura di), *Umberto Eco's Alternative*, Lang, New York 1998, pp. 163-84.

Cfr. S.A. Kripke, *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Torino 1999; ed. or. *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1980.

U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 48.

Ivi, p. 145. L'unico caso effettivo di designazione rigida che Eco ammette è della e-mail da applicare alla nomotetica divina. Cfr. Id., *Kant e l'ornitorinco*, cit., pp. 258 sgg.

Cfr. Id., *Intellectual Autobiography of Umberto Eco*, in *The Philosophy of Umberto Eco*, cit., pp. 3-65.

Su Heidegger, cfr. Id., *La struttura assente*, cit., par. D.5.VI e Id., *Kant e l'ornitorinco*, cit., par. 1.6.

Cfr. Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2022, pp. 128-146.

Si noti la sinonimia: zibaldone non è altro che un secondo nome di |selva|. Vedi *selva*, treccani.it/vocabolario/selva_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, consultato il 20/04/2022.

J. Joyce, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London 1939, p. 135.

U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Bompiani, Milano 1992, p. 7.

Id., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, p. 78.

F. Fordham, *Mapping Echoland*, in "Joyce Studies Annual", 11, Summer 2000, p. 167.

U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 14.

C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209.

U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 105.

Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 1997, p. 58.

Id., *Di un realismo negativo,* in M. Ferraris, M. De Caro (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Einaudi, Torino 2012, pp. 91-112.

M. Feyles, *There is Nothing Outside of Semiosis. Reading Umberto Eco with Derrida*, in "Versus", CXXXI, 2, 2020, pp. 331-346.

ECOSISTEMA

CAMILLA BERNAVA

Tra gli svariati termini con cui la natura viene convocata nella contemporaneità, quello di ecosistema ricopre certamente un ruolo di rilievo. Come nota l'ecologo statunitense Eugene P. Odum interpretando efficacemente una percezione comune, in effetti, "ecosistema è essenzialmente un termine un po' più tecnico del termine 'natura'"[1]. Si tratterebbe, allora, di un vocabolo che descrive il mondo naturale da una prospettiva scientifica. In particolare, esso indicherebbe quei sistemi, oggetto di studio dell'ecologia, composti da elementi biotici e abiotici in equilibrio dinamico tra loro. In quest'ottica, l'ecosistema non sarebbe altro che una specifica nomenclatura, un gergo tecnico, per riferirsi a un consesso più o meno ordinato di oggetti, qualificati come naturali, e alle loro relazioni. In tal caso, questo testo potrebbe concludersi qui.

Tuttavia, secondo Donna Haraway l'ecosistema non è semplicemente un termine tecnico per riferirsi a una natura incontaminata. Esso è piuttosto una "figura cyborg"[2], nata dall'implosione delle categorie di naturale e artificiale nel contemporaneo orizzonte tecnoscientifico[3]. In questo senso, seguire la storia e l'utilità del concetto di ecosistema consente di mettere in luce i mutamenti avvenuti nell'articolazione delle categorie di natura e cultura. Letto in questo modo, l'ecosistema si rivela allora un interessante prisma attraverso cui è possibile mappare universi di sapere, potere e pratiche che danno forma alle nostre esistenze. Questa seconda linea di lettura si fa progressivamente più chiara ripercorrendo gli eventi che ne hanno determinato la fortuna.

Quando Arthur G. Tansley, eclettico botanico inglese, coniò il termine ecosistema nel 1935[4], intendeva dotare la nascente ecologia, fino ad allora relegata a un ruolo ancillare rispetto alla biologia, di un proprio oggetto di studio e di propri principi analitici. Infatti, sebbene il termine "ecologia" risalga a Ernst Haeckel[5], è possibile parlare più propriamente di scienza moderna dell'ecologia dal momento in cui si mette a fuoco un suo specifico oggetto di studio, cioè dal momento in cui una serie scombinata di tratti e di elementi significativi si organizza attorno a uno specifico oggetto – in questo caso l'ecosistema[6]. Ora, questa operazione comportava necessariamente la riformulazione delle categorie gnoseologiche che avevano descritto il mondo naturale[7]: si trattava di identificarne gli elementi, di tracciarne i nuovi spazi. Con l'ecosistema si assisteva, insomma, alla formazione di una nuova e inedita "immagine" della natura di pertinenza dell'ecologia.

Diverse novità segnano la particolarità di questo curioso oggetto di studio fin dalla sua iniziale definizione. In primo luogo, con l'ecosistema si assiste alla dissoluzione di una delle più importanti partizioni che hanno organizzato la comprensione dell'esistente: la distinzione tra elementi biotici e abiotici.

La definizione di Tansley mette in rilievo fin dal principio l'intima relazione che lega organismi e ambiente, regno dell'organico e dell'inorganico, che vengono dunque posti sullo stesso piano. Si traccia, in questo modo, anche la peculiarità dell'ecologia rispetto alla biologia: se quest'ultima si era occupata dell'organismo vivente, l'ecologia studia invece le articolazioni del vivente con il suo ambiente. Il tradizionale privilegio accordato all'organismo in quanto oggetto di studio delle scienze naturali cede così il passo a una considerazione che mira a indagare l'indissolubilità delle relazioni che intercorrono tra organismo e ambiente.

In secondo luogo, insieme all'introduzione dell'elemento inorganico, con l'ecosistema fa ingresso nella considerazione ecologica anche l'umano. Tansley non ha dubbi in merito[1]: l'umano trova il suo posto nell'ecologia, partecipa dei suoi processi, ne è parte[2]. In fin dei conti, dove e come tracciare il limite fra attività umane che possono essere considerate naturali e quelle che, al contrario, perturbano l'ambiente naturale? E d'altronde, come pensare a una natura incontaminata nelle prime decadi del Novecento in Inghilterra? In questo modo, gli ambienti antropizzati divengono equiparabili a quelli che non lo sono ed entrambi assurgono a oggetto di studio d'elezione dell'ecologia tramite l'ecosistema.

Infine, a partire dalla dissoluzione di queste partizioni, con l'ecosistema fa ingresso nell'ecologia la figura del *sistema*. Una volta dismesse le differenze tra organico e inorganico, tra umano e non umano, lo spazio da considerare nell'analisi ecologica inevitabilmente si allarga, caricandosi di elementi eterogenei. La coesistenza di questi viene pensata attraverso l'immagine del sistema, con esplicito riferimento alla fisica[3]. Esso, inteso come articolazione coerente di elementi eterogenei, permette a Tansley di sancire sia l'unitarietà sia la composizionalità del nuovo oggetto di studio. In questo quadro, l'ecosistema viene definito come un sistema fisico che spazia dall'atomo all'universo[4], situando in questo modo l'impresa ecologica a differenti scale di grandezza.

Come si può intuire, si è ben lontani da una concettualizzazione della natura di stampo romantico. Infatti, ciascuna delle tre caratteristiche richiamate indirizza la ricerca ecologica nella direzione di una dissoluzione di alcune tradizionali dicotomie attrici del cosiddetto *grand partage*[5]. Assottigliati i confini tra organico e inorganico, tra umano e non umano e abbandonata l'idea di un limite naturale dei corpi, si entra in un universo in cui organismi, orologi, macchine e computer esibiscono un legame, in cui i confini tra natura e cultura si rovesciano l'uno nell'altro, istituendo una sorta di continuità. E in effetti, nei manuali di ecologia, dopo l'elenco dei tradizionali ecosistemi (praterie, foreste, deserti, laghi, mari, tundra, taiga…) compaiono la città, gli ecosistemi industriali e agricoli, finanche i veicoli spaziali. La natura che l'ecologia ecosistemica considera va dunque ricercata negli elementi minimi costitutivi della materia, divenuti centrali per riunire l'eterogeneità degli enti che il concetto di ecosistema aspira a integrare.

A questo punto, si potrebbe dire, seguendo Haraway, che un ecosistema è più vicino a un gene, un chip, a una bomba e un feto[6] di quanto non lo sia a un giardino, o quantomeno che appartenga a questo genere di storie. Seguendo questo bandolo della matassa e ricostruendo la storia dello sviluppo dell'ecologia ecosistemica, si scorge più facilmente la parentela con questi oggetti. L'ascesa e l'istituzionalizzazione di questa scienza non possono, infatti, essere comprese se non all'interno di una "relazione simbiotica"[7] con l'Era Atomica. Donald Worster ha commentato questo legame scrivendo che "l'era dell'ecologia è iniziata nel deserto fuori Alamogordo, nel Nuovo Messico, il 16 luglio 1945, con una abbagliante palla di fuoco luminosa e una nube a fungo gonfia di gas radioattivi"[8]. L'espressione impiegata da Tansley riferendosi all'ecosistema, "dall'atomo all'universo"[9], fu premonitrice, in fin dei conti.

A partire dal secondo dopoguerra e fino agli anni Settanta, il maggiore ente finanziatore dell'ecologia negli Stati Uniti fu la United States Atomic Energy Commission (Aec), l'organismo incaricato di sviluppare e controllare l'energia atomica. Durante i test di detonazione delle atomiche organizzati dall'Aec, gli ecologi vennero chiamati a misurare l'impatto delle radiazioni ionizzanti sugli ecosistemi e a studiarne le caratteristiche[10]. Le sostanze radioattive erano infatti utili per tracciare in modo completo il metabolismo di un ecosistema e furono determinanti per accrescere la conoscenza su di essi. Grazie alle sperimentazioni nucleari, l'ecologia ecosistemica sviluppò nuove tecniche di analisi e si arricchì di nuove specializzazioni, come nel caso della radioecologia. In questo modo, il processo di istituzionalizzazione dell'ecologia avvenne in strettissima relazione con il complesso militare-industriale legato al nucleare e fu principalmente attraverso questa relazione che una scienza, considerata fino a quel momento semplicemente un affare da "cacciatori di farfalle"[11], iniziò a essere posizionata al cuore di importanti questioni militari e politiche, nazionali e internazionali.

L'ecosistema e l'ecologia ecosistemica presentavano, in effetti, delle interessanti caratteristiche per emergere in quel momento storico-politico. Dopo la detonazione della bomba atomica e la crescente preoccupazione pubblica per le questioni ambientali, un approccio ecosistemico sembrava offrire delle soluzioni ai problemi in gioco, al punto da poter potenzialmente fornire un modello predittivo. La convergenza della metafora dell'organismo con

quella della macchina, attraverso la sintesi operata dall'immagine del sistema – ora declinata in termini esplicitamente cibernetici – si concretizza, così, nel sogno di una gestione tecnica dei problemi ambientali. Spogliandosi dei suoi tradizionali elementi, come la flora o la fauna, la concettualizzazione della natura come sistema energetico o informazionale suggeriva che una risoluzione tecnica era possibile. È questa formalizzazione cibernetica del concetto di ecosistema che renderà l'ecologia definitivamente una scienza dura, una *big science*.

L'ecosistema non è, dunque, una sineddoche per una natura edenica e incontaminata; al contrario, seguire l'ecosistema significa entrare in storie che coinvolgono eventi quali la detonazione della bomba atomica, la Guerra Fredda, gli investimenti militari, i monitoraggi delle radiazioni nucleari, l'ascesa della cibernetica, la nascita di preoccupazioni ecologiche su scala planetaria e i primi passi mossi dai movimenti ambientalisti, tra gli altri. Si tratta, forse, di una delle prime avvisaglie dell'avvento di un mondo *cyborg*, in cui gli organismi cessano di esistere in quanto oggetti di conoscenza per lasciare il posto alle nuove e flessibili componenti biotiche. La posta in gioco etico-politica sta nel comprendere se questa ricomposizione del dualismo natura/cultura che avviene con l'ecosistema si risolva in un sogno colonizzatore isomorfico e nella promessa di un controllo totale, o se, al contrario, si cela la possibilità di tessere alleanze foriere di nuovi modelli politici ed epistemologici.

E.P. Odum, *Ecologia*, Zanichelli, Bologna 1966, p. 12; ed. or., *Ecology*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963.

Cfr. D.J. Haraway, *Testimone_modesta@FemaleMan©_incontra_OncotopoTM. Femminismo e tecnoscienza*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 40; ed. or. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouseTM. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York 1997.

Cfr. Ead., *Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo Ventesimo secolo* (1995), in Ead., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 60; ed. or. *A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*, in "Socialist Review", 80, 1985, pp. 65-108.

Cfr. A.G. Tansley, *The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms*, in "Ecology", 16, 3, July 1935, pp. 284-307.

Cfr. E. Haeckel, *Generelle morphologie der organismen. Allgemeine grundzüge der organischen formen-wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte descendenztheorie*, G. Reimer, Berlin 1866.

Cfr. C. Certomà, *Ecologia. La creazione di una scienza*, in "Physis. International Journal for the History of Science", 45, 1-2, 2008, pp. 331-348.

Cfr. W. Sachs, *Per una critica dell'ecologia*, in F. La Cecla, F. Guattari, *Le tre ecologie. Interventi di Jean Baudrillard, Paolo Fabbri e Wolfgang Sachs*, Sonda, Milano 1991, pp. 124-142.

Cfr. A.G. Tansley, *op. cit.*, p. 303.

Peder Anker ha sottolineato questo aspetto, evidenziando che un ruolo di rilievo nella formulazione del concetto lo ha avuto l'influenza di Sigmund Freud. Anker spiega infatti che per Tansley la mente segue le leggi della biologia, espresse con massima chiarezza da Freud. L'integrazione della sfera umana e naturale, in questo senso, sarebbe totale. Cfr. P. Anker, *Imperial Ecology. Environmental Order in the British Empire, 1895-1945*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2001.

A.G. Tansley, *op. cit*., p. 299.

Ibid.

Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Eleuthera, Milano 1995; ed. or. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991.

Questi oggetti vengono enumerati con l'ecosistema nella lista delle "cellule staminali del corpo tecnoscientifico" stilata da Haraway. Cfr. D.J. Haraway, *Testimone_modesta@FemaleMan©_incontra_OncotopoTM*, cit., p. 184.

J.B. Hagen, *An Entangled Bank. The Origins of Ecosystem Ecology*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992, p. 118.

D. Worster, *Nature's Economy. A history of Ecological Ideas*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 342; traduzione dell'autore.

A.G. Tansley, *op. cit.,* p. 299.

Ci si riferisce qua agli esperimenti USA Pacific Proving Grounds, in cui vennero fatti detonare nelle Isole Marshall 105 ordigni nucleari a fini sperimentali. La letteratura a riguardo è sterminata, tuttavia, a titolo esemplificativo si rimanda a E.M. DeLoughrey, *The Myth of Isolates. Ecosystem Ecologies in the Nuclear Pacific*, in "Cultural Geographies", 20, 2, 2013, pp. 167-184; L.J. Martin, *Proving Grounds. Ecological Fieldwork in the Pacific and the Materialization of Ecosystems*, in "Environmental History", 23, 2018, pp. 567-592.

S. Bocking, *Ecosystems, Ecologists, and the Atom. Environmental Research at Oak Ridge National Laboratory*, in "Journal of the History of Biology", 28, 1995, p. 17.

Cfr. P.J. Taylor, *Technocratic Optimism, H. T. Odum, and the Partial Transformation of Ecological Metaphor after World War II*, in "Journal of the History of Biology", 21, 2, 1988, pp. 213-244; C. Kwa, *Representation of Nature Mediating Between Ecology and Science Policy. The Case of the International Biological Programme*, in "Social Studies of Science", 17, 1987, pp. 412-442.

Sachs si spinge a scrivere che l'ecosistema potrebbe diventare la *Weltanschauung* dominante di fine secolo. V.W. Sachs, *op.cit*., p. 134.

Cfr. D.J. Haraway, *Un manifesto per cyborg*, cit.

ESOSOMATICO

VINCENZO VALENTINO

Si potrebbe partire da qui: ogni corpo – umano e non umano – è un corpo tecnico, nel duplice senso che è sempre un corpo vivente a manipolare la materia per produrre artefatti tecnici, ma esso è anche, simultaneamente, il prodotto di quelle stesse forme tecniche. A partire da questa ipotesi Carlo Sini scrive: "La vita è vita perché si 'somatizza'. […] Si frantuma e si scinde in una reciprocità infinita di 'luoghi corporei'"[1]. La messa in atto di questo stacco, di questa scissione dà luogo a un processo – che lega insieme antropogenesi e tecnogenesi – che gli antropologi chiamano 'esosomatico'[2]. La parola si compone del prefisso *eso* (dal gr. *ἔξω* "fuori", "all'esterno") e dall'aggettivo *somatico* (dal gr. σωματικός, der. di σῶμα -ατος "corpo"). Per comprendere la portata semantica e provare a formulare una definizione del termine va chiarito il ruolo del prefisso *eso*. Quest'ultimo non descrive uno statico porsi all'esterno una volta fissato un qualche interno, bensì un moto di *escrizione* al cuore del vivente[3]. Nelle seguenti righe, tratte da *La technique et le temps* di Bernard Stiegler[4], è possibile rintracciare un'ipotesi di definizione in grado di descrivere la natura di questo movimento:

> L'uomo si inventa nella tecnica inventando lo strumento – 'esteriorizzandosi' tecno-logicamente. Ora, l'uomo è qui l'"interno': non esiste esteriorizzazione che non designi movimento dall'interno verso l'esterno. Tuttavia l'interno è inventato in questo movimento: non può perciò precederlo. Interno ed esterno si costituiscono di conseguenza attraverso un movimento che inventa, al tempo stesso, l'uno e l'altro: un movimento in cui si inventano l'uno nell'altro.[5]

È come se, seguendo Stiegler, fosse proprio questo moto a conformare i corpi, facendoli esistere: il soggetto non pre-esiste a questo movimento di ripiegatura dell'interno in esterno e viceversa, ma è l'effetto metastabile e metamorfico di esso. *Eso* allora, in continuità con l'ipotesi di Stiegler, descrive proprio questo moto protensionale incessante e perpetuo delle forme-di-vita[6], l'archi-traccia che orienta la materia plastica dello spaziamento dei e tra i corpi umani e non umani. Ciò è testimoniato dal fatto, come scrive Jean-Luc Nancy, che

> non ci sono che corpi in atto, e ogni corpo è Psiche o l'articolazione di varie Psiche, singolarmente modalizzate, attraverso l'estensione degli atomi. […] I corpi sono innanzitutto (cioè quando li avviciniamo) masse, masse che si offrono senza articolazioni né nessi, senza discorso, né racconto. […] In questa anatomia delle masse, nello spazio, quindi, delle emozioni, il *corpus* non è più la superficie in cui si iscrivono – si registrano i significati. […] Il corpo non è il fatto *che si scrive*, ma non *dove* si scrive, e neppure quel che si scrive, ma sempre ciò che la scrittura *escrive*[7].

Nella dimensione esosomatologica accade proprio questo evento singolare: la scrittura si fa *escrittura*. In primo luogo perché guarda al "*logos* [come a] ciò che, nell'esprimersi, primordialmente si eso-somatizza inscrivendo la sua *différance* fuori, e costituendo così questo fuori come 'mondo', nel là di un essere-nel-mondo" . In secondo luogo perché qualsiasi sostanza, naturale o artificiale, attraverso cui la vita dispiega le sue forme è intesa e pensata come espressione fenomenica, alla scala micro e macro, dell'esposizione, del contatto e della contaminazione tra corpi.

Nell'opera *Exomind (Deep water)*, Pierre Huyghe ci mostra come gli stessi nostri organi, persino il cervello, quello a cui abbiamo affidato la nostra superiorità di specie, siano in realtà effetto di un'esposizione esosomatica interspecifica. Secondo Emanuele Coccia, *Exomind* è una sorta di manifesto che ci invita a superare il solipsismo delle neurobiologie:

> La mente umana non ha nulla di anatomico e di monospecifico, ma coincide con l'associazione con un'altra specie che ha colonizzato la nostra testa. […] Non esiste nel nostro corpo, ma nella relazione che il nostro corpo stabilisce con molti altri corpi.

L'alveare è, in questa prospettiva, un artefatto prodotto dalle api capace di plasmare la nostra mente, una manifestazione visibile di quell'esposizione esosomatica che fa di qualsiasi paesaggio un archivio a scala planetaria dell'

> estensione di quell'effrazione che è l'esistenza. […] Estensione mobile, spaziamenti, divari geologici e cosmologici, derive, suture, e fratture degli archi-continenti del senso, degli strati tettonici immemorabili che si muovono sotto i nostri piedi, sotto la nostra storia.

Qualsiasi forma tecnica, se intesa nella dimensione esosomatica, non è che l'espressione di questa estensione mobile vitale che attraversa la materia, e tutto ciò che abbiamo sempre chiamato "natura non designa quel che precede l'attività dello spirito umano, né ciò che si oppone alla cultura", e "il mondo non è l'insieme logico di tutti gli oggetti, né una totalità metafisica di esseri, ma la forza fisica che attraversa tutto ciò che si genera e si trasforma" . *Exomind* ci fa fare esperienza della impossibilità di scindere gli organismi dall'ambiente, i fenomeni dalle cose, ciò che è naturale da ciò che è artificiale. Comprendiamo allora come nella dimensione esosomatica non esistono proprietà dello spazio, delle forme, degli oggetti che possono dirsi "autonome", ovvero scindibili dalla vita di cui sono "escrescenza". È vero anche l'opposto: non esiste una vita "naturale", una *physis*, separabile dalla materia, dallo spazio e dai corpi "artificiali". Come sostiene Jacques Derrida,

> la relazione tra *physis* e tecnica non è un'opposizione. […] Una strategia protesica di ripetizione abita il movimento stesso della vita: la vita è un processo di auto-sostituzione, il trapassamento della vita è una *mechanike*, una forma di tecnica. Non soltanto, allora, la tecnica non è in opposizione alla vita, ma essa la infesta (*hante*) dal suo primo inizio.

Allora, forse, la prospettiva esosomatica ci mette in condizioni di capire quanto sostiene Bruno Latour, e cioè

> che non abbiamo mai fatto e mai faremo, che nessuno ha mai fatto *l'esperienza di imbattersi* in 'oggetti inerti'. […] Tutto quello che incontriamo – le montagne, i minerali, l'aria che respiriamo, il fiume dove facciamo il bagno, l'humus polverulento, dove piantiamo le nostre insalate, i virus che cerchiamo di tenere a bada, la foresta dove andiamo a funghi, tutto quanto, finanche l'azzurro del cielo, è il risultato, il prodotto, sì, diciamolo, il risultato artificiale di agentività […]. Su Terra non c'è niente di 'naturale', se per naturale si intende qualcosa che non si stato toccato da nessun essere vivente: tutto è stato sollevato, disposto, immaginato, sostenuto, inventato, intrecciato.

La scrittura che si fa *escrittura*, la fine del concetto di "natura" e degli "oggetti inerti", si presentano, dunque, come tre delle principali conseguenze indotte dal discorso esosomatologico. Se così stanno le cose, la posta in gioco per la cultura del progetto non può che essere molto alta ed è necessario interrogare lo statuto e i codici dell'architettura in profondità, guardando a un passato lontanissimo, anche arcaico se necessario, ricercando probabilmente le sue ragioni all'interno di una generale storia della *techne*, come già proponeva Michel Foucault . Scrutando oltre il *logos* e oltre il *nomos*, principi d'ordine che ci hanno consentito da tempo immemore di pensare e controllare la città come un insieme di oggetti estesi in uno spazio infinito e astratto, è possibile scorgere una nuova condizione. L'immagine più comune che abbiamo dello spazio è sempre stata infatti quella di un vuoto, infinitamente esteso e dotato di n-dimensioni, capace di contenere, attraverso leggi esatte, le categorie distinte e in opposizione di soggetti e oggetti, di natura e cultura. Che si tratti di spazio euclideo basato su rigide proporzionalità metriche, oppure di spazio topologico, basato su relazioni flessibili tra elementi, l'essenza del problema sta nell'assunzione a priori di una serie di identità, di elementi discreti ordinati e controllati sulla base di tale distacco, di tale scissione dialettica, capace, secondo Latour, di determinare il *nomos* della "Costituzione moderna" . Quest'ultima ci ha consentito di ragionare intorno a concetti quali forma, tipo, oppure stile, contesto, luogo, agende dentro la dimensione con-

cettuale dell'"automa"[1] (cioè che si muove da sé), ovvero di articolare discorsi tutti interni ai singoli concetti, immaginati come fatti in sé, ipotizzando metodi capaci di determinare un *logos* generalizzabile per la categoria degli artefatti.

Beatriz Colomina e Mark Wigley, in un saggio che condensa i risultati della Biennale di Design di Istanbul del 2016, ci mettono di fronte uno scenario molto diverso. Osservano come il progetto, in tutte le sue forme e scale, di qualsiasi categoria di artefatto, assuma una connotazione "spettrale", perché in realtà è sempre un "riflesso" di quello che siamo, vorremmo o crediamo di essere. Nel tentativo di isolare la categoria degli artefatti in uno statuto autonomo con le sue leggi, spesso ci dimentichiamo che "la storia del design è […] la storia dell'evoluzione del concetto di umano"[2]. Esiste una relazione molto profonda e inscindibile che tiene insieme vita e tecnica, dentro cui l'azione progettuale configura come una spinta protensionale che induce tutti i viventi a uscire da sé per provare a dare forma al mondo e, quindi, per certi versi, provare a mescolarsi con esso. La materia e lo spazio che plasmiamo sono il risultato di questa protensione vitale, ed è necessario comprendere che

> il mondo del design non è il mondo dei manufatti isolati visti negli spazi di scuole di design, mostre, musei, riviste e negozi o anche negli spazi più ampi della città o del paesaggio. Esso si colloca nel dominio planetario della sovrapposizione di strati geologici e biologici di artefatti a diverse scale e tempi e in particolare include i modi in cui quegli strati vengono guardati, toccati ed esplorati.[3]

Techne, si potrebbe allora affermare, non è che vita che esce da sé per riflettersi sempre altrove e l'architettura non è la casa di un "io" o dell'"essere", ma la sua "protensione" verso il mondo. Se si accetta questa ipotesi, qualsiasi forma artefattuale non è che il risultato fenomenico visibile di questo dispiegamento e non ha alcun valore in sé. Ogni forma è la traccia fenomenica esperibile della natura metamorfica e metastabile della materia, di una tensione esosomatica che attraversa i corpi viventi. Le architetture esosomatiche possono essere pensate come il prodotto e, al contempo, il veicolo e il supporto di questo movimento iscritto nei processi vitali.

Un'architettura esosomatica è fuori dalla "natura", non può essere inscritta nelle leggi che governano gli "oggetti inerti", non si colloca in uno spazio e in un tempo, ma produce spazio-tempo. Per tutte queste ragioni un'architettura esosomatica può essere associata a quelle entità che Timothy Morton definisce iperoggetti[4]. Gli artefatti esosomatici condividono con gli iperoggetti diverse proprietà tra quelle descritte da Morton. La prima è quella di presentarsi sempre come dellesostanze "viscose", ovvero

"sono appiccicati al mio corpo", "si attaccano alle entità con cui entrano in relazione"[5]. La viscosità dissolve completamente quell'immagine che ci vede come figure separate da uno sfondo, come accade a "Neo in *Matrix* mentre osserva con inorridita meraviglia la sua mano ricoprirsi della sostanza viscosa in cui si è dissolto lo specchio"[6]. Oppure come "l'angoscia del soggetto di fronte allo spazio 'molle' delle superfici" immaginate da Koolhaas per la Très Grande Bibliothèque che si fa

> manifestazione d'un perturbante basato sulla riformulazione delle condizioni di interno ed esterno, dove la proiezione spettrale dell'"interno' funzionalista sull'esterno non rispecchia l'aspetto esteriore del soggetto, bensì il proprio interno biologico, ormai trasparente. Lo spazio paranoico si trasforma in spazio panico, dove tutti i limiti si confondono in una sostanza densa, quasi palpabile, sostituitasi quasi impercettibilmente all'architettura tradizionale.[7]

Oppure, ancora, come il Blur Building di Diller e Scofidio, dove la struttura tensegrale in acciaio e l'apparato tecnologico costituiscono la membrana, l'interfaccia attraverso cui i visitatori vengono messi in comunicazione con le fenomenologie atmosferiche del lago di Yverdon, e dove quello sfondo, naturale e artificiale, pensato come esterno, si attacca all'apparato sensoriale dei visitatori, stravolgendone i riferimenti percettivi.

> Entrando nella massa di nebbia, vengono cancellati i riferimenti visivi e acustici, e resta solo un 'abbagliante biancore' e il 'rumore bianco' degli ugelli che spruzzano nebbia. A differenza di quanto accade in un edificio, entrare in Blur significa accedere ad un mezzo abitabile, senza forma, senza caratteristiche, senza profondità, senza scala, senza massa, senza superficie e senza dimensione.[8]

Altre caratteristiche che le architetture esosomatiche condividono con gli iperoggetti sono la *non-località* e l'*ondulazione temporale*. Sostanzialmente Morton sostiene, appoggiandosi a numerose teorie di fisica quantistica, che non esistono oggetti locali, ma esistono solo effetti locali di fenomeni che agiscono su scale spazio-temporali fuori dalla portata umana. Inoltre, come è stato già detto, nella prospettiva esosomatica un oggetto non si colloca "in" uno spazio e "in" un tempo, ma "il tempo e lo spazio sono solo proprietà emergenti"[9] da esso:

> Gli iperoggetti mettono fine all'idea che il tempo e lo spazio siano contenitori vuoti in cui vengono disposte cose. [...] Lo spazio non può più essere pensato come un contenitore assoluto: va concepito come un collettore spaziotemporale *immerso* nell'universo, *dentro* di esso piuttosto che ontologicamente fuori.[10]

Le architetture immaginate da Peter Eisenman da vari punti di vista riescono ad avvicinarsi molto all'idea di collettore spazio-temporale. Facendo collassare nello stesso istante e nello stesso luogo tempi e spazi appartenenti a orizzonti e scale apparentemente inconciliabili, Eisenman materializza dei densi grumi di spazio-tempo soggetti a continue manipolazioni e alterazioni. Dal progetto per l'area di San Giobbe a Cannareggio, passando per *Moving Arrows, Eros and Other Errors*, fino al *Yenikapi archaeological museum and archeo-park*, il tempo sembra "crollato in un momento non-direzionale"[1] e appare come condensarsi nella sostanza architettonica per poi riemergere da essa.

L'ultima caratteristica da evidenziare in questa rapida ricognizione che vede associati gli iperoggetti alle architetture esosomatiche, è quella dell'*interoggettività*. Quando pensiamo di imbatterci in un oggetto inerte, in realtà, sempre secondo Morton, stiamo incontrando un'entità emergente dentro una rete interoggettiva. Entità che di quella rete è in un certo senso un fantasma[2]. Ogni "cosa" è "un piccolo gorgo di metastabilità nella rete"[3]. La ricerca progettuale di Andrés Jaque più che interessata a osservare le "cose" sembra tesa a indagare proprio le reti interoggettive che le sottendono: "L'architettura non accoglie, non contiene, non dà riparo al sociale", bensì

> mobilita e articola raccolte estese di entità eterogenee che operano in diverse configurazioni temporali e spaziali. […] Le calibrazioni progettate alla scala degli edifici influenzano e sono influenzate da più strati di assemblaggio collettivo.[4]

Nel caso di House in Never Never Land la casa è pensata come un dispositivo euristico di ri-assemblaggio delle reti sociali e ambientali rinvenute sul sito e mescolate all'intimità dello spazio domestico per poi produrre un piccolo gorgo di metastabilità, ovvero proprio l'oggetto emergente casa. Un oggetto emergente che attraverso la dimensione esosomatica si può osservare dentro una nuova condizione: quella segnata dalla fine dell'idea di natura e di oggetto inerte, categorie poste all'interno di un contenitore infinito e astratto. Allora forse in questa nuova condizione non si tratta più di cercare nuovi codici, nuovi stili e nuovi linguaggi, di evocare nuove metafore, rifugiandoci, ancora una volta, nello spazio rassicurante delle narrazioni e dei racconti:

> Non si tratta più, cioè, di prendere visione o di affinare la vista del mondo, dell'essere o del senso, ma si tratta piuttosto di aprire uno spazio che inizialmente non è visibile, di aprire uno spazio per una vista, o uno spazio di vista, che non sarà più uno spazio dinanzi a uno sguardo.[5]

[1] C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 80-81.

[2] All'inizio degli anni Venti del Novecento gli studi antropologici di Paul Alsberg, recentemente ripresi da Peter Sloterdijk, si sono concentrati sull'ipotesi di concepire lo strumento tecnico come prolungamento esosomatico. Cfr. P. Alsberg, *L'enigma dell'umano. Per una soluzione biologica*, Inschibboleth, Roma 2019; ed. or. *Das Menschheitsrätsel. Versuch einer prinzipiellen Lösung*, Sybillen, Dresden 1922.

[3] La nozione di "escrittura" viene elaborata in J.-L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2020; ed. or. *Corpus*, Métailié, Paris 1992.

[4] Il concetto di evoluzione esosomatica e di processo esosomatico sono al centro delle riflessioni di Bernard Steigler per cui "il concetto di esosomatizzazione, così come è stato inscritto da Nicholas Georgescu-Roegen nel concetto di entropia, arricchisce notevolmente i concetti di Leroi-Gourhan di 'tendenza tecnica', 'fatto tecnico' e 'processo di esteriorizzazione', che furono sviluppati tra il 1943 e il 1965". B. Stiegler, *The Neganthropocene*, Open Humanities Press, London 2018, p. 217.

[5] B. Stiegler, *La technique et le temps, 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, Paris 1994, p. 152. La traduzione italiana del passo è tratta da B. Stiegler, *Platone digitale. Per una filosofia della rete*, a cura di P. Vignola, F. Vitale, Mimesis, Milano 2015, p. 15.

Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 70-71; 78.

B. Stiegler, *The Neganthropocene*, cit., p. 217.

E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, pp. 162-165, ed. or. *Métamorphoses*, Payot & Rivages, Paris 2020.

J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 23.

E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* (2016), il Mulino, Bologna 2018, p. 29.

J. Derrida, *Nietzsche e la macchina. Intervista con Richard Beardsworth*, Mimesis, Milano 2010, p. 64.

B. Latour, *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Einaudi, Torino 2022, pp. 26-27; ed. or. *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, La Découverte, Paris 2021.

Secondo Michel Foucault, se si collocasse "l'architettura nel contesto della storia generale della *techne*, nel senso più ampio del termine, si otterrebbe un concetto guida più interessante dell'opposizione tra scienze esatte e scienza inesatte". M. Foucault, *Spazio, sapere e potere*, in Id., *Spazi altri. I Luoghi delle eterotopie* (2001), a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2011, p. 72.

Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni* (1995), Elèuthera, Milano 2009; ed. or. *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris 1991.

Cfr. C. Sini, *op. cit*.

B. Colomina, M. Wigley, *Are we Human? Notes on an Archaeology of Design*, Lars Müller, Zürich 2016, p. 9.

Ivi, p. 17.

Timothy Morton conia il termine *iperoggetto* nel libro *The Ecological Thought* del 2010. Cfr. T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2010.

T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018, pp. 11-44; ed. or. *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Ivi, p. 44.

A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 247; ed. or. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

E. Diller, R. Scofidio, *Blur Building*, in G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano 2007, p. 144.

T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p. 65.

Ivi, pp. 79-90.

P. Eisenman, *La città degli scavi artificiali*, in id., *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, Mimesis, Milano 2009, p. 60.

"Un'antica foresta di bambù sulla montagna di Qi Lai è un iperoggetto. Guardando un filmato della foresta, puoi percepire i suoni e le immagini del vento tra il bambù, gli steli che schioccando sbattono l'uno contro l'altro. Quello che però stai guardando è anche un filmato QuickTime, che campiona immagini e suoni a una certa velocità e li traduce in una versione più o meno perforata. Guardi le oscillazioni della mia mano che si muove perché i muscoli dell'avambraccio non riescono a tenere ferma la videocamera; guardi i fotoni che arrivano dal sole, riflessi dai quanti nei cloroplasti che rendono il bambù verde; guarda i cloroplasti, batteri che si nascondono dalla catastrofe ambientale che loro stessi hanno generato due miliardi e mezzo di anni fa – una catastrofe chiamata ossigeno. La somma degli eventi-campione tramite cui un oggetto si inscrive su un altro narra una storia, nel duplice senso che questa bellissima e ambivalente parola eredita dal greco: *istoria* significa tanto ricerca quanto registrazione". T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 117-118.

Ivi, p. 114.

A. Jacque, Office for Political Innovation, *Superpowers of scale*, Columbia University Press, New York 2020, pp. 15-16.

J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. XI, ed. or. *Être singulier-pluriel*, Galilée, Paris 1996.

ESTASI

MARCO CROSATO

L'estasi rappresenta la dimensione "altra" rispetto al razionale sistema di riferimento cartesiano convenzionalmente adottato, o meglio una delle possibili conseguenze da esso sprigionate. Raggiungere l'estasi, di conseguenza, significa evadere e, come un anacoreta o un filosofo cinico, accettare la propria vergognosa vulnerabilità di fronte alle gelide pareti orizzontali e verticali erette fin dai tempi in cui il buio è diventato spaventoso. Questo movimento centripeto, così violento da strapparci via i vestiti e lasciarci nudi di fronte agli sguardi dei più desiderosi scopofili, non trova solamente la sua radice nell'opposizione alla rigida urbanizzazione, zonizzazione e conseguente gentrificazione delle aree di una luminosa città di successo, quanto piuttosto nel profondo desiderio di trasgredire l'ordine apollineo incarnato nell'idea di città. È lo stesso Georges Bataille nel quinto capitolo de "L'Erotismo"𓅓 a fornirci le nuove coordinate concettuali attraverso le quali leggere questa disperata tensione verso l'indomabile, il sacro, l'informe e il divieto. Queste sono solamente alcune facce dell'estasi che spinge con rabbia i bordi delle nostre stanze, deformandoli fino a farli diventare alberi e nuvole vagabonde.

Sebbene agli albori della civiltà occidentale le bibliche tavole della legge, così solide nel loro imporre e vietare, siano state consegnate nella polvere di un luogo selvaggio𓇋, l'ambizione ha fatto sì che si disegnassero margini ben definiti da alte e forti mura, proprio come quelle di Anagoor𓅭, all'interno delle quali imprigionare e immortalare le nostre più amate aspettative, dichiarando con fermezza il limite fra la stabilità di ciò che è dentro e la ferocia di ciò che deve rimanere fuori. Il cristianesimo stesso ha giocato un ruolo fondamentale nell'annichilimento graduale del *naturale*, ovvero del *tutto*, ovvero di *Pan*, in onore di una grande e unica città al di fuori della quale lasciare crescere maledetti erbe e cespugli. È lo stesso autore tardoantico Plutarco ad affermare con assolutezza profetica "Pan, il grande, è morto!" nei suoi Dialoghi Delfici, dichiarando la fine di un rapporto intimo con l'esistente, se è vero che "l'intimità indica l'impossibilità di distinguere il naturale e l'artificiale"𓅪. Prima del cristianesimo "ogni cosa che veniva mangiata, odorata, calpestata o spiata era una presenza sensuale dotata di rilevanza archetipica. Una volta che Pan è morto, la natura può essere controllata dalla volontà del nuovo Dio, dell'uomo"𓆑. Così abbiamo scordato che il nostro stesso archetipo "Adamo è fatto direttamente di *adamà* (המדא, adāmā, 'terra', 'suolo'); cespugli ed erbe dipendono direttamente da lui perché le coltivi. Compito di Adamo è 'coltivare e custodire' il giardino"𓆓. Il giardino in questione chiaramente non è il piccolo groviglio bugiardo di piante addomesticate che sembra fare da suppellettile nelle nostre case, quanto l'estasi di un Eden inaccessibile.

Forse solo un tappeto decorato rimane l'ultima cicatrice di un'estasi fittizia all'interno delle nostre case, sopra al quale camminare, darsi piacere, toccarsi e dimenticarsi: "Se si pensa che i tappeti orientali erano inizialmente delle riproduzioni di giardini, [...] il giardino è un tappeto nel quale il mondo tutto intero realizza la sua perfezione simbolica, e il tappeto è un giardino che si muove attraverso lo spazio"[1].

Ma non accontentiamoci di sognare sdraiati in quella che altro non è che un'estatica eterotopia quando possiamo sfondare fisicamente i limiti del progettato e riscoprire quell'intimità perduta dello stare altrove, del trasgredire e del tornare a vivere un'esperienza erotica con l'informe. La dimensione più accettabile della famiglia felice fra le squadrate pareti di casa, solida e perfetta come una pietra tagliata bene, ha soverchiato quella dell'erotico, del "piacere per l'eccesso"[2] e del vivere la selva, in favore di un piacere che esiste solo se chino alla più ordinaria riproduzione. Costruire per amare solo allo scopo di riprodursi, tuttavia, significa essere tornati ad una sessualità animale[3], coincidenza che risulta essere solamente una grandissima contraddizione di fronte alla grande storia dell'uomo, che insegna come non solo abbiamo lottato per millenni con la speranza di distinguerci dagli esseri animali, ma anche come abbiamo spinto in alto il nostro *sum* fino ad aspirare a diventare immagine e somiglianza del dio che invochiamo quotidianamente; un dio che, tuttavia, è per ossimorica definizione estatico e alieno. Il nostro *mono-dio* è dunque inafferrabile, irraggiungibile, innominabile; ma basterebbe ritrovarlo frammentato in tutti i romantici dettagli del selvatico per riconoscerne gli infiniti nomi che lo compongono così da non averne più tema. Questa scomoda posizione esistenziale, con la quale ogni essere umano prima o poi si ritrova a fare i conti, costringe da sempre i più deboli (o i più forti?) ad andarsene in silenzio, come un cane che scivola sotto il tavolo fra le gambe dei commensali, per cercare altrove non solo un orgasmo paradossalmente più umano, che possa avvenire senza scopo preciso fra le frasche nascoste di un cespuglio in giardino, ma una forma di esistere di fatto meno artificiale. Così, come liberato dal guinzaglio della *ragione*, chiunque si risvegli nell'estasi come vidleriano "vagabondo" o "fuorilegge"[4] sguscerà via fra le siepi di casa, lungo i viali alberati della strada più vicina, fino ad arrivare alle pinete dalle forme più bizzarre dove gli unici abitanti che incontrerà sono individui inquieti come lui, strappati dall'inerzia[5] e abbagliati dal buio della contemporaneità[6].

Abbandonata la stabilità di una città fatta di "ossa bianche"[7] sono quelle architetture inesistenti, fatte di ombre, incavi, alberi solenni e carcasse in putrefazione, le uniche rimaste ad

accogliere gli esuli in un estatico gesto di unione, in una copula finalmente esaustiva, nella perturbante intimità della paura e la voglia di percepire le cose a pieno, che tuttavia appaga l'umanità/animalità di un individuo apparentemente infelice[8]. È solo nella "pletora selvatica"[9], dunque, che il bisogno di trasgredire incontra l'estasi più profonda, proprio dove dimora Dioniso con tutti suoi vizi, dove danzano le Baccanti nel pieno di una festa orgiastica e dove l'istinto ci avvicina a quel *panico* che non fa altro che risvegliarci dal torpore che ci sottrae alla vera coscienza. Scappare di casa, fuggire verso l'oscurità di una selva lontana, significa oltrepassare i limiti dell'*autoimposizione* che l'essere umano reitera fallacemente da sempre. L'estasi diventa, sotto questa luce dinamica e mutevole, la prima di una lunga serie di necessità che potremmo dire contemporanee, quanto arcaiche come il vino, per interpretare i lenti processi dell'antropocene e comprendere come l'architettura ha giocato da tiranna fin dalla primigenia *petite cabane rustique* definita da Marc-Antoine Laugier nel suo *Essai sur l'architecture*[10].

L'estasi non è una mera dimensione mentale se non una vera e propria utopia realizzabile; è una forma spaziale, definibile e identificabile come progetto senza architetto. Come in un eterno ritorno insistentemente perturbante, rappresenta una quarta dimensione architettonica mai tenuta in considerazione in quanto riprovevole, ma che trova già continuamente voce in pratiche dichiaratamente architettoniche capricciose e disubbidienti tracciabili attraverso gli occhi desiderosi del *dio-capro*[11]. Pratiche come il cruising[12], che fin dagli anni Settanta sembra essere diventato un fenomeno tacitamente presente oltre i confini del progettato, riversano allora nei parchi, nei parcheggi di periferia, nelle fabbriche abbandonate e nei boschi dimenticati delle nostre città tutta l'insaziabile e istintuale fervenza erotica che pervade le nostre viscere; scavando, modificando e componendo nel nome di un estatico piacere sinceramente umano, deformano lo spazio in un'architettura silvestre.

Entrare in estasi vuol dire accettare il dinamismo, la selva, l'ambiguo. Significa decentrare il progetto verso il selvatico o l'inselvatichito. Sara Marini in Nuove terre ci invita a soverchiare le regole del gioco accogliendo ciò che emerge piuttosto che ciò che è realtà scientificamente probabile[13]. Questo è un invito a considerare il progetto non più dall'esterno, ma dall'interno verso l'esterno, così come faceva nel luglio 1845 Henry Thoreau, ma visionandone la forza centrifuga e agevolandone la direzione senza che obbligatoriamente la nostra casa sia decentrata fisicamente in un luogo selvatico o nell'altrove, com'era nel suo caso. Noi possiamo essere presenti alla metropoli e tutt'al più portarla in estasi.

La dimensione estatica trova risposta nello scarto già costruito, che ha già significato sociale o, meglio, che l'ha già acquisito e abbandonato, lungo il "margine del caos"[1], dove l'individuo entra in contatto con il reale e il suo tempo, il suo ritmo o battito cardiaco. È così facendo che l'imprevedibilità dell'ambiguo entra in gioco ed è in grado di apportare quell'errore nella realtà che alla fine non è altro che l'essere umano. Risulta evidente che stiamo parlando di accettare che il sistema di interpretazione utilizzato a livello progettuale debba essere un sistema aperto, dove le componenti architettoniche siano in grado di piegarsi al tempo e alle sue necessità e siano in grado di prevederne possibili manipolazioni o l'introduzione di dispositivi atti a rispondere alla singola vibrazione/interazione fra uomo e architettura. Questa danza è possibile solo inseguendo gli scellerati che ancora oggi praticano il battuage o strade alternative comparabili e mappabili, aggrappandosi a uno spirito estatico, o potremmo dire barocco, per sopravvivere a una realtà costruita di fatto poco interessante.

In altre parole, abbracciare la spinta estatica in architettura è pari a schierarsi con tutti quegli eretici così erotici da rincorrersi fino a superare le mura dell'accettabile per indirizzare l'uomo verso nient'altro che la sua natura.

[1] G. Bataille, *L'Erotismo*, Se, Milano 2017; ed. or. *L'érotisme*, Éditions de Minuit, Paris 1957.

[2] Cfr. Bibbia, *Esodo*.

[3] Cfr. D. Buzzati, *Sessanta Racconti, Le mura di Anagoor*, Mondadori, Milano 2016.

[4] E. Coccia, *Filosofia della Casa, Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 18.

[5] J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 2020, p. 58; ed. or. *An Essay on Pan. A Psychological Introduction to Roscher's "Ephialtes"*, Spring Publications, Washington 1972.

[6] E. Bernstein, *Ecologia e Ebraismo, Dove la natura e il sacro si incontrano*, Giuntina, Firenze 2000, p. 24; ed. or. *Ecology & the Jewish Spirit*, Jewish Lights Publishing, Woodstock 1998.

[7] M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, p. 19; testo trascritto dalla conferenza radiofonica *Des espaces autres* tenuta su France Culture il 7 dicembre 1966.

[8] Cfr. B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, p. 58; ed. or, *Architecture and disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.

[9] Cfr. G. Bataille, *op. cit.*, p. 29.

[10] A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura, Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 230; ed. or. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

[11] Cfr. E. Turri, *La conoscenza del territorio, Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Marsilio, Venezia 2002, p. 12.

[12] Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008.

[13] B. Tschumi, *op. cit.*, pp. 59-62.

[14] Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011.

[15] Cfr. G. Bataille, *op. cit.*, pp. 96-98.

[16] Cfr. M.-A. Laugier, *Essai Sur L'architecture*, Chez Duchesne, Paris 1973.

[17] Cfr. J. Hillman, *op. cit.*

[18] Cfr. A. Espinoza, *Cruising, Historia íntima de un pasatiempo radical*, Editorial dos Bigotes, Madrid 2019.

[19] Cfr. S. Marini, *Nuove terre. Architettura e paesaggio dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 76-78.

[20] Cfr. H. Atlan, *A tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe*, Èditions du Seuil, PariS 1986, p. 230.

F

FAME

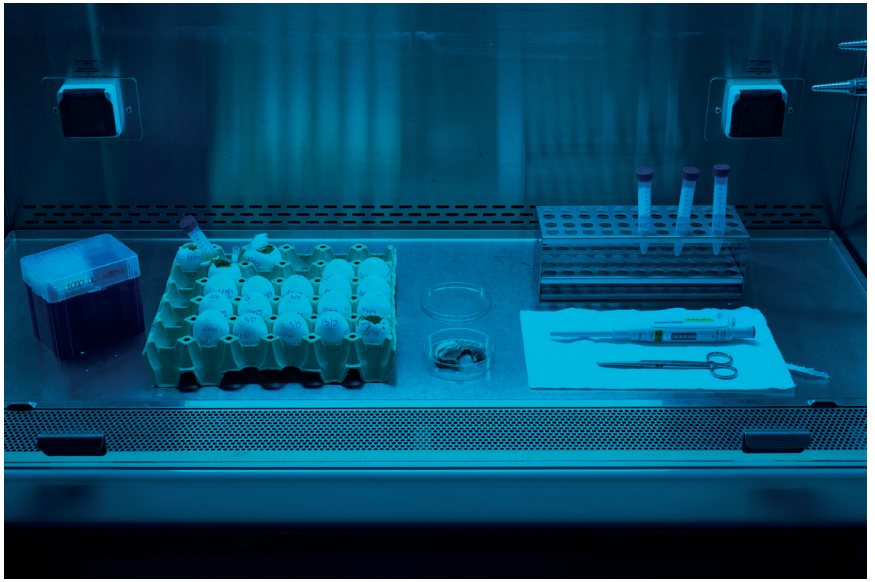
DANIEL SZALAI

Daniel Szalai, *Novogen*, 2017-2018. Courtesy l'artista.

Daniel Szalai, *Novogen*, 2017-2018. Courtesy l'artista.

Daniel Szalai, *Novogen*, 2017-2018. Courtesy l'artista.

Daniel Szalai, *Novogen*, 2017-2018. Courtesy l'artista.



FORMA

ANDREA IACOMONI

La parola forma ci riporta, nelle sue varie sfaccettature, a numerosi punti di vista. Se gli antichi greci erano certi che l'ordine e l'armonia presenti nell'universo fossero esprimibili grazie alla matematica, nel XVIII secolo Eulero indicava come "la forma di tutto l'universo è assolutamente perfetta, pensata dal più saggio dei creatori"[1]. Così, se prendiamo le varie definizioni delle scienze umane, la parola forma indica il concetto di configurazione, del rapporto espressivo e delle caratteristiche stilistiche, sia in letteratura che nella comunicazione; oppure, secondo la definizione delle scienze naturali, e in particolare alla biologia e cosmologia, riporta anche ai termini più propri della conformazione e della classificazione. Ma ciò che ci avvicina maggiormente a una definizione propria alle nostre discipline è il riferimento alle scienze applicate che individua, tra gli elementi più appropriati, quelli della caratteristica dimensionale, matrice e delimitazione di uno spazio fisico, che si riferiscono alle arti, come l'architettura, oppure alle tecniche, come la stampa. Pertanto "forma" non può declinarsi in una casistica ordinata o placata, ma partendo da considerazioni di carattere generale, sembra ancora decisiva e in qualche misura dirimente, quella che lega architettura e natura considerati, insieme, come deposito dichiarato di una ferma volontà creatrice; ordine compositivo e armonia; sistemi di geometrie esplicite o segrete, di regole nascoste in sapienti simmetrie o in equilibrate giustapposizioni di masse e di volumi; o ancora, materializzazione di complesse proporzioni, distillato di gesti simbolici[2].

Tuttavia, la forma non è che un insieme di relazioni che si sublima nell'estetica, in cui le parti nel costruire un tutto ne formano l'esperienza cosciente[3]: ha come carattere più evidente la creazione di bellezza. Per questo la forma non può ridursi alla pura tecnica[4], oppure solo al rispetto delle regole, perché è un contenitore ambivalente che può plasmare sia un semplice vuoto, che definire uno spazio di valori. Torna alla mente il dibattito funzione/forma, dove per alcuni prevale la prima, per altri la seconda deve unire alla bellezza, "quella fantasia dell'imprevisto architettonico che è l'architettura vera e propria"[5]. Nondimeno, è assodato come sia fondamentale soffermarci sulla dimensione fisica della forma, evidenziando gli elementi di una di quelle parole che appartengono propriamente al lessico urbano, declinandole in termini di "forma architettonica", di "forma urbana" e di "forma naturale", tutte attribuzioni che mostrano come la forma sia costituente del vuoto ed essenza della natura e dell'individuo, che in questa breve definizione, cercheremo di precisare come comprensione della "forma quale gerarchia di spazi".

Il tema della forma nell'architettura è un argomento assai complesso ed esteso, in quanto può avere innumerevoli letture, ad

esempio, nel rapporto tra programma testuale/verbale e programma formale si apre la questione delle relazioni tra il mondo esterno costituito dai diversi portatori di interessi (culturali, sociali, economici, politici, esistenziali …) nei confronti dell'architettura e la sfera degli addetti ai lavori, gli architetti chiamati a concepirne e a realizzarne le forme. Almeno per quanto riguarda gli aspetti della forma dell'architettura, che costituiscono l'oggetto centrale di questo ragionamento, qui è intesa come trasformazione del paesaggio da parte dell'uomo, condizione attraverso la quale l'architetto interpreta la realtà, in essa imprime la sua idea. Come ricordava De Carlo, "la forma dell'architettura è la materializzazione in termini fisici tridimensionali di una struttura, e cioè di un sistema organizzativo attraverso il quale una o più funzioni divengono attuali" e quindi una forma è anche soluzione dello squilibrio di un contesto. Inoltre, Kant ci ricordava come la forma è una relazione o un complesso di relazioni, pertanto, ordine da distinguere dal concetto-oggetto della materia, anche se la materia, come ricorda Franco Purini, "non è inerte, non si da come pura, afasica potenzialità, ma contiene una forte vocazione alla forma". Risulta evidente nell'architettura come la forma plastica ha potuto evolversi grazie alle nuove tecniche e ai nuovi materiali che le danno aspetti differenti e innovatori, concentrandosi su un'analisi puramente formale, rivendicando la centralità dei processi linguistici e sintattici di un'opera, passando dalle forme massicce rese necessarie dalle costruzioni in pietra e mattone, alle volte, gli archi e le ogive, i vani immensi, le forme libere e inattese che il cemento ha reso possibili, insieme alle leghe metalliche, rivoluzionando il linguaggio architettonico.

Il mondo occidentale che conosciamo e che frequentiamo è un mondo costruito che ha lavorato sempre sulla contrapposizione tra l'azione dell'uomo e l'azione della natura. Come appare ormai chiaro, la forma non è, evidentemente, un connotato esclusivo della città, ma una qualità che si può ritrovare anche nella selva, nel momento in cui si combinano i due tipi di spazio, dove il limite tra urbano e naturale si confonde con penetrazioni del "verde" nei "pertugi" urbani, tanto da potersi considerare espressione riassuntiva, divenuta "nuovo spazio", di quella antica dimensione urbana. Perciò è normale che natura e architettura si pongano costantemente alla nostra riflessione, come elementi opposti sì, ma complementari, dove la prima offre il suo valore di "preesistenza", mentre la seconda "ordina" e suggerisce il suo valore di *archè*, in quanto "principio", facendo chiarezza sulla possibilità o meno di definire una linea netta di separazione tra i fatti naturali e quelli antropici. Inoltre, la natura permea le città con la sua presenza, a volte esclude a volte include l'architettura, dissolvendo o sottolineando la materia e mostrandone l'ambivalenza. Questo rapporto è notoriamente

ricorrente nella nostra urbanistica, ed evidenzia l'aspetto prevalente dato dalla relazione spaziale tra natura/ architettura che troppo spesso sfugge, o viene messo in secondo piano. In queste ultime ancora sono evidenti i rapporti primigeni, come quello città/campagna, come forma del paesaggio che rappresenta una relazione biunivoca di delimitazione fisica (dove la natura lambisce e conforma la città).

La tripartizione sopra riportata, se trascinata nell'orbita della selva, aiuta nella ricerca di alcune delle qualità più preziose, che spesso non vengono riconosciute, mettendo in gioco anche la duplicità di questa parola all'interno del luogo selvaggio. Così, partendo dall'analisi della forma nella natura, viene da chiedersi perché la natura preferisce alcune forme e geometrie semplici, ma soprattutto quali sono i principi che permettono di predire quali forme sceglierà in una certa situazione, ricorrendo in primo luogo all'efficienza che ai nostri occhi rappresenta anche la bellezza e la "forma plastica". Difatti, le forme naturali, sono state fonte d'ispirazione per molti progetti, ed è bene ricordare, prima di affrontare un approfondimento sul rapporto forma-selva, come in principio il rapporto tra architettura e natura fosse riscontrabile anche nelle forme dell'architettura che hanno imitato quelle della natura, inizialmente decorative e successivamente anche costruttive, realizzando architetture-sculture dominatrici degli spazi infiniti. Ciò vuole significare una simbiosi di interventi che riguardano il verde, naturale e architettato, giustapposti al tessuto urbano, ma anche contrapposti tra loro, che hanno una forte tendenza a integrarsi in una forma matrice, che connota una dialettica di valori, un sistema non più chiuso, dove il principio della selezione naturale è soggetto a mutamenti sostanziali, dove flora, fauna, abitare, vita sociale, presentano aspetti di stranezza che hanno origine in questo ambiente come "ecosistema". Prefigurazioni che possiamo ritrovare in molti esempi, non solo nel quanto mai attuale termine di "infrastruttura verde", oppure nella più generica tematica di "corridoi verdi"; si può dunque strutturare una concezione di forma connaturata nella natura, di cui l'incremento del verde urbano o l'inglobamento nella città dell'ambiente selvatico è solo una esemplificazione di una più ampia alleanza tra biologico e artefatto, tra natura e società, tra selvatichezza e umanità.

A tal proposito, mettendo in evidenza anche la capacità di velare gli spazi, ma allo stesso tempo di svelare ulteriori componenti "bipolari" dei luoghi naturali, in particolare del bosco, in cui riconoscere la duplicità tra pieno e vuoto, oppure, nella moltitudine visiva dentro al bosco, possiamo indicare come luce e ombra si sovrappongono spesso senza soluzione di continuità coinvolgendo il materiale e l'immateriale che si susseguono nella prefigurazione del luogo, e allo stesso tempo definiscono e

configurano i limiti dell'essere o del non essere. Difatti, come ha ricordato Renè Magritte,

> le cose visibili possono essere invisibili. Se qualcuno va a cavallo nel bosco, prima lo si vede, poi no, ma si sa che c'è; nella *Firma in bianco* la cavallerizza nasconde gli alberi e gli alberi la nascondono a loro volta: tuttavia il nostro pensiero comprende tutte e due, il visibile e l'invisibile, ed io utilizzo la pittura, per rendere il pensiero visibile.

Operazione messa in atto anche nel meno noto *Les Enfantes Trouvés*. Così, se i luoghi del bosco rimangono nell'"ombra" e solo occasionalmente conquistano la propria visibilità, è attraverso il rapporto con l'urbano che gli stessi si configurano come spazio e si svelano. Si mostrano definendo un ulteriore gioco di indeterminatezza, al pari del citato quadro, e come nell'utopia escapista indicano la strada per recuperare un equilibrio armonico tra natura e uomo; permettono infine di guardare alla selva con un duplice livello, uno orizzontale, nella sua superficie, rielaborando il topos dell'eden arricchito da una vegetazione lussureggiante e da specie animali prolifiche e mansuete, e uno verticale, penetrando nel suo interno, nella sua sovrapposizione territoriale di segni naturali e antropici, rilevandone, da un punto di vista semiotico, una doppia connotazione di un ambiente, simultaneamente sicuro, compatto nel proteggere, ma anche arduo nella sua accoglienza.

Quanto sopra espresso richiama l'indeterminatezza del bosco, l'informe figura di questo luogo selvatico, che conquista le sue forme nel momento in cui interagisce con gli spazi della città, configurandone i luoghi, ma soprattutto determinandone la qualità ed allo stesso tempo conquistando la sua "forma" e scoprendo uno "spessore" di natura, ambiente, antropizzazioni e semplici luoghi. In questo senso, se guardiamo all'Europa, molte città hanno elaborato una pianificazione strategica cimentandosi positivamente nell'Urbanesimo verde, indirizzando "l'incremento del verde urbano, l'arresto del consumo di suolo, la mobilità sostenibile" che influenza in modo determinante anche la forma. Un dato comune tra queste città è la presenza di un cospicuo patrimonio verde, naturale e progettato, messo in evidenza ai fini di uno sviluppo sostenibile del tessuto urbano, dove la selva "conforma" la città, instaurando un rapporto reciproco che definisce nuove strutture ambientali . L'esempio predominante è quello delle infrastrutture verdi che possono essere un efficace strumento di pianificazione in grado di contrastare e mitigare i cambiamenti climatici e le loro conseguenze a breve e medio termine ; in questo modo la selva in città è considerata sempre più importante non solo dal punto di vista estetico, ma anche da quelli ambientale e sociale.

D. Stipp, *L'equazione di Dio. Eulero e la bellezza della matematica*, Codice, Torino 2018, p. ??; ed. or. *A Most Elegant Equation: Euler's Formula and the Beauty of Mathematics*, Basic Books, New York 2017.

Cfr. M.G. Cusmano, *Le parole della città. Viaggio nel lessico urbano*, FrancoAngeli, Milano 2009.

Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano 2020; ed. or. *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York 1934.

Cfr. B. Croce, *Breviario di Estetica, Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990.

Cfr. O. Niemeyer, *The Curves of Times. The Memoirs of Oscar Niemeyer*, Phaidon, New York 2002.

Cfr. L. Stendardo, *Forme della città contemporanea. Frammenti di visioni urbane*, Libria, Melfi 2017.

G. De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova, 1966, p. 123.

F. Purini, *Comporre l'architettura* (2000), Laterza, Roma-Bari 2011, p. 88.

Cfr. J.F. Nunes, *Intervista*, in A. Franceschini (a cura di), *Dialoghi sull'urbanistica*, List Lab, Trento 2016.

Cfr. A. Iacomoni, *Architettare la natura*, in "Architettura e città", 5, 2010, pp. 86-88.

Si può considerare anche il paesaggio come un insieme di "rapporti", esito formale di quelle complesse trasformazioni indette dall'uomo che definiscono l'"aspetto dei luoghi". Cfr. C. Diamanti, *Intervista*, in A. Franceschini (a cura di), *Dialoghi sull'urbanistica*, List Lab, Trento 2016.

Cfr. R. Pignatelli, *La natura delle forme architettoniche. Le forme della natura*, disponibile al link www.progettazionecasa.com/forme-architettoniche-forme-della-natura/, consultato il 20/05/2022.

Ad esempio le foglie d'acanto del capitello corinzio; le volute, gli ovoli e i dardi dell'ordine ionico; le colonne di papiro dei templi Egizi, fino ai motivi ornamentali nell'Art Nouveau o alle forme adottate da Antoni Gaudì.

R. Magritte, in M. Paquet, *Magritte. 1898-1967. Il pensiero invisibile*, L'Espresso, Roma 2001, pp. 45.

A. Iacomoni, *Capitali verdi europee. Indirizzi per uno sviluppo urbano sostenibile*, in "Agathón", 6, 2019, pp. 114-125.

Abbiamo evidenziato in precedenza il ruolo determinante delle infrastrutture verdi tra le strategie delle capitali caratterizzate da aree verdi molto estese (su tutti la rete verde di Amburgo, il Parque Florestal de Monsanto a Lisbona, il Path of Memories and Comradeship di Lubiana, ma anche gli spazi verdi di Nimega.

Citiamo, a solo titolo esemplificativo, il Piano di Monaco di Baviera nel quale il verde urbano e la mobilità sostenibile sono elementi basilari, oppure quello di Barcellona, che ha portato al recupero di 200 ettari di terreno urbano destinandolo a parco. Ma anche in Italia, molti piani strategici hanno il verde come elemento centrale: Firenze, che si propone di ampliare l'offerta di parchi urbani, operando un collegamento di vaste aree verdi già strutturate a parco, dislocate lungo l'Arno; Torino, città in cui la qualità urbana e il verde pubblico sono molto cresciuti; Pisa con l'implementazione del verde in città, progetta interventi di rinaturalizzazione dell'ambiente urbano.

FOSSILE

FRANCESCA ZANOTTO

Nel trattato del 1670 *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera responsiva circa i corpi marini che pietrificati si truovano in vari luoghi terrestri* il pittore e scienziato naturalista Agostino Scilla accompagna uno dei primi studi a provare in maniera inconfutabile l'origine organica dei fossili con una serie di potenti tavole illustrate, redatte per osservazione diretta, che rappresentano gli oggetti analizzati dal pittore: ossa, conchiglie, coralli pietrificati, concrezioni lapidee che inglobano tracce e frammenti di creature estinte, rocce cesellate e incrostate di gusci, denti e spine. "Denti di Lamia pietrificati, detti Glossopietre, disordinatamente raccolti in un sasso di Malta"; "Tufo fortissimo di frantumi composto, che mostra con spezialità un'intero Echino, una quinta parte dell'Istrice, un Poro, ed una Conchiglia, detta Anomia. Il tutto di durissima pietrifcazione. Di Messina"; "Istrice pietrificato oppresso, e rilassato nelle ligature, attorno del quale si veggono alcune spine dello stesso, ed un piccolo Echino, etc. Tufo gentile di Messina". Gli aggregati ritratti da Scilla raccontano una crosta terrestre la cui struttura geologica integra profondamente materia organica; soprattutto, costituiscono documenti fondamentali che informano il processo di superamento della visione dei fossili come "bizzarrie della natura", o come i prodotti di una sua supposta "virtù plastica" in favore di una loro lettura come testimonianze di una natura non immobile ma in evoluzione, i cui mutamenti sono impressi nei resti delle specie del passato. Tali fossili sono, per Paolo Rossi, "le medaglie, le urne e i monumenti della natura" che necessariamente "ci danno più informazioni sulla storia naturale di quanto […] possano dare sulla storia civile" scriveva Robert Hooke nel 1705. Come indicatori temporali, i fossili

> formano una figura bifronte delle diverse prospettive della biologia e della geologia: essi sono da un lato traccia […] di un organismo da ricostruire, dall'altro l'indice di una formazione minerale, il cui luogo di ritrovamento è più importante dello stesso oggetto fossile.

Per queste caratteristiche, il fossile ha un inestimabile valore documentale rispetto ai processi avvenuti tra esseri viventi e ambiente circostante. Allo stesso tempo, costituisce un *marker* temporale in grado di instaurare una potente connessione con il passato: una soglia che sposta all'indietro l'origine della vita e dilata, in maniera vertiginosa, la porzione di storia che ha preceduto l'era attuale. Le sue caratteristiche formali, spesso molto leggibili, suggeriscono l'aspetto, le fattezze delle specie che popolavano il mondo prima della comparsa dell'uomo; un tempo arcaico e perduto, dove creature estinte e fantastiche convivevano in una "presunta condizione originaria, dominata da violenza e assenza di ordine" e dove le categorie di biologico e artefatto, selvatico e civile dovevano ancora delinearsi.

Se le mirabili tavole di Agostino Scilla fossero tratteggiate oggi, raffigurerebbero i *plastiglomerate* rinvenuti alle isole Hawaii, sulle cui spiagge l'oceano deposita qualunque tipo di rifiuto: reti da pesca, contenitori, detriti, microplastiche. Queste "nuove pietre" si sono formate grazie alla compenetrazione di sedimenti di sabbia, frammenti di lava basaltica, detriti organici, plastica fusa e artefatti trasfigurati, saldati irreversibilmente in un agglomerato policromo di cui è impossibile distinguere le diverse componenti. I *plastiglomerates* sono "fossili del futuro"; solo una delle molte forme adottate dai *tecnofossili*, "i resti conservati della tecnosfera", le spoglie dei miliardi di artefatti prodotti dall'uomo che, a differenza dei fossili di origine organica, sono composti

> da materiali molto rari in natura (ferro libero, alluminio e titanio) o sconosciuti naturalmente (vanadio libero, molibdeno) [così come] da nuovi minerali come il nitruro di boro, il carburo di tungsteno e 'mineraloidi' come vetri artificiali e plastiche.

La loro riconoscibilità chimica, il loro range morfologico infinitamente più vasto rispetto a quello delle tracce prodotte da ogni altra specie e la loro distribuzione "irregolare, con concentrazioni più dense nelle discariche e negli impianti di riciclaggio e combustione" ma che consente "sufficiente dispersione, essenzialmente sottoforma di spazzatura, perché siano elementi comuni degli ambienti sedimentari sia marini [...] sia terrestri" li rende efficaci marcatori temporali dell'era attuale. Oltre ai tecnofossili, altri probabili fossili-guida dell'epoca contemporanea sono le ossa di pollo. Consumati in quantitativi eccezionali (65,8 miliardi di unità nel 2016) "i polli moderni sono morfologicamente, geneticamente e isotopicamente diversi dai polli domestici della prima metà del ventesimo secolo"; per queste caratteristiche, per l'estensione globale del loro consumo, per le modalità del loro allevamento, produzione, distribuzione e dell'eliminazione dei loro scarti ossei, i polli moderni hanno la "probabilità di lasciare un diffuso e distinto segno biostratigrafico nel registro sedimentario, come un indicatore tassonomico fossile chiave dell'Antropocene". Questi e altri "fossili del futuro" costituiscono testimonianze delle relazioni che intercorrono attualmente tra le specie a livello globale. Raccontano quella umana come in grado di penetrare, attraverso i propri artefatti, habitat a tutte le latitudini, combinandosi inscindibilmente con l'ambiente così come di programmare, grazie all'applicazione della tecnologia, i corpi delle altre specie a proprio vantaggio, sfumando sempre di più i confini tra biologico e artefatto.

L'architettura produce tecnofossili tra i più ingombranti: le spoglie della massa di edifici costruiti, demoliti o dismessi ogni giorno costituiranno dei marker in grado di fornire informazioni sull'estensione dell'attività costruttiva propria dell'era corrente, la sua diffusione e le sue modalità e, soprattutto, sulle relazioni vigenti tra uomo ed ecosistema in termini di utilizzo delle risorse naturali, impiego della materia, programmazione dell'utilizzo dell'energia. Giacomo Borella scrive coem l'architettura costruita durante l'era corrente e fino a questo momento sia

> in larghissima parte un'architettura fossile. [...] È la traccia senza vita dell'architettura che ha dominato nel secolo scorso i paesi sovrasviluppati, la parodia della sua fiducia cieca nella tecnologia (qualsiasi essa sia), nella crescita, nella infinita accumulazione del denaro e nella disponibilità illimitata di risorse;

un'architettura che ha fatto affidamento – come ha fatto, in generale, il modello di produzione e consumo globale – sull'utilizzo di combustibili fossili e la cui "attiva partecipazione [...] alla distruzione ambientale non è un incidente di percorso, ovviabile con un'ulteriore aggiunta tecnologica, ma l'effetto coerente dei suoi fondamenti programmatici". In un momento storico in cui si ragiona sul post-fossile e in cui il fine-vita inizia a essere incluso nelle questioni progettuali, l'architettura si interroga sulla propria materialità e sui propri sistemi costruttivi e di funzionamento, in una prospettiva rigenerativa verso un sistema progettuale, costruttivo e abitativo che nonsi basi più, per la sua realizzazione e funzionamento, su riserve finite (di energia o materiale) ma impieghi principi in grado di rigenerare risorse, energia, capitale naturale, incarnando la visione esposta da Richard Buckminster Fuller in *Manuale operativo per Nave Spaziale Terra*. A proposito dei combustibili fossili, Fuller scrive che

> questo deposito energetico è stato inserito all'interno della banca-di-garanzia di-rigenerazione-vitale della nostra nave spaziale soltanto per essere utilizzato nella funzione di autoavviamento. Il deposito di combustibile fossile della Nave Spaziale Terra corrisponde alla batteria dell'automobile, che deve essere carica per innescare l'accensione del motore. Da lì in poi, il nostro 'motore', il processo rigenerativo vitale, deve operare esclusivamente grazie all'abbondante reddito quotidiano di vento, maree, acqua e radiazione diretta di energia solare. Il deposito in conto corrente di combustibile fossile è stato messo a bordo con l'unica funzione di permettere la costruzione di nuovi macchinari, con i quali sostenere la vita e portare l'umanità a standard ancora più efficaci di energia fisica vitale.

Verso un'architettura rigenerativa, quindi, che non consumi ma che avvii processi dove materia ed energia sono ricostituite: tra gli esempi, la ricerca di David Benjamin con lo studio The Living su blocchi da costruzione in micelio ha portato a sviluppare componenti costruttivi che si saldano a vicenda naturalmente, senza necessità di agenti esterni, aprendo alla possibilità di immaginare edifici che evolvono nel tempo e si autoriparano; la Garden House progettata dallo studio Al Borde a Quito si regge su una maglia di pilastri "vivi", alberi parte di un sistema di permacultura che gestisce autonomamente gli scarichi della casa e alimenta alberi da frutto e piante officinali; il sistema sperimentale Baubotanik, dove componenti in acciaio e piante sono integrati in scheletri strutturali viventi. Un'architettura "post-fossile, frugale e minore, certo anche minoritaria"[1] destinata a lasciare tracce future in grado di raccontare i tempi, le modalità, le contraddizioni di una soglia, un momento storico di tentata sovversione del sistema estrattivo, lineare, antropocentrico.

Adottando la visione dell'Antropocene di Haraway, secondo la quale esso sarebbe "più un evento limite che un'epoca, più un momento di passaggio che una fissità geologica, [un tempo che] introduce delle discontinuità drastiche"[2], i "fossili del futuro" illustrati e le spoglie architettoniche dell'epoca corrente custodiscono e imprimono nella materia i codici di un nuovo ordine delle cose, una diversa relazione tra natura e cultura in via di definizione le cui caratteristiche specifiche non sono ancora note. Tali fossili, al contrario di quelli a disposizione di Hooke[3], daranno informazioni non solo sulla storia naturale dell'era corrente, ma anche su quella civile, incarnando il superamento della contrapposizione tra le due categorie verso una loro piena ibridazione.

1 A. Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi, terrestri*, Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 164.

2 Ivi, p. 167.

3 Ivi, pp. 167-168.

4 D. Schmidt, *Fossile*, in N. Pethes, J. Rüchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano 2002, p. 211; ed. or. *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg 2001.

5 M.J.S. Rudwick, *The Meaning of Fossils. Episodes in the History of Palaeontology*, Macdonald & Co., London 1972, p. 45.

6 P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della terra e delle nazioni da Hooke a Vico*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 34.

7 R. Hooke, R. Waller (a cura di), *The post-humous works of Robert Hooke ... Containing his Cutlerian lectures, and other discourses, read at the meetings of the illustrious Royal Society ... Illustrated with sculptures. To these discourses is prefixt the author's life, giving an account of his studies and employments, with an enumeration of the many experiments, instruments, contrivances and inventions, by him made and produc'd as Curator of Experiments to the Royal Society*, The Royal Society, London, 1705, p. 335, in P. Rossi, *op. cit.*, p. 34.

8 D. Schmidt, *op. cit.*, p. 211.

9 S. Marini, *PRIN Sylva*, documento riassuntivo, 2020, disponibile al link www.iuav.it/Ricerca1/LA-RICERCA1/progetti-d/progetti-d/ricerche-n/PRIN-2017/SYLVA/PRIN_2017_Marini.pdf, consultato il 20.04.2022.

10 Cfr. P.L. Corcoran, C.J. Moore, K. Jazvac, *An Anthropogenic Marker Horizon in the Future Rock Record*, in "GSA Today", 24, 6, June 2014, pp. 4-8.

11 Ivi, p. 4.

12 P. Antonelli, A. Tannir, *Broken Nature - XII Triennale di Milano*, Electa, Milano 2019, p. 68.

13 AA.VV., *The Technofossil Record of Humans*, in "The Anthropocene Review", 1, 1, 2014, p. 41.

14 Ivi, p. 36

15 Ivi, p. 37.

16 Ivi, p. 36

17 AA.VV., *The Broiler Chicken as a Signal of a Human Reconfigured Biosphere*, in "Royal Society Open Science", 5, 12, 2018, p. 9.

18 *Ibid*.

19 Ivi, p. 8.

20 G. Borella, *Per un'architettura terrestre*, LetteraVentidue, Siracusa 2016, p. 2.

21 *Ibid*.

22 R. Buckminster Fuller, *Manuale operativo per Nave Spaziale Terra*, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 99; ed. or. *Operating Manual for Spaceship Earth*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1968.

23 G. Borella, *op. cit.*, p. 2.

24 D.J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Edizioni, Roma 2019, pp. 144-145; ed. or. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

25 Cfr. nota 7.

FREAK

EMANUELE RINALDO
MESCHINI

Come scrive Georges Bataille, l'informe non ha "diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra"[1]. In questa sacrificabilità estrema, l'informe non può aspirare a una sua vita propria e specifica tant'è, che secondo Bataille, informe è il ragno/verme, la terra e anche il gesto dello schiacciare. Questa metafora ambientale, nell'ampiezza che incorpora un soggetto agente, un contesto e un (s)oggetto che subisce tale azione, aiuta a descrivere la condizione freak come risultato di un processo a più livelli in cui la definizione nasce per contrapposizione e consapevolizzazione. Soprattutto delinea i termini della repressione subita dal non-conforme, vero *refrain* sociale dei freaks oltre la contingenza del corpo.

A partire dalle incisioni tardo rinascimentali raffiguranti casi clinici inspiegabili, fino agli oscuri baracconi circensi dei primi del Novecento, quella dei freaks può essere intesa proprio come storia dell'informe e del non-normato. Un informe che nasce, innanzitutto, dallo sguardo su di un corpo, lo spazio in cui esso vive e agisce e il discorso politico che ne scaturisce nel momento in cui crea opposizione, frizione e pensiero critico. Il freak nasconde-mostrando l'architettura del potere dal quale viene escluso.

Uno dei testi maggiormente conosciuti sul tema freaks è quello del critico statunitense Leslie Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*[2]. Fiedler può essere considerato il precursore dei cosiddetti *freaks studies,* così come organizzati nel 1988 da Robert Bogdan, e poi approfonditi negli anni Novanta dagli studi di Rosemarie Garland Thomson[3]. Si tratta di un testo la cui lettura oggi può risultare spiazzante – sia per il linguaggio estremamente diretto che per eccessivo attaccamento al soggetto trattato – ma che ha avuto il merito di aver analizzato l'*essere freak* nel suo ribaltamento di senso: da marginalità a concetto culturale. L'analisi di Fiedler è alquanto completa e può servire da struttura di base per la definizione e l'evoluzione del termine. Tra le fonti analizzate dal critico ci sono, infatti, trattati del Cinquecento, fumetti, cultura pop, musica e cinema. Del resto è stato proprio grazie a un film, *Freaks* (1932) del regista Tod Browning, che è iniziato il percorso di auto-narrazione del mondo freak. Il film, per molto tempo inserito nel genere horror, è ambientato all'interno di un circo. La maggior parte dei protagonisti sono proprio i cosiddetti freaks che si esibiscono regolarmente all'interno di diversi baracconi. Tra loro, Schlitzie pseudonimo di Simon Metz affetto da microcefalia, Prince Randian attore circense tetramelico e Johnny Eyck nato con una malformazione congenita che lo ha privato di tutta la parte inferiore del corpo[4]. Il film racconta gli intrighi tra freaks e "normali" in un complesso susseguirsi di relazioni, in particolare tra il nano Hans e la trapezista Cleopatra,

che vengono rispettivamente rifiutate da entrambe le parti fino ad arrivare a una vera e propria resa dei conti palesando così tutti quei conflitti moralmente taciuti dalla società. La pellicola subì una forte censura – vietata nella Germania nazista – fino ad assumere il ruolo di *cult movie* ispirando film come *The Elephant Man* (1980) di David Lynch e *Santa Sangre* (1989) di Alejandro Jodorowsky.

Il testo di Fiedler è per lunghi tratti una disamina sul corpo freak e lo sguardo morale che oscilla tra necessità clinica normativa e desiderio represso. Nessuno dei freaks di Fiedler ha una voce propria, nessuno parla in prima persona a differenza di quel corpo che è parlato da tutti come esplicitato, del resto, nel capitolo *Il silenzio dei freaks e il messaggio dei baracconi*. Così, in assenza di voce, a partire dalla cosiddetta incisione del *Mostro di Ravenna* di Ambroise Parè (1573) fino ai gemelli siamesi Chang ed Eng Bunker (ai quali si deve tale definizione essendo nati in Siam), il tema principale è quello dell'incomprensione socio-sessuale che si genera intorno al corpo. Il *Mostro di Ravenna* "con qualcosa della natura sia del maschio sia della femmina" [illegible] si raccontava fosse la punizione visiva e simbolica per le sanguinose battaglie tra Papa Giulio II e il re Luigi XII. Una rappresentazione dell'incertezza che sfociava in una totemica paura dell'incognito, paura di non riconoscersi in un sesso e dunque non essere riconosciuti dagli altri. Il corpo in Fiedler resta il soggetto principale e, a partire da *L'uomo che ride* di Victor Hugo, il critico statunitense parla dell'erotismo dei freaks. La repulsione che spinge a guardare, e in certi casi toccare, rappresenta il desiderio mostruoso "in quanto comporta non solo una bramosia di degradazione ma il sogno di violare l'ultimo tabù che s'oppone agli incroci tra razze" [illegible]. Nel capitolo, *La Bella e la Bestia: l'eros della bruttezza,* Fiedler incentra la prima parte del discorso sulla trattazione del pene. La carrellata di Fiedler parte con "maschi con il pene straordinariamente lungo […] o straordinariamente piccolo o senza pene o – forse soprattutto – con più di un pene" [illegible]. Il parallelismo che viene a delinearsi tra *freak show* e *peep show,* tra repulsione e porno, anticipa per certi aspetti la cooptazione sessuale che sarà portata avanti proprio dall'industria pornografica. Questo sillogismo tra freak e pornografia – perché in Fiedler la naturalezza di questo passaggio lo fa apparire come un'inconfutabile deduzione – indica come il corpo freak sia sempre agito da altri che ne definiscono i limiti e gli accessi. Infatti, solo se sessualmente dominato, il freak è accettato. Nonostante questo, tra le righe del testo emerge il desiderio di far crollare "la nostra fede nella bipolarità dei sessi" [illegible] ai limiti di una bramosia che per Fiedler è soprattutto un'alleanza di intenti. In una rassegna di donne barbute, giganti, nani e donne dal clitoride "ingrandito" la figura del freak continua a essere letta

sotto la lente di una normativa eterosessuale sociale fino ad arrivare a un suggestivo, quanto ardito, paragone tra cannibalismo e sesso orale citando Linda Lovelace e il suo film *Deep Troath* del 1972 dove la *fellatio* rappresenterebbe una fantasia autopunitiva "secondo la quale la bocca che si apre per ricevere i nostri genitali potrebbe stringersi fino a mutilarci e distruggerci" [illegible].

Il parallelismo sessualità-freak potrebbe tuttavia essere letto anche alla luce di una categoria più ampia come quella della cura, da intendersi tanto in chiave sanitaria quanto nel senso del "prendersi cura di". In questo, il testo di Michel Foucault, *La cura di sé* [illegible], può essere un ottimo strumento per decostruire la normatività sessuale che, come visto in Fiedler, occupa un ruolo alquanto centrale. L'atto sessuale, che il filosofo francese ripercorre nella sua sussunzione storica in chiave coniugale, rappresenta un tassello basilare per la composizione della società moderna in quanto si pone come atto necessario per la continuità della società stessa. Foucault scrive:

> Atto sessuale, legame coniugale, prole, famiglia, città e ancora più in là, comunità umana, tutto questo costituisce una successione ordinata i cui elementi sono connessi fra loro e in cui l'esistenza dell'uomo trova la sua forma razionale. [illegible]

Il corpo normato e vigilato, di cui Foucault si è ampiamente interessato, viene qui ulteriormente irregimentato attraverso la costruzione teorica e morale del piacere nonché dell'erotica dell'autogoverno. La finalità di questo apparato morale, basato sull'assunto di fondo dell'impossibilità di eternità e dunque sulla conseguente necessità di generare una discendenza, è quella di evitare la depravazione dell'atto sessuale attraverso il controllo dei piaceri (aphrodisia). Per realizzare questo piano l'atto sessuale deve essere regolato da un potere esterno, secolare o temporale, attraverso un sacramento o un contratto; deve essere reso visibile e comprensibile. Questo potrebbe spiegare, di contro, l'indicibilità sessuale dei corpi analizzati da Fielder e la loro conseguente necessità di essere nascosti da un tendone da circo dal quale si può sbirciare furtivamente. La sfera della sessualità dei corpi non conformi può essere solo intravista, sfuggendo di fatto tanto a una visualizzazione quanto a una narrazione egemonica. Inoltre, il non detto di questa visibilità e continuità procreatrice, sottende allo stereotipo del corpo freak quale unico corpo in grado di generare attenzioni e quindi incapace, al contrario, di dare attenzioni e prendersi-cura. Proprio tale impossibilità di generare si pone come elemento di rottura forte nei confronti della società produttiva. Nonostante i gemelli siamesi Chang ed Eng ebbero da due mogli diverse rispettivamente dieci e undici figli, il soggetto freak viene considerato inadatto alla riproduzione – unicamente biologica –

e quindi alla garanzia di una discendenza. Come dimostrato dai gemelli Bunker, però, questo non solo è falso ma addirittura rappresenta una demistificazione della possibilità alternativa alla creazione di legami, spazi e comunità. La "successione ordinata" e la "forma razionale", che la norma richiede tanto all'atto sessuale quanto alla costruzione della comunità, non può essere garantita da chi non ha di per sé una forma, da chi, in altre parole, è informe.

Fiedler, dopo aver cronologicamente descritto la sessualizzazione del corpo freak nella storia, inizia a esaminare il freak come concetto e atteggiamento culturale. Questo passaggio viene individuato dall'autore nella cosiddetta *freak culture* della California degli anni Sessanta in particolare attraverso la liberazione sessuale e l'uso di sostanze psicoattive. Di questo periodo i principali protagonisti sono personaggi come il comico Lenny Bruce e il musicista Frank Zappa il quale, insieme ai *The Mother of Invention*, pubblicò nel 1966 l'album *Freak Out!* Così i freaks, visti adesso come gruppo, diventano sinonimo di sottocultura giovanile. Questa lettura, in particolare, deriva da un altro autore, il sociologo Daniel Foss che nel suo testo del 1972, *Freak culture. Life-style and politics*, analizza l'essere freak come movimento anti sistemico in aperto contrasto con la logica burocratica della politica. In questo contesto il fumetto diventa una delle maggiori chiavi espressive e, nel 1968, viene pubblicato il primo numero di *The Fabulous Furry Freak Brothers* incentrato sulle storie di un trio di consumatori di cannabis (stoner). In Italia, a Bologna nel 1975, si forma il gruppo Skiantos che, con il suo leader Freak Antoni, definisce i canoni del punk demenziale e soprattutto di una certa cultura del fallimento dove l'uso di sostanze diventa stile di vita. L'essere freak diventa così un fenomeno trasversale e viene adottato anche dalla nascente sottocultura Ultras. Due squadre identificabili in una certa cultura operaia e operaista come Ternana e Bologna formano rispettivamente i *Freak Brothers* (1980, direttamente ispirati al fumetto *The Fabulous Furry Freak Brothers*) e i *Freak Boys* (1986) contraddistinti dalla foglia di marijuana. Stessa simbologia per la curva cosentina che nel 1983 forma il gruppo *Nuclei Sconvolti* con lo slogan "Pipe ai vecchi, acidi ai bambini". Sul finire degli anni Ottanta la figura del freak inizia un'evoluzione in chiave cyberpunk. Sempre attraverso cinema e fumetto iniziano ad apparire corpi ibridati da elementi extra umani. Basti citare i film giapponesi *Tetsuo* (1989) diretto da Shin'ya Tsukamoto e l'*anime* Alikra (1988) di Katsuhiro Ōtomo, oltre alla coeva filmografia di David Cronenberg in cui elementi meccanici e mediali si innestano nella carne. Per il fumetto uno dei casi più interessanti è *Ranxerox,* l'androide costruito dai pezzi di una fotocopiatrice Rank Xerox, ideato tra la fine degli anni Settanta e inizio Ottanta dal trio Pazienza, Tamburini, Liberatore.

Seppure per limiti cronologici il testo di Fiedler intraveda gli anni Ottanta senza attraversarli, l'ultimo capitolo, *Il mito del mutante e dell'immagine del "freak"*, apre la strada al processo di compenetrazione e trasfigurazione tecnologica alla base della *Sprawl Trilogy* di William Gibson, padre letterario del cyberpunk. Una connessione – visivamente accurata – tra la figura del freak di Fiedler e quella del mutante espressa dalla cultura cinematografica cyberpunk può essere ritrovata in *Total Recall* (1990) di Paul Verhoeven ispirato al racconto *We Can Remember It for You Wholesale*.

Il film tratta il tema della memoria e del viaggio virtuale – su Marte – in un contesto di spionaggio ambientato nel 2100. Da un punto di vista visivo sono diversi, infatti, i personaggi che trovano un richiamo diretto a quelle incisioni presenti in molti trattati sulle curiosità umane, in particolare, del XIX secolo. Tra questi, la ballerina con tre seni che sembra rimandare direttamente a un'incisione di George M. Gould e Walter L. Pyle che compare nel loro *Anomalies and Curosities*. Così come il capo della resistenza marziana Kuato, un piccolo mutante umanoide con poteri telepatici congiunto nel ventre di un uomo, che ricorda le incisioni di Geoffroy Saint-Hilaire nel suo *Histoire générale et particulière des anomalies des l'organisation chez l'homme et les animaux*. Oltre alla somiglianza fisica dei protagonisti, quello che più li accomuna all'estetica freak è il senso di appartenenza e rivendicazione del margine contro il potere costituito. Ancor di più, questi mutanti della colonia marziana sono costretti a vivere nell'insalubre quartiere a luci rosse chiamato *Venusville* il cui pub, più che ricordare un vecchio saloon, sembra essere l'*upgrade* del circo dei freaks di Tod Browning. Anche in questo caso i freaks sono inseriti in un contesto di sessualità e mutazione percepito dai "normali" come modello di devianza e la costruzione dello spazio è segregante.

Negli anni Novanta avviene una prima modificazione terminologica, basata sempre sul comportamento, verso la dimensione del *loser*. Anche in questo caso si tratta di una auto narrazione consapevole che vede nella rivendicazione della marginalità il punto centrale. Il perdente, sulla scia del freak recluso, si identifica con l'emarginato sociale e trova nella scena musicale una nicchia underground di fervida produzione. Una delle canzoni che maggiormente rappresenta questo passaggio è proprio *Loser* (1994) del cantautore Beck preannunciata dall'album *Bug* (1988) degli statunitensi Dinosaur Jr. dove è presente la traccia *Freak Scene*. La terminologia freak si afferma dunque attraverso la presa di coscienza dello sguardo morale degli altri e le etichette di perdente e strano (weird) diventano delle bandiere. Da un punto di vista cinematografico vanno segnalati i film *Gummo* (1997) del regista Harmony Korine e la trilogia *Teenage Apocalypse* (1993-1997) di Gregg Araki.

In questa cinematografia *indie*, il *loser* diventa l'emblema di una categoria ampia come quella dello *young and hopeless* disegnando un parallelismo molto interessante tra il silenzio e la desolazione del vecchio baraccone freak e la cosiddetta *alienation generation*[11].

Eppure, nonostante la volontà di auto affermazione attraverso l'uso del corpo e la gestione dello spazio marginale, anche l'etica/estetica freak ha subito un processo di sussunzione neoliberista attraverso la redenzione della sua diversità in super eroicità, una proiezione di un valore sconosciuto e non voluto dalla comunità freak. Già Fiedler aveva criticato il modello Marvel – una delle grandi case editrici statunitensi, insieme alla DC Comics, a cui si deve la creazione di personaggi come l'Uomo Ragno e Capitan America – descrivendo come i super eroi rappresentassero contemporaneamente "freaks orripilanti e attraenti difensori dello status quo"[12]. Proprio questo aspetto priva nuovamente i freaks di ogni possibile controllo su corpo, narrazione e spazio. La dimensione del tipico protagonista Marvel è quella del singolo, non del gruppo, il cui potere richiama decisamente un'ottica di produzione e realizzazione capitalista aggravata dal fatalismo imperscrutabile del *dono* e dal moralismo della responsabilizzazione. Il super eroe è un modello auspicabile, mentre il freak, nonostante condivida la stessa fatalità del *dono*, è visto come l'evitabile e il suo dono è inteso come maledizione. Uno dei maggiori esempi di normatività freaks può essere visto nel film *X-Men – L'inizio* (*X: First Class*), pellicola del 2011 diretta da Matthew Vaughn. Qui entra in gioco, in un *prequel* ambientato tra gli anni Quaranta e Sessanta, il tema della scuola dove futuri super eroi vengono addestrati a controllare e gestire i propri poteri per la salvezza del mondo. Si potrebbe essenzialmente parlare di un freak show *sui generis* dove la gabbia e il capannone sono sostituiti da aule e *bootcamp* e dove la dinamica dello sfruttamento rimane sempre implicita. Tuttavia, a cambiare è lo sguardo degli altri che inseriscono il freak in un nuovo mondo di domanda/offerta, dove ciò che viene chiesto, non è essere turbati e svegliati, bensì pacificati e rassicurati.

[1] G. Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 1974, p. 165; ed. or. *Informe*, in "Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés", 7, 1929.

[2] L. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, Simon & Schuster, New York 1978; tr. it. *Freaks. Mostri o mutanti, scherzi di natura, incubi viventi, incarnazioni delle nostre paure, caricature delle nostre illusioni*, Garzanti, Milano 1981.

[3] Cfr. G. Gimmelli, *Leslie Fiedler/Freaks. Umano ma non troppo*, in "Doppio Zero", accessibile al link /www.doppiozero.com/freaks-umano-ma-non-troppo, consultato il 20/04/2022.

[4] All'interno del mondo punk la figura di Schlitzie ha un forte valore iconografico. Nel 1977 i Ramones, fondatori del punk-rock newyorkese, pubblicarono la canzone *Pinehead* ispirata direttamente dalla figura di Schlitzie dal quale mutarono anche il loro celebre motto "Gabba Gabba Hey" derivante dal coro "Gooble, gobble, we accept her, we accept her, one of us, one of us!" che i freaks cantano tutti insieme nel film di Browning come cerimonia di benvenuto per la trapezista Cleopatra.

[5] L. Fiedler, *op. cit*., p. 21.

[6] Ivi, p. 140.

[7] *Ibid*.

[8] Ivi, p. 146.

[9] Ivi, p. 360. In merito al film *Deep Troath*, Lovelace denunciò di aver subito molestie sul set e di essere stata costretta dal primo marito Chuck Traynor a girare film porno. Cfr. L. Lovelace, *Ordeal*, Berkley Books, New York 1980.

[10] M. Foucault, *Storia della sessualità 3. La cura di sé* (1985), Feltrinelli, Milano 2018; ed. or. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Gallimard, Paris 1984.

[11] Ivi, p. 171.

[12] D.A. Foss, *Freak culture. Life-style and politics*, Dutton, New York 1972.

[13] Cfr. S. Louis, *Ultras. Gli altri protagonisti del calcio*, Meltemi, Roma 2019; ed. or. *Ultras. Les autres protagonistes du football*, Mare et Martin, Paris 2017.

[14] La trilogia si compone di: W. Gibson, *Neuromancer*, Ace, New York 1984; Id. *Count Zero*, Victor Gollancz, London 1986; Id. *Mona Lisa Overdrive*, Victor Gollancz, London 1988.

[15] P.K. Dick, *We Can Remember It for You Wholesale*, in "The Magazine of Fantasy & Science Fiction", 30, 4, 179, pp. 4-22.

[16] G.M. Gould, W.L. Pyle, *Anomalies and Curosities of Medicine*, The Rebman Publishing, London 1896.

[17] I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies des l'organisation chez l'homme et les animaux*, J.-B. Baillière, Paris 1832.

[18] Cfr. G. King, *Il cinema indipendente americano*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *American Independent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2005.

[19] L. Fiedler, *op. cit.*, p. 321.

G

GALASSIA

ALFIO TOMMASINI

Alfio Tommasini, *Via Lactea*, Altdorf, Uri, dicembre 2015.
Courtesy l'artista.

Alfio Tommasini, *Via Lactea*, Brunegg, Aargau, novembre 2016.
Courtesy l'artista.

Alfio Tommasini, *Via Lactea*, Sursee, Luzern, maggio 2016.
Courtesy l'artista.

Alfio Tommasini, *Via Lactea*, Posieux, Fribourg, dicembre 2016.
Courtesy l'artista.

Alfio Tommasini, *Via Lactea*, Zollikofen, Bern, marzo 2016.
Courtesy l'artista.

GEOMETRIA

ALESSANDRO ROCCA

> Per il resto le basti sapere che io sono l'agrimensore fatto venire dal conte. I miei aiutanti arriveranno domani in carrozza con gli apparecchi. Non mi volevo perdere la camminata nella neve, ma purtroppo ho perso la strada più di una volta, ed è per questo che sono arrivato così tardi.

Quando K. l'agrimensore raggiunge il villaggio, si vanta della propria qualifica professionale e, nello stesso tempo, dichiara fin da subito la sua difficoltà di fronte al mondo reale. Proprio lui, l'uomo destinato a mettere ordine, a sottomettere ai principi della geometria la forma e la vita del territorio, ha faticato a raggiungere il villaggio, si è perso più volte e, a sera tarda, vi giunge solo, senza aiutanti e senza strumenti. L'arrivo dell'agrimensore "non è cosa da poco" e suscita, tra i contadini, perplessità e timore. Il sindaco del villaggio gli esprime il disagio provocato dalla sua presenza:

> Come lei dice, è stato assunto come agrimensore, ma purtroppo noi non abbiamo bisogno di agrimensori. Non avremmo nemmeno il più piccolo lavoro per una figura del genere. I confini delle nostre piccole imprese sono ben definiti, tutto si svolge con ordine, difficilmente ci sono cambi di proprietà e i piccoli litigi di confine ce li sbrighiamo da noi. A cosa ci servirebbe dunque un agrimensore?,

e anche il consiglio comunale "a grande maggioranza, non volle saperne di agrimensori". L'unico desiderio di K. è "lavorare in pace, da modesto agrimensore, a un modesto tavolo da disegno", ma è proprio il disegno, l'azione geometrica, che incontra ogni sorta di ostacolo e innumerevoli nemici e, infine, K. deve ammettere la sconfitta: "sono stato assunto qui come agrimensore, ma era solo un'apparenza, mi hanno preso in giro, mi hanno buttato fuori da ogni casa". Nel contrasto che l'intero villaggio esercita nei confronti dell'agrimensore, sembra di ravvisare la difesa di una terra le cui misurazioni sono variabili, temporanee, negoziabili all'inizio di ogni nuova stagione; il villaggio non accetta la *lex communis* della geometria applicata al territorio, dell'agrimensura, preferendo la *praxis communis*, la negoziazione basata sul rispetto degli usi locali e sul reciproco riconoscimento dei contendenti.

Misurare è conoscere e dare forma ma anche controllare e possedere, è un'azione che esercita un potere e che, quindi, richiede una qualche forma di partecipazione e di consenso; il tracciamento dei segni sul terreno, confini, margini, bordi, e il loro trasferimento nel disegno serve a fissare punti e linee che ambiscono a essere durevoli, se non permanenti, e indipendenti dagli usi e dall'assetto del suolo. Nella foresta, questo sistema di punti manca, tutto quello che è estraneo tende a essere nascosto, riassorbito, incluso in un continuo caotico.

Pensare alla foresta a partire dalla sua forma è un'idea complicata, quando l'assenza di forma è un carattere qualificante, costitutivo. Eppure, è solo attraverso un'interpretazione formale che si può costruire un rapporto tra un ambiente che si oppone alla ragione geometrica e compositiva, la foresta, e l'architettura. La selva è, per definizione poetica, oscura e misteriosa ed è anche un'entità non comprensibile, oggetto di una percezione disturbata da ragioni morfologiche – la sua struttura labirintica – e psicologiche – per il disorientamento provocato dall'assenza di un ordine riconoscibile. L'andamento irregolare del rapporto tra luce e ombra, la difficoltà a comprendere le dimensioni, la monotonia, il caos come regola, l'assenza di geometria e disegno, l'imprevedibilità di ritmi e variazioni sono frammenti che, sommati insieme, compongono la forma indecifrabile, la non-forma, della foresta.

Per queste ragioni, per questi attributi, la foresta è esattamente l'opposto del paesaggio, la cui esistenza si basa sulla possibilità di una comprensione formale e di una rappresentazione esauriente e appagante. Contemplando una vallata, una catena di montagne, una marina, una città osservata da un punto sopraelevato, l'occhio "com-prende" il paesaggio, lo afferra in una visione d'insieme e, nello stesso tempo, lo organizza fissando gli elementi che lo caratterizzano: il corso di un fiume, il picco di un monte, uno scoglio, un campanile, una strada, un gruppo di case o di grattacieli. Osservando la foresta, invece, l'occhio si perde e la mente si confonde. Ricordando l'*Infinito* di Leopardi, la foresta è come una versione estesa della siepe che esclude lo sguardo, che cela un cuore di tenebra. Prima di arrivare a percepire l'orizzonte, occorre penetrare l'intrico che racchiude un interno contingente e accidentale che, di passaggio in passaggio, rimanda a un altro interno. Mentre il paesaggio è composto dalle relazioni che si stabiliscono tra figure e sfondo, forme e colori, la foresta è scomposta in una serie indefinita di non luoghi, di fermi immagine che non stabiliscono, tra loro, altra relazione che non sia compresa nell'alternanza tra uguale e diverso rimanendo, quasi sempre, nella condizione ambigua, sconcertante, del quasi uguale.

Attingendo a una combinatoria inesauribile di un numero limitato di elementi, nella foresta ogni ambiente, ogni stanza, è la stessa ma è anche un'altra. Nella biblioteca di Babele, così come è descritta da Jorge Luis Borges, un numero infinito di stanze identiche contiene un numero infinito di volumi dove le infinite combinazioni delle lettere dell'alfabeto potrebbero potenzialmente produrre, per caso, un'opera letteraria. Ricombinando, all'infinito, il numero assai limitato delle lettere alfabetiche, è innegabile che esista la possibilità che si dispongano secondo il testo completo e perfetto del Don Chisciotte. Allo stesso modo, nelle stanze della selva riconosciamo un'eco, un frammento, un abbozzo di idea architettonica incompiuta, accennata e tradita. La moltitudine delle probabilità è tale che difficilmente una radura potrà disegnare una forma geometrica perfetta. Ma è altrettanto vero che in ogni radura potremmo trovare l'approssimazione a una forma riconoscibile, attraverso un processo di stilizzazione cognitiva che la nostra apprensione, e la nostra memoria, ci suggeriscono in modo automatico.

IL DISEGNO DELLA FORESTA

Il progetto della foresta si scontra con la contraddizione insita nell'idea di organizzare un sistema caotico senza trasformarlo, senza perderne le caratteristiche peculiari. Il progetto, quindi, può esistere soprattutto come racconto, trascrizione, interpolazione e commento a margine. Il suo tratto distintivo è l'impossibilità di progettare qualcosa che esiste a prescindere, che è già lì, completo e, a suo modo, indipendente e separato dall'intervento umano. Perciò, il progetto della foresta più efficace, il più sincero, è la sua distruzione, l'unico atto che realmente produce cambiamento, innovazione, invenzione di nuovi spazi. La storia d'Europa, per esempio, è la registrazione di una progressiva millenaria azione di disboscamento, di spazi sottratti alla foresta e consegnati all'agricoltura, alle città, alle infrastrutture. È vero che oggi è in atto, ormai da quasi un secolo, il processo contrario per cui la foresta guadagna nuovi terreni, ma resta largamente prevalente la condizione, per l'intero suolo europeo, di uno stato post-forestale*. In Amazzonia, dove il processo di deforestazione è in pieno svolgimento, la foresta si misura principalmente come una massa compatta solcata da due sistemi lineari. Il primo, di origine naturale, è il sistema fluviale, a partire dal Rio delle Amazzoni, il vasto campo liquido che la attraversa per migliaia di chilometri, la seconda è la Rodovia Transamazônica, l'autostrada progettata negli anni Sessanta, inaugurata il 30 agosto del 1972 e tuttora incompiuta, che solca la foresta per circa quattromila chilometri e che esemplifica il conflitto irrisolto che oppone progetto e foresta:

> Nella costruzione della Rodovia Transamazônica la selva è stata affrontata come un insieme compatto e indistinto, un unicum omogeneo opposto alla civiltà urbanizzata, e quindi come qualcosa che deve essere addomesticato, pianificato e re-ingegnerizzato attraverso azioni violente, che vengono inflitte da civiltà e da culture totalmente altre rispetto a quelle con le quali ci si deve misurare.‖

Nel progetto originario, contenuto all'interno del primo Programma di Sviluppo nazionale del Brasile concepito dal governo militare presieduto dal generale Emílio Garrastazu Médici (1969-74), il territorio da colonizzare era organizzato secondo due fasce poste ai lati dell'autostrada, della profondità di dieci chilometri. Per prevenire la speculazione, il governo ha espropriato l'intera fascia di terreno attorno all'autostrada, per un raggio di cento chilometri, e ha disegnato una organizzazione in lotti con una superficie di cento ettari, con un fronte, parallelo all'autostrada, di cinquecento metri, e una profondità di due chilometri. Il progetto ha incontrato problemi di varia natura, nella gestione sia dei lotti sia dei flussi migratori che alimentavano la colonizzazione e, a partire dal 1974, è stato riformulato in termini radicalmente diversi.

I progetti e gli interventi nella foresta, nel corpo della foresta, usano la geometria come uno strumento rivelatore, come un'operazione di tracciamento, simile a quella dell'architetto ma anche a quella dell'agrimensore che fissa punti, linee, misure, coordinate per fissare un nuovo ordine planimetrico, a due dimensioni. Passare al progetto a tre dimensioni significa lasciare la misura astratta dell'ordine catastale per entrare in quella concreta della definizione dello spazio, delle sue caratteristiche e qualità. Nel 1977, lo scultore David Nash pianta, in un bosco privato all'interno della riserva naturale di Snowdonia, in Galles, 22 frassini disposti sul perimetro di un cerchio perfetto. Per 40 anni Nash guida e corregge, con dispositivi meccanici, la crescita degli alberi, costringendoli a curvarsi verso il centro del cerchio formando una cupola regolare. È importante che la cupola di frassini, *Ash Dome*, sia in un luogo rigorosamente segreto, e che esista quindi, per il pubblico, solo attraverso i disegni di progetto e un numero limitato di documenti fotografici. È questa la modalità scelta da Nash per preservare la foresta, per ripararla dagli effetti della presenza dell'uomo, per aggirare il paradosso per cui gli unici luoghi incontaminati sono quelli di cui non conosciamo l'esistenza. Di fatto, il suo è un progetto di contaminazione, basato sul tipo di manipolazione violenta che di solito appartiene alle tecniche agricole ma che, in questo caso, si esprime come un atto demiurgico che ha l'unico fine di sottomettere la forza vitale della natura, dei frassini, alla regola umana del disegno geometrico.

All'inizio della carriera, Max Peintner (Austria, 1937) realizza una serie di disegni intitolata *Contributions to the Future. Critics of Technology and Civilization under the Guise of Utopia* (1969), esplorazioni futuristiche improntate a un sentimento di opposizione allo sviluppo tecnologico e industriale. Il suo *The Unending Attraction of Nature* (1970-71) rappresenta una foresta collocata al

centro di uno stadio, suscitando una sequenza di forti contrasti tra il fondale di uno skyline metropolitano animato da una folla disordinata di grattacieli, la geometria rigorosa degli spalti, della pista di atletica e del rettangolo di gioco, e l'intrico impenetrabile della selva. L'immagine è stata utilizzata recentemente da un altro artista, Klaus Littmann, che l'ha trasformata in una installazione temporanea nel Wörthersee Stadium di Klagenfurt, *For Forest – The Unending Attraction of Nature* (dall'8 settembre al 27 ottobre 2019), composta da trecento alberi adulti collocati al centro dell'arena. L'aggressivo panorama distopico immaginato da Peintner non corrisponde al quieto scenario della cittadina austriaca e la dialettica tra architettura e natura si svolge per intero all'interno dello stadio. Con altri mezzi, Littmann rievoca l'idea che, sempre nell'atmosfera radicale degli anni Sessanta, portò Alan Sonfist a realizzare il suo *Time Landscape* (1965-78), un brano di natura nativa rifondata in un piccolo lotto residuale, circa 8 metri per 12, all'angolo tra LaGuardia Place e West Houston Street, in Lower Manhattan.

Nei disegni e nei modelli presentati da Junya Ishigami, nel 2008, nel padiglione giapponese alla Biennale di Venezia, si trova una natura stilizzata, reinventata e ricondotta alle leggi compositive dell'architettura. Nel recente progetto *Water Garden* (2019), Ishigami affronta il progetto della foresta utilizzando gli strumenti propri dell'architettura, basandosi su una rigorosa trascrizione geometrica della foresta. Il progetto

> ha il primo obiettivo di creare una nuova forma di natura, intesa come un'estensione della natura così come la conosciamo; il futuro della natura visto attraverso l'occhio dell'uomo.

Il disegno del nuovo ecosistema si definisce attraverso una ristrutturazione dell'esistente, selezionando e ricomponendo secondo una nuova forma gli elementi di base: gli alberi, l'acqua, i muschi. La serie dei disegni di Ishigami rappresenta uno degli esercizi più efficaci di restituzione architettonica di una foresta; pur nella limitatezza di un intervento che conta 318 alberi piantumati attorno a 160 pozze d'acqua, *Water Garden* è uno dei migliori tentativi di trasportare il caos, l'oscurità e il quieto disordine della foresta in un contesto di rigorosa composizione geometrica e architettonica.

In conclusione, parafrasando gli studi postumani di Rosi Braidotti, possiamo immaginare che "ci sia vita oltre la geometria, il disegno e l'architettura" e che la selva sia, in modi ancora tutti da chiarire, l'innesco di un movimento dinamico verso una nuova consapevolezza post-architettonica. Mettere in dubbio il nostro quoziente di umanità, considerarlo questionabile e labile, porta anche a considerare diversamente il nostro rapporto di

dominio, concettuale e tecnico, dello spazio e dell'ambiente; un'ipotesi di coscienza post-umana, oppure umana in modo diverso, deve condurre anche a intendere l'architettura come una sostanza modificabile, fluida, arricchita delle incertezze che popolano il nostro futuro. Se le infrastrutture – più delle città – continueranno a essere con crescente continuità il nostro *Commons*, la "res communis", la risorsa collettiva dove la vita sociale esprime i suoi rituali, i suoi piaceri e le sue politiche, la selva sarà il suo indispensabile contrappeso, la "res rara", il luogo delle solitudini e dello smarrimento, la via di fuga dal perimetro della felicità concordata.

F. Kafka, *Il castello*, in *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, a cura di M. Nervi, Bompiani, Milano 2023, p. 887; ed. or. *Das Schloß*, Kurt Wolff, Monaco, 1926.

Ivi, p. 979.

Ivi, p. 991.

Ivi, p. 989.

Ivi, p. 1209.

T. Avermaete, *Constructing the Commons. Towards Another Architectural Theory of the City?*, in L. Medrano, L. Recaman, T. Avermaete (a cura di), *The New Urban Condition*, Routledge, London 2021, p. 56.

Cfr. S. Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York 1996.

C. Pradel, *La Selva come infrastruttura. Strategie per la costruzione di nuove alleanze*, in S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, natura, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, p. 193.

A.M. Durán Calisto, *In the Past, Present and Future Realms of Urban Amazonia*, paper presentato al LASA 2019 Congress, Boston 24-27 maggio 2019, p. 5.

"As planned, the Transamazon Highway would be oriented, roughly, on an east- west transect. Settlement roads (or *travessões*) would sprout every 5 km (3.1 mi) and run about 10 km (6.2 mi) north and south, providing property bound- aries for 100 ha (247 acre) lots. These lots were surveyed as 500 × 2,000 m (1,640 × 6,562 ft) properties along the main axis of the Transamazon Highway, aligned vertically above and below it. Back from the highway in the strips of land, or *gle- bas*, stretched between the settlement roads, the 100 ha (247 acre) lots, in 450 × 2,500 m (1,476 × 8,202 ft) rectangles, lay horizontally with shared back boundaries". R. Walker, S. Perz, E. Arima, C. Simmons, *The Transamazon Highway: Past, Present, Future*, in S. Brunn (a cura di), *Engineering Earth*, Springer, Dordrecht 2011, pp. 578-579. Si veda anche R.J. Buschbacher, *Deforestation for Sovereignity Over Remote Frontiers*, in C.F. Jordan (a cura di), *Amazonian Rain Forests: Ecosystem Disturbance and Recovery*, Springer, New York 2012, p. 59.

Cfr. ivi, pp. 581-582.

J. Ishigami, *Garden*, in "Fuoco amico", 8, 2022, p. 116.

GIUNGLA

GIUSEPPINA SCAVUZZO

Il termine giungla, più spesso nella versione inglese *jungle*, è stato utilizzato, dai primi anni Duemila, per indicare gli insediamenti spontanei di migranti sorti in aree marginali, solitamente caratterizzate da vegetazione altrettanto spontanea, incolta e, spesso, dalla presenza dell'acqua. Si realizza in questi luoghi un'alleanza tra una natura selvatica, sovente inselvatichita, che sfugge all'umano controllo, e un'umanità che rivendica anch'essa una vita al di là dei confini e del loro controllo, imposto da accordi e politiche internazionali.

Il ricorso al termine rivela l'intento di evocare l'esotico, forse in modo caricaturale, quanto il minaccioso insito nell'accezione figurata di giungla come luogo infido e insidioso in cui prevale la legge della violenza; accezione che spesso, tuttavia, è associata al contesto urbano. Si pensi a film come *Giungla d'asfalto* (Huston, 1950) o *Giungla di cemento* (Losey, 1960) o alla pièce teatrale *Nella giungla delle città* (Brecht, 1923), dove il riferimento è alla spietatezza di sistemi urbani e sociali in cui le relazioni sono fondate sull'egoismo e sulla volontà di sopraffazione e la vita è una lotta feroce per il predominio degli uni sugli altri. Nell'accezione propria, giungla è definita come "vasta zona di terreno basso e umido, tipica dei paesi equatoriali e tropicali, interamente coperta da una fitta e intricata vegetazione"[1].

Originariamente riferito alle foreste della regione indomalese, il termine si diffonde attraverso i romanzi d'avventura della fine del XIX secolo, passando a indicare anche altre foreste tropicali. Il termine italiano deriva dall'inglese *jungle*, che a sua volta viene dal pashtun *djangal*, angolo di foresta, e quindi dal sanscrito *jaɘgala* che significa deserto. Quest'ultima etimologia disorienta se, come d'abitudine, pensiamo al deserto come distesa arida, disabitata, e non a un luogo promiscuamente popolato da una grande quantità di forme di vita come la giungla. Tuttavia deserto, dal latino *desertus*, participio di *deserĕre*, abbandonare, può indicare un luogo incolto. Una distesa di vegetazione inestricabile e selvaggia può dunque essere un deserto in quanto natura non disciplinata dall'agricoltura. L'etimologia assume allora il senso – soprattutto se riferita a insediamenti umani – di definire un luogo di extra territorialità.

La relazione fisica ma anche mimetico-simbolica che si istituisce tra natura e architettura in questi luoghi può essere indagata muovendo dalla *jungle* più nota, quella di Calais, ma anche da quella nata al confine italo-sloveno, sulle rive dell'Isonzo a Gorizia. Arrivata agli onori delle cronache più di recente, oggetto di diversi documentari, tra cui *The Jungle*[2], selezionato in rassegne internazionali, la giungla goriziana accoglie migranti e richiedenti asilo provenienti dalla Rotta Balcanica.

Si tratta, per lo più, di persone ospiti in varie strutture per l'immigrazione, come il locale Cara (Centro di accoglienza per richiedenti asilo) – poi divenuto Cpr (Centro di permanenza per il rimpatrio). Questa umanità in attesa del riconoscimento dello status di rifugiati o del rimpatrio, per non rimanere nei dormitori anche durante il giorno, si ritrova in accampamenti inseriti nell'area boschiva di Campagnuzza, in riva al fiume. A poca distanza dal fiume e dal bosco sorge il Villaggio dell'Esule, un quartiere costruito nel secondo dopoguerra per dare alloggio ai profughi istriano-dalmati, prima ospitati nelle cosiddette Casette di Campagnuzza: una fila ordinata di edifici in mattoni, chiamati "baracche" dai profughi di allora, costruiti dai militari per una prima accoglienza e poi abitati fino agli anni Novanta.

Delle casette, abbattute nel 2020, rimangono solo le impronte dei basamenti in una fascia, nel tempo ricoperta da arbusti selvatici, posta tra il villaggio e la *jungle*. Ci si trova, così, di fronte a una straordinaria concentrazione di segni, a volte letteralmente impronte, delle cosiddette *profuganze* – flussi di persone periodici come le transumanze stagionali, ricorrenti in quest'area di confine – che permette di tracciare le forme in cui ospitalità e rifugio, ordine pubblico e clandestinità, transitorietà e permanenza, si sono spazializzate e stratificate.

Sono molte le analogie con la celebre Giungla di Calais, nel nord della Francia, dove dal 1999 si sono raccolte migliaia di migranti in attesa di attraversare la Manica e raggiungere la Gran Bretagna, fino al picco di 10.000 persone tra il 2015 e il 2016. Tra le prime aree occupate a Calais è il Bois de Dubrulle, dove l'accampamento, disposto adattandosi alla posizione degli alberi nel bosco, costituisce la prima, quasi letterale, giungla. Altri migranti verranno alloggiati in un grande *hangar* in disuso, di cui, anche qui, rimane oggi solo la traccia impressa al suolo. Come a Gorizia, la scelta di "imboscarsi" dei migranti nasce dalla volontà di rendersi, il più possibile, invisibili. Paradossalmente la Jungle di Calais ha acquisito, invece, un'ampia, inattesa e perturbante visibilità, fino divenire lo zoo mediatico descritto da Emmanuel Carrère nel suo *A Calais*⇓.

La *jungle*, caso studio emblematico per una possibile eterotopologia, oggetto di riflessioni antropologiche, *reportage* filosofici, opere di letteratura, cinema, fumetto, è anche oggetto di studio per ricercatori e studenti di architettura. Tra 2015 e 2016, vengono realizzati: una puntuale campagna di rilievo architettonico dell'Ensa Paris-Belleville⋔ e un atlante costituito da rilievi architettonici, cartografici, inchieste paesaggistiche, etnografiche e sociologiche, intitolato *Atlas d'une cité potentielle* ⌊, esito della collaborazione tra l'associazione Perou, Pôle d'Exploration des

Ressources Urbaines, fondata da Gilles Clement, e il Puca, Plan Urbanisme Construction Architecture, agenzia governativa francese. Le prime strutture nel Bois de Dubrulle erano caratterizzate da una copertura in rami e grandi teli blu, fissata agli alberi, dalla forma irregolare per coprire e collegare diversi luoghi e fabbricati, che ricordava la *khaïma*, la grande tenda beduina. Agli alberi erano fissati anche i mobili, per lo più cucine. La *jungle* del Bois de Dubrulle sarà tra le prime a essere smantellata dalle autorità francesi nel 2015. Le succederà la *New Jungle*, un insediamento cosmopolita – i migranti provengono da una ventina di paesi diversi – in cui si declinano morfologie e tipi architettonici dei paesi e delle culture dei migranti, nell'architettura domestica come in quella dei luoghi collettivi, ristoranti, chiese, moschee, scuole e librerie. La varietà di tipi di rifugio che la compongono è legata anche ai materiali eterogenei utilizzati, spesso esito di donazioni: roulotte, pannelli e pallet di legno, teli in plastica, fogli di lamiera zincata, tende da campeggio, rami.

Alcuni hanno riconosciuto in questo contesto quell'*Arte di costruire città* descritta da Camillo Sitte, il cui esercizio segue la scuola della Natura e degli Antichi ⊦. Tuttavia, mentre i fondatori di città hanno, quasi sempre, abbattuto alberi, deviato corsi di fiumi, spianato alture per tracciare ed edificare, praticando una forma di coltivazione architettonica della Terra che ha spesso presupposto la deforestazione, le giungle sono insediamenti che si insinuano e si adattano alla vegetazione esistente, vi cercano un alleato per nascondersi, mimetizzarsi, in un intreccio selvatico. Manca ogni atto di fondazione, anche nel senso proprio del gettare le fondamenta, essendo i fabbricati temporanei, a volte mobili, forma di un'idea dell'insediarsi che non presuppone la durata o il possesso, di un "abitare senza appartenere"⚹.

Tra le costruzioni sono presenti graffiti e murales, alcuni d'autore, come quello di Banksy che ritrae Steve Jobs, ricordando che il fondatore di Apple era figlio di un migrante siriano. Altri murali sono anonimi, come quello che, nell'*hangar* ora distrutto, ritraeva sei migranti angosciati e smarriti, con chiaro riferimento al gruppo scultoreo di Auguste Rodin, *I borghesi di Calais*, che rappresenta i sei eroi della Guerra dei Cent'anni offertisi in ostaggio per la liberazione della città. Trasponendo icone classiche e contemporanee in un'umanità migrante, la *street art* descrive la condizione che a Calais, come altrove, si cerca di contenere, come un *naufragio indivisibile* che coinvolge tutti ⅋. Calais, è stata definita "la metonimia dell'Europa di fronte alla cosiddetta crisi dei migranti"⅄ dove la crisi non è riferibile solo, o prioritariamente, ai rifugiati – persone in fuga da povertà, catastrofi o persecuzioni, per definizione in crisi – ma riguarda quanti vedono nei rifugiati una minaccia.

Le stesse istituzioni umanitarie sono attraversate dall'ambivalenza, oscillando tra la logica della protezione, per cui i rifugiati sono innocenti da proteggere, e quella della sorveglianza, per cui i migranti sono una minaccia da tenere sotto controllo, dunque non è chiaro se il pericolo venga da fuori o da dentro il campo.

Mentre ragione umanitaria e ragione securitaria si confondono una nell'altra, a Calais si contrappongono decisamente "due modelli antagonisti della costruzione della città del XXI secolo"[10]. Il primo è il campo istallato dopo la demolizione della tendopoli, costituito da una maglia regolare di container tutti uguali, in cui lo spazio pubblico si riduce all'area di risulta tra una fila e l'altra. Qui l'assenza di qualsiasi spazio di mediazione tra interno ed esterno che segni la soglia tra socialità e intimità, le oblitera entrambe. È il modello generico prefabbricato ed esportabile ovunque di un'*architettura dell'inospitalità*[11], un sistema di massima efficacia securitaria, resistente a qualsiasi appropriazione personale negando l'individualità come ogni possibile emancipazione. Al suo opposto, la *jungle* è disordinata e poco efficiente, vi regna l'estetica del riciclaggio e del precario, la manualità, a volte la sapienza costruttiva, il pensiero selvaggio del *bricoleur*[12]. I container, robusti, resistenti alla pioggia, dotati di elettricità, esito di riuso, sono stati presentati dal governo francese come la soluzione economica e sostenibile per sanare le condizioni "inumane e degradanti" presenti nella *jungle*. Eppure molti migranti hanno rifiutato di spostarsi nei container mettendo in atto manifestazioni di dissenso estreme, come il gesto di cucirsi le labbra per protesta contro la demolizione dei rifugi autoprodotti. L'antropologa Miriam Ticktin ha evidenziato i significati politici e simbolici assunti dall'utilizzo dei container, al di là della facile associazione con una forma di contenimento/contenzione[13]. È difficile per chi si trova a vivere nei conteiner non compararsi con le merci cui queste strutture erano destinate. I container sono costruiti per fare viaggiare le merci mentre nel campo sono fissi, paradossalmente per ospitare persone che vorrebbero spostarsi e cui il viaggio è impedito. Qui emerge non solo la reificazione dei migranti ma la loro svalutazione rispetto alle merci stesse, perché sono inscatolati e stoccati e, al tempo stesso, posti "fuori circolazione".

Dall'istituzione dell'Alto Commissariato per i Rifugiati, nel 1950, il termine rifugiato connota l'umanitarismo – la disciplina responsabile della gestione dei profughi nella seconda metà del ventesimo secolo – e il corrispondente spazio umanitario: il campo rifugiati. Da eccezione durante la guerra, rileva Hanna Arendt, il campo "è diventata la soluzione di *routine* al problema del domicilio degli esuli"[14], per Giorgio Agamben rappresenta oggi "il

paradigma biopolitico fondamentale dell'Occidente"[15]. I rifugiati, rifiutando il campo, come a Calais, respingono le istituzioni dell'umanitarismo – e la definizione di umanità che esprimono – chiedendo di essere inclusi nel mondo abitato dagli umani con diritto di cittadinanza, cui sono offerte possibilità di vita ben lontane da quelle accordate agli umani di cui si occupa l'umanitarismo. Rifiutando di riconoscere i confini nazionali come limiti al loro movimento, i rifugiati divengono soggetto politico collettivo. Un soggetto difficilmente registrato nella vicenda architettonica, nella riproduzione sociale dell'architettura: il rifugiato, cioè, non ha ancora messo in crisi l'architettura, rimasta legata a una politica spaziale che normalizza precise relazioni tra luoghi e persone ritenute "fuori luogo"[16]. L'incontro dell'architettura con i rifugiati deve evidentemente superare la cornice umanitaria, forse guardando alla giungla.

Molti profughi sfuggono a catastrofi causate dai cambiamenti climatici. Allo stesso tempo, i luoghi in cui si radunano sono spesso insalubri aree industriali dismesse. L'area di Calais è catalogata zona Seveso per il rischio tossico legato alla presenza di diossido di titanio, sostanza cancerogena ad altissima tossicità, prodotta dalla multinazionale Tioxide nella zona industriale di Calais. Analogamente, l'area di Campagnuzza a Gorizia dovrà essere bonificata perché il terreno è risultato contaminato da liquami provenienti dalla vicina zona industriale. Eppure la *jungle* incarna una sorta di ecologia post disastro, per il riuso di materiali di scarto e l'inserimento nella natura selvatica che si è già riappropriata dei luoghi[17], e un'ecologia di convivenza, concentrato di fenomeni di coabitazione (l'abitare come appropriazione individuale e collettiva dei luoghi), conflitto e collaborazione tra uomini. Non sono assenti violenze e conflitti ma la coabitazione ha prodotto anche azioni di solidarietà e socializzazione politica, anche formalizzata. Ne è un esempio il ricorso legale collettivo promosso dai migranti di Calais contro lo smantellamento dei rifugi.

Come le piante pioniere si adattano a vivere in terreni e ambienti inospitali, in scarsità di risorse, favorendo la trasformazione dei fattori ambientali e il successivo insediamento di altre specie, così la giungla, esperimento di cosmopolitica *in situ*, concentrato di fenomeni di coabitazione, conflitto e collaborazione tra uomini e tra uomini e natura, è forse premonitrice di una città a venire, una *cité potentielle*, come definita da Clement. Hannah Arendt, che ha individuato nella negazione dell'appartenenza uno dei diritti umani più spesso violati, ha descritto il "mondo comune" come "lo spazio intermedio che collega gli esseri umani tra loro"[18] spazio dell'azione politica, dove le cose possono

essere viste da molti in una varietà di aspetti senza cambiare la propria identità. Questo spazio intermedio è anche il mondo fisico, dunque anche l'architettura delle città, che può avere una parte decisiva nel

> compito ciclopico ma irrinunciabile di provare a intrecciare pazientemente nella 'corda' dell'umanità (che risulta tanto più robusta, quante più storie riesce a connettere tra loro) tutte le varie differenze, senza proporsi di ignorarle o di azzerarle.[11]

La *jungle* sembra indicare questa direzione, incarnando a Calais il rifiuto del campo, a Gorizia quello del centro di permanenza. In entrambi i casi, la resistenza dei migranti come soggetto collettivo si esercita attraverso un *abitare resistente*, ancora in attesa di un'architettura che lo sostenga.

[1] Voce "giungla", in *Dizionario italiano di Google*, Oxford Languages, consultato il 20/04/2022.

[2] *The Jungle*, regia di C. Natoli, Tesla production-4Film, Italia-Croazia 2021, 75 minuti.

[3] E. Carrère, *A Calais*, Adelphi, Milano 2016.

[4] Cfr. Ensa, *Vers la Ville Accueillante* in Id. *Architecture de la Resilience. Fevrier-Juillet 2016*, Ensa Paris Belleville – Actes & Cités, Paris 2016.

[5] L'atlante è consultabile al link www.urbanisme-puca.gouv.fr/decrire-et-re-presenter-une-urbanite-en-action-la-a939.html, consultato il 20/04/2022.

[6] C. Hanappe, *La Jungle de Calais. Laboratoire de la ville de Demain?*, in "Urbanisme", 406, Automne 2017, pp. 54-55.

[7] M. Moscardini, *Le fontane di Za'atari. Abitare senza appartenere* | *The Fountains of Za'atari. Inhabiting without Belonging*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 4 (*Esili e esodi* | *Exiles and Exoduses*), primavera-estate 2021, pp. 154-164.

[8] "Quand donc comprendra-t-on que nous sommes sur le même navire, et que le naufrage est indivisible?", V. Hugo, *Le Droit et la Loi*, 1875, citato in homepage dell'associazione Perou, al link www.perou-paris.org/, consultato il 20/04/2022.

[9] M. Agier, *La Giungla di Calais. I migranti, la frontiera, il campo*, Ombre Corte, Verona 2018, p. 14; ed. or. *La jungle de Calais. Les migrants, la frontière et le camp*, Puf, Paris 2018.

[10] Ivi, p. 81.

[11] D. Fassin, *Architecture of Inhospitality*, in L.A. Casanovas Blanco, I.G. Galán, C. Mínguez Carrasco, A. Navarrete Llopis, M. Otero Verzier (a cura di), *After Belonging. The Objects, Spaces, and Territories of the Ways We Stay in Transit*, Lars Müller, Zürich 2016, pp. 162-165.

[12] C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1964), Il Saggiatore, Milano 2010; ed. or. *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962.

[13] M. Ticktin, *Calais. Containment Politics in the "Jungle"*, in "Funambulist Magazine", 5, 2016, pp. 29-33.

[14] H. Arendt, *The decline of the Nation-State and the End of the Rights of Man*, in Ead., *The Origins of Totalitarism*, Meridian, New York 1958, p. 284.

[15] G. Agambem, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita,* Einaudi, Torino 1995, p. 198.

[16] A. Hersher, *Displacements. Architecture and Refugee*, Sternberg Press, Berlin 2017.

[17] I. Katz, *Between Bare Life and Everyday Life: Spazializing Europe's Migrant Camps*, in "Architecture_MPS", 12, 2, 2017, disponibile online al link https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14324/111.444.amps.2017v12i2.001, consultato il 20/04/2022.

[18] H. Arendt, *Che cos'è la politica?*, Einaudi, Torino 1995, p. 79; ed. or. *Philosophy and Politics*, in "Social Research", 57, 1, Spring 1990.

[19] R. Bodei. *La filosofia nel Novecento*, Donzelli, Roma 1997, p. 175.

H

HYLE

DAMIANO DI MELE

Un viaggio reale e al contempo immaginario – nello spazio e nel tempo – si dipana attraverso la complessità della parola *hyle*, nella forma di atto critico, progettuale e spirituale. Durante il percorso, nell'analizzare i suoi plurimi significati, è necessario rivelare le tracce della memoria, nonché le lacerazioni stratificate dovute ai conflitti e ai dibattiti che il lemma ha generato. Si inizia, solo così, a orientarsi attraverso la selva intricata della contemporaneità.

Hyle deriva dal greco antico ϑλη: tra i suoi molteplici significati emerge "legno di bosco", inteso come "sostanza" delle cose prima che esse vengano manipolate. L'etimologia del termine lascia quindi intuire come la materia possa essere considerata il fondamento costituente di tutti i corpi e di tutte le cose: la sostanza prima, della quale tutte le altre sostanze sono formate, affine in questo alla legna – materiale da costruzione per eccellenza presso le civiltà primitive –, che opportunamente plasmata dall'azione dell'uomo, dà origine alle molteplici forme. Il termine *hyle* impone un'intensa riflessione in virtù del suo significato duale: da un lato, quello originario insito nel lemma stesso (selva, foresta, bosco)𐌷, nonché nella sua natura; dall'altro, quello che implica le più disparate possibilità espressive, manifestate a partire dai primordi dell'umano. Provando ad associare, per un momento, il termine alla foresta, l'immagine che ne deriva è quella di un luogo incontaminato, dove la natura selvatica prende il sopravvento su quella antropizzata, fermando il tempo. Oggi, quale dimensione teorico-progettuale può assumere questa complessa parola?

Anche nella dimensione attuale, si rende necessaria una duplice declinazione della selva: da un lato, intesa come *hyle* ovvero "foresta selvatica", spazio non ordinato, privo di regole ed inesplorato, a dominare la cui superficie non è altro che il caos; dall'altro, *àlsos* – "bosco sacro" – un vero e proprio spazio di meditazione, luogo del profondo silenzio. E la sacralità della selva si stabilisce proprio nel reciproco rapporto tra *hyle* e *àlsos*𐌰. Le due definizioni richiamano la necessità di introdurre, come espediente interpretativo, la nozione di *informe* nella sua più ampia accezione del termine. Difatti, nel linguaggio filosofico – con Platone e in particolare con Aristotele – il termine *hyle* accoglie e sintetizza l'idea di *materia*𐌻, intesa non solo in termini metafisici ma anche come "sostanza informe", in attesa dell'agente esterno che la trasformi e la traduca nelle cose del mondo. In definitiva, la materia amorfa a cui l'*eidos*𐌼 dà forma. Proprio sulla coniugazione di "informe" e sui suoi diversi gradienti vorrei porre l'accento a tal punto da far collimare il termine *hyle* con quello di *informe*, il cui significato non definisce alcunché, è operante, e costituisce un principio dinamico.

A interpretare il tema, partendo dalla materia, è Georges Bataille definito un "basso materialista" [1], in quanto ambisce alla dialettica e alla riconciliazione finale, anziché a una scissione che renderebbe altrimenti impossibile l'assimilazione degli opposti. Il tipo di materia di cui egli vuol parlare, è ciò di cui non si ha idea. Didi-Huberman afferma che in realtà è la passione di Bataille, legata all'attenta osservazione di un fenomeno, a determinare l'eccezionalità del suo intervento sul reale come informe, che si traduce nell'ossessiva presenza dell'occhio, come strumento sacrificale e di fascinazione al tempo stesso [2]. La "materia", secondo Bataille, è ciò che non si lascia trasporre in nessuna metafora, ciò che non si lascia mettere in forma; "un rifiuto che seduce, che fa appello a ciò che esiste di più infantile in noi" [3]. Il suo materialismo ha l'obiettivo specifico di liberare la materia dalla pressione dell'idea senza per questo presumere che dell'idea si possa fare a meno. Non si tratta di negare statuto alle cose, piuttosto di fare il contrario, di promuovere un "movimento Sì, implicante un perpetuo consenso a ogni cosa" [4]. La pubblicazione negli anni Trenta della rivista *Documents*, ha posto il concetto di "informe" al centro del dibattito sull'arte – nella sua pluralità – a partire dalla stessa definizione:

> un dizionario comincerebbe dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così *informe* non è soltanto un aggettivo con tale senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. [5]

Sull'eco della rivista *Documents*, Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss mettono in scena, al *Centre Pompidou* di Parigi, una mostra nel 1996 dal titolo *L'informe: mode d'emploi*. Nella loro prospettiva, l'informe batailleano assume la funzione di archetipo. Non intendono affatto imitare l'operato di Bataille né benché meno reiterarlo, bensì tentano di mettere a sistema l'informe attraverso la ricerca di nuove traiettorie da indagare. In definitiva si tratta di mostrare come una determinata opera d'arte può essere letta sotto un'altra forma, di "ridistribuire le carte del modernismo" [6]. È a tutti gli effetti, la loro, una linea di pensiero in opposizione al moderno e all'assertività delle sue geometrie definite. Già nell'operato di Leonardo da Vinci è intuibile una ricerca profonda che si pone alla base di ogni suo dipinto: talvolta egli tenta di interpretare le macchie di colore sul foglio per potenziare l'immaginazione o, addirittura, come possibile fonte d'inspirazione per la genesi di nuovi quadri. Analogamente, l'artista Alberto Burri, agli inizi degli anni Sessanta adotta la plastica come "grado zero" e materiale per generare le sue opere: la inserisce, nei suoi quadri, bruciandola, intesa come "assolutamente altro". Presto queste configurazioni, dettate dalla combustione della plastica, assumono la bellezza inquietante di un organismo vivente.

In architettura invece, l'informe si manifesta come figura in molte opere, soprattutto negli ultimi anni, in contrasto con l'*icona* che ha dominato il Novecento. Oggi, in quali architetture si identifica l'informe? Quali di queste architetture possono essere lette come volontà di generare forme incompiute? Mantenendo l'*informe* derivato da *hyle* come orizzonte di senso, i progetti e le idee portati a termine da Ensamble Studio sembrano riverberare una sensibilità colta che merita di essere indagata [7]. Basti pensare al progetto Ca'n Terra a Minorca, una vera e propria caverna scavata nella roccia sommersa dalla selva. La rilettura dello spazio abbandonato e scavato nelle viscere della terra, implica lo scriverne una nuova storia. Uno spazio ambiguo, indefinito, informe che mette in scena il concetto stesso di "assolutamente altro". Se il termine *hyle* rappresenta per i greci la materia prima di essere plasmata, oggi in questo progetto è proprio la terra – come sostanza informe – ad essere manipolata e ad accogliere gli spazi per la vita dell'uomo. È la dimora della terra: cava, svuotata della sua *marés* [8] prima utilizzata come deposito durante la guerra civile, poi abbandonata e infine oggi trasformata in architettura. Invece di convertire le idee in materia, in questo caso avviene il contrario: all'interno dello spazio è presente una solida struttura di pietra che sorregge il peso del bosco sovrastante. La massa lapidea talvolta viene tagliata per praticare delle aperture nelle zone più buie della caverna. Una ricerca coraggiosa di un equilibrio tra natura e artificio, che propone un viaggio nell'interiorità della materia, sino a far emergere una pluralità di funzioni. Per dirla con le parole di Alberto Castoldi nel libro *Epifanie dell'Informe*:

> Privilegiare la trasgressione delle forme non significa sganciarsi dalle forme o propugnare delle non-forme, ma impegnarsi in un lavoro sulle forme che ne comporti la messa in discussione, una apertura delle loro virtualità, delle loro lacerazioni, un'operazione non disgiunta dalla crudeltà, perché è la materia ad essere messa al centro dell'operare, materia che prescinde dall'idea di conformità [9].

Allo stesso modo – seppur in un contesto totalmente differente – il progetto della House and Restaurant di Junya Ishigami a Yamaguchi, in Giappone, è un'architettura ricavata in negativo dalla natura. Una natura in questo caso "artificiale", controllata e manipolata dall'uomo. Grandi crateri scavati nel terreno vengono rivestiti di rete metallica, pronti per essere riempiti di calcestruzzo. Una volta indurita la materia, si è scavato attorno fino a definire delle "grotte"; alcune ospitano i vari ambienti della casa e altre il ristorante, altre ancora sono solo delle corti. È un'architettura topografica, che appartiene alla terra, materia informe, come origine e fine del progetto. Attraverso l'idea di Ishigami, la materia informe del

terreno si cristallizza per generare degli scenari ibridi. Lo spazio trovato rappresenta un potenziale artistico come una serie di sublimi grotte in serie apparentemente scolpite a mano. La geometria degli elementi è definita tramite una matrice senza regola.

Attraverso questi progetti si può constatare come il termine *hyle*, da legname per edificare le città, diventa quella materia passiva e inerte su cui si esercita l'attività plasmatrice dell'essere umano. Sono progetti che, all'apparenza, tentano di fermare il tempo per arrivare a definire una forma. In realtà, sono disposti ad infinite possibilità interpretative, plasmabili dalle idee di chi li osserva. Oppure, ancorando i progetti alla materia informe che il basso materialismo rivendica, possono non assomigliare a niente, e soprattutto non a ciò che dovrebbero essere, rifiutando di lasciarsi assimilare a qualsiasi concetto, a qualsiasi astrazione[1][2]. Queste opere non cedono all'ossessione di una forma ideale, in contrasto con molte opere moderniste. Secondo Bataille i materialisti del passato

> hanno situato la materia morta al vertice di una gerarchia convenzionale dei fatti di ordine diverso, senza accorgersi di cedere così all'ossessione di una forma *ideale* della materia, di una forma che si avvicinerebbe più di qualunque altra a ciò che la materia *dovrebbe essere*.[3]

La narrazione teorico-critica tenta di ristabilire una sorta di giustizia nel sempre vivo dualismo tra forma e materia, tra antropizzato e naturale. Ogni definizione e interpretazione di *hyle* incontrata lungo l'irto sentiero appena percorso ha già dato prove solide della propria attitudine poetica e saprà ergersi anche a consapevole punto di riferimento per future esperienze teorico-progettuali. In definitiva, il termine *hyle*, attraverso la narrazione, si trasfigura in un insolito strumento di progetto.

[1] Cfr. "hyle", in F. Montanari, *Dizionario della lingua greca*, Loescher, Torino 2004, p. 2181.

[2] Cfr. D. Gentili, F. Giardini, *Selva e stato di natura. Variazioni cinestesiche per il contemporaneo*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria / Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), primavera-estate 2020, p. 80.

[3] La materia indica, la sostanza di cui sono fatti gli oggetti sensibili, considerata come in sé esistente, provvista di peso e di inerzia, estesa nello spazio e capace di assumere una forma, voce "materia", Enciclopedia Treccani online, www.treccani.it, consultato il 13/01/2022.

[4] "èidos s. m. [traslitt. del gr. εϑδος 'aspetto, forma']. – Termine con cui Platone designa l'*idea*, Aristotele la *forma*; è stato ripreso dal filosofo E. Husserl (1859-1938) per designare l'*essenza* oggetto d'intuizione", voce "èidos", Dizionario Treccani online, www.treccani.it, consultato il 15/05/2022.

[5] "Il basso materialismo (di cui l'*informe* è la manifestazione più concreta) ha come compito di declassare, cioè insieme abbassare e liberare da qualsiasi prigione ontologica, da qualsiasi 'dover essere' (modello regolativo)", Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'Informe. Istruzioni per l'uso*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 44; ed. or. *L'Informe: mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996.

[6] Cfr. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, p. 74.

[7] Y.-A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 18.

[8] Cfr. M. Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents"*, in "Critique", 195-196 (*Hommage à Georges Bataille*), août-septembre 1963, p. 686.

[9] Nella prospettiva di Bataille – fondatore della rivista *Documents* –, l'informe non comporta una definizione, ma piuttosto un ruolo operativo da associare ad una determinata opera, si veda a questo proposito G. Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 1974, p. 165; ed. or. *Informe*, in "Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés", 7, 1929.

[10] Y.-A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 7.

[11] Studio di architettura con sede a Madrid e Boston, fondato da Antón García-Abril e Débora Mesa nel 2000.

[12] *Marés* è una pietra tipica delle Isole Baleari, utilizzata storicamente per la costruzione di edifici pubblici e privati. Nel tempo assume una tonalità dorata.

[13] Cfr. A. Castoldi, *Epifanie dell'Informe*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 23.

[14] Y.-A. Bois, R. Krauss, *op. cit.*, p. 44.

[15] G. Bataille, *op. cit.*, p. 170.

I

IBRIDO

MASSIMILIANO
GIBERTI

Nel 1962 Max Ernst dipinge *Il giardino di Francia*, una delle sue opere più sorprendenti ed inquietanti. Il quadro si organizza a partire da due immagini eterogenee nel loro trattamento formale: una figura femminile (tratta dalla *Nascita di Venere* di Cabanal), che si compenetra con una rappresentazione del paesaggio che segue le tecniche cartografiche di mappatura del territorio. Se la mappa territoriale che seziona una porzione del fiume Loira è quasi bidimensionale, quella della figura femminile è tutto il contrario: la volumetria data al corpo è perfetta. Questa figura si situa topologicamente sotto o dentro al paesaggio sezionato, ma per effetto della sua rappresentazione si converte nell'unico rilievo emergente nel dipinto. Seguendo la definizione di Ernst questo quadro potrebbe essere il fortuito incontro di due realtà distinte in un piano non convenzionale. Sebbene solo a livello concettuale, avviene in questa opera l'incontro fra due elementi basilari della pittura e della composizione architettonica dello spazio, quello fra figura e sfondo producendo la rottura definitiva di questo binomio, stabilendo una nuova condizione: quella della intensità simultanea tra oggetto e spazio. L'idea che la figura e lo sfondo, l'architettura e il paesaggio all'interno del quale questa agisce, si scambino continuamente di ruolo, conduce ad un processo progettuale in cui spazio del moto e tessuto antropizzato si combinano l'uno nell'altro, in cui l'infrastruttura diventa medium capace di assorbire le potenzialità di espressione e azione del paesaggio stesso.

L'ibridazione, a latere della sua accezione fantastica ed eziologica radicata nella mitologia della cultura classica e presente in Erodoto, Democrito e in alcuni poeti come Omero e Esiodo, fa capolino già nelle origini della Zoologia con il *De generatione animalium* di Aristotele del IV secolo. È tuttavia chiaramente la Botanica, prima scienza in cui l'uomo comincia sistematicamente a svolgere esperimenti che alterano i processi evoluzionistici naturali delle specie viventi (i vegetali), il campo più naturale per imbattersi storicamente in ragionamenti che attribuiscono forte centralità all'azione dell'ibridare. L'integrazione, in quanto combinazione di elementi che mantengono il loro carattere influenzandosi reciprocamente, rimanda, da un lato, al concetto di polivalenza e, dall'altro, a quello di aggregazione. La dimensione propositiva associata all'azione dell'integrare è insita nei significati originari del termine che – dal latino *integro*, derivato di *intĕger* "integro" – significa "completare, rendere intero o perfetto supplendo a ciò che manca o aggiungendo quanto è utile e necessario per una maggiore validità, efficienza, funzionalità". L'azione del contaminare invece – dal latino *contamino*, derivato di **tagsmen* connesso con il tema di *tangĕre* "toccare" – non abban-

dona, anche figurativamente, la valenza di agente corruttore di uno *status quo* attraverso le sue accezioni di macchiare, insozzare, deturpare, infettare o deviare. Essa è espressione dell'artificio consistente nella fusione di elementi di diversa provenienza. Tale fusione indica l'incrocio di due forme o costrutti finalizzato al sorgere una terza forma, in cui non viene meno la riconoscibilità dei componenti e ne rimane leggibile la natura di quello dominante. L'ibridare infine rappresenta l'accentuazione volontaria e artificiale della fusione di "elementi provenienti da razze diverse", dando luogo a delle entità – gli "ibridi" – risultanti

> da un'arbitraria giustapposizione o da un incongruo accostamento. L'azione consiste nell'incrocio tra tipi differenti per pochi o molti caratteri allo scopo di migliorarne la linea evolutiva o di costituirne di nuove.⋔

La natura etimologia del verbo – dal francese *hybrider*, derivato di *hybride* "ibrido" – rimanda ai significati reconditi in cui origina il termine ìbrido, dal latino *hybrĭda*, "bastardo", di etimo incerto da *ibrida* per attrazione del greco *hybris*, sfrenatezza, eccesso. Si rimarca allora l'eccezionalità dell'ibrido come qualcosa che, discostandosi dalla norma, è creazione generata da un atto di arroganza umana ed è portatore del sospetto che si associa al diverso. I bestiari medioevali erano ricchi di animali straordinari che, quand'anche non frutto della fantasia, restavano comunque in una sfera dell'immaginario collettivo che poneva sul medesimo piano di *mostruosità* l'unicorno, la manticora o l'elefante. Erano la convenzionalità e l'ignoranza, allora come oggi, i nemici che traducevano la singolarità, la rarità o il portento in stranezze. Quando il mostro perde la propria mostruosità, allora l'ibrido si affranca e diviene risorsa e strumento per l'evoluzione. Appare chiaro che, mentre l'integrazione può prodursi spontanea, l'ibridazione si realizza scientemente quale frutto di una visione o costrutto che si pone in essere *ex-antes*: in questa sua qualità si suppone la presenza di una visione trasversale ed integrata fra gli attori chiamati a partecipare dell'operazione, secondo un'operatività ed un approccio sensibili e flessibili alle specificità contestuali, non solo oggettive, ma anche culturali.

La combinazione e l'accatastamento di funzioni all'interno di una medesima massa edilizia quale sommatoria di elementi condizionati dalla densità, dal prezzo dei suoli e da fattori culturali, è una pratica che compare con frequenza nel corso della storia. Le città antiche – protostoriche, classiche o medioevali – soffocavano costrette entro le loro anguste muraglie, ridotte a sfruttare ogni lembo di superficie che fosse loro concesso. La cinta difensiva era linea divisoria tra due mondi profondamente differenti, in cui ad un territorio portatore di incognite, pericoli

ed insicurezza, il recinto urbano contrapponeva la presenza del diritto e la forza e protezione del consolidato. La città murata presentava quindi una serie di situazioni aggregative che, a partire dal modello della bottega artigiana – con ai piani inferiori i settori preposti alla produzione ed a quelli superiori le unità residenziali – descrivevano un ampio abaco di variazioni che capitalizzavano le disponibilità dello spazio. Secondo una complessità sempre crescente, anche quando cominciarono a proliferare nuove tipologie o a comparire edifici specializzati, non venne mai meno la presenza di costruzioni che possedessero una natura comprensiva di varie funzioni. Solo quando le logiche della produzione e della distribuzione non fossero state o non avessero voluto essere intese come compatibili con quelle del vivere, la casa sarebbe stata "solo" casa. Parallelamente le prime infrastrutture assumono il valore di ricettori neutri nel momento in cui posseggano una scala tale da riuscire ad imporsi come segno nel paesaggio e da divenire puntualmente supporto per l'aggregazione pulviscolare di funzioni secondarie. In alcune situazioni, come per gli acquedotti, abbiamo assistito alla trasfigurazione dell'impalcato principale attraverso un'aggregazione progressiva di elementi parassitari che ne hanno sfruttato struttura e morfologia, oppure abbiamo rilevato un mutamento di significato oltre l'originaria natura funzionale di struttura di servizio. Nel caso del ponte urbanizzato, abbiamo invece un tipo ricco di varianti e di soluzioni più o meno ingegnose e più o meno complesse a seconda delle localizzazioni e delle epoche in cui è apparso.

L'habitat in cui viviamo oggi è interamente antropizzato (fisicamente o normativamente), sperimentando una crescita esponenziale della sua complessità. Questa si traduce consequenzialmente in un'evoluzione dei modelli (di tipo, di rete e di sistema) con cui esso viene colonizzato e plasmato alle esigenze umane. A seconda del contesto attraversato, un'intensità e frequenza variabili, archetipi di altri tempi vengono recuperati e riproposti, trovando nuova fortuna perché finalmente in grado di materializzarsi tecnologicamente ed economicamente al posto giusto nel momento corretto. Parallelamente, l'evoluzione programmatica e il valore strategico di talune localizzazioni – sovente relazionate con punti nodali del sistema trasportistico – hanno determinato dei ribaltamenti concettuali (da città-stazione alla stazione-città; da città-aeroporto all'aeroporto-città, etc.) che spingono verso scenari in cui la complessità etero-funzionale contenuta nei tipi ibridati comincia ad affermarsi come strumento salvifico o opportunità strategica per molte delle situazioni che frequentemente si presentano: centri commerciali ibridi, torri multifunzionali, edifici corporativi o amministrativi con importanti inne-

sti di funzionalità collettive, luoghi per la cultura e per lo sport ben oltre i confini della programmazione meramente sportiva e/o culturale, stazioni intermodali come hub terziari, etc.

Trascendendo la classificazione compositiva secondo *fabric*, *graft* e *monolith* offerta da Fenton [L], mai come oggi gli ibridi attuali, tanto nei criteri di definizione localizzativa come di programmazione funzionale, sono certamente un esempio di cristallizzazione di equilibri dinamici tra fattori di opportunità e necessità, di scala e di rete [E]. Le ragioni del processo evolutivo sono intimamente legate a due elementi che si ancorano all'economia e alla tecnologia. Se nella città medioevale si accatastava per meglio proteggere le proprie risorse, in quella contemporanee lo si farà per una questione di ottimizzazione delle stesse, in un momento in cui la disponibilità di queste si confronta con una nuova penuria. La tesi "depauperamento-crisi-sperimentazione", per cui nei grandi mutamenti culturali dell'umanità il cambiamento, salvo poche eccezioni, avviene in seguito all'esaurirsi delle risorse esistenti e non quando si instaura un'epoca di abbondanza, è qui più che mai valida. Il concetto di entropia, oltre ad avere avuto storicamente dei riscontri diretti nelle modalità di occupazione dei suoli, è fedelmente trasferibile al territorio nel momento in cui si riconosce lo spazio quale una risorsa limitata e deperibile. Rifkin ci avverte come la storia rispecchi il secondo principio della termodinamica, ossia come ogni volta che il risultato di accumulo di entropia sia un cambiamento delle caratteristiche delle fonti energetiche di tutto l'ambiente si debbano affrontare degli spartiacque critici [*]. In corrispondenza di questi punti di transizione, i vecchi strumenti della civiltà diventano inutilizzabili, si creano nuove tecnologie e si configurano nuove istituzioni sociali, economiche e politiche. Ognuno di questi salti qualitativi è più duro ed esigente rispetto a quelli che l'hanno preceduto e oggi, raggiunti livelli ingestibili di dissipazione territoriale ed energetica, lo spartiacque è duplice. Non scopriamo perciò nei nuovi ibridi una spinta derivata solamente da meccanismi speculativi, di efficienza produttiva (edificio corporativo) o di spinta ideologica (incubatore sociale), bensì troviamo in essi il riflesso delle risposte che la società insegue confrontandosi con un cambio d'epoca. In tal senso, la sostenibilità, oltre che parametro economicamente differenziale, diviene espressione di uno streaming culturale che spinge verso scenari figli della cultura della scarsezza anteriormente inattuabili. Il secondo elemento evolutivo – l'iperconnettività della comunicazione e l'evaporazione delle sue reti fisiche di supporto – ha determinato delle trasformazioni tanto nel territorio quanto sugli agenti che in esso operano e sulle regole che ordinano il loro interagire. L'infosfera che

Internet va plasmando [F], non solo ha già prodotto delle nuove isotropie fisiche, ma sta riformulando profondamente i criteri di compatibilità eterofunzionale e di valutazione e fruibilità degli spazi. Paradossalmente, se da un lato è sempre più possibile atomizzare le *supply chains* secondo configurazioni disperse, dall'altro le maglie dell'edificio possono accogliere funzioni e programmi appartenenti sistemi multipli, gerarchicamente disomogenei e non necessariamente interrelazionati.

All'interno della casistica che ci si pone innanzi, emerge poi un tema molto interessante. Nel momento in cui le caratteristiche di mobilità, comunicazione e relazione tipiche dei sistemi urbani si estendono al territorio extraurbano, l'organismo ibrido, nella forma di elemento puntuale di un'infrastruttura (viadotto, torre di telecomunicazione, tunnel…) diventa un elemento iconico nel paesaggio, capace di aggregare funzioni e attività complementari alla sua funzione primaria. Tale carattere concorre strategicamente alla costruzione della sostenibilità (economica, ambientale e sociale) delle operazioni puntuali, così come alla territorializzazione degli interventi infrastrutturali o alla riqualificazione delle marginalità urbane. Questa multiscalarità si fonda in una plurifunzionalità che, rispetto agli ibridi delle epoche precedenti, è molto più pregnante in quanto riferita non solamente al programma funzionale, bensì anche alla natura stessa dei sistemi strutturali che compongono il manufatto. Le pelli diventano superfici energeticamente attive o comunicativamente dinamiche, la struttura canalizza utenze multiple che non sempre e non solo sono unicamente al servizio dell'edificio, il volume diviene supporto per strumenti ed apparati integrati che appartengono a sistemi esterni. Si tratta di una multiscalarità funzionale delle componenti costitutive. Da un lato abbiamo una multifunzionalità (tanto programmatica quanto strutturale) secondo cui gli elementi strutturali dell'ibrido, o quelli secondari ma non accessori, appartengono a più di un sistema: essi possiedono una molteplice funzionalità per la quale il valore attribuito all'elemento non riveste necessariamente lo stesso livello gerarchico all'interno dei vari sistemi concorrenti. In secondo luogo, tanto l'ibrido nel suo complesso quanto il singolo elemento rispondono a sollecitazioni provenienti simultaneamente da scale (spaziali e di utenza) plurime.

Se è possibile imparare qualcosa dalla lettura dei sistemi artificiali che hanno inciso, compenetrandolo, il territorio naturalistico delle città moderne, sono proprio i processi di gemmazione di nuovi organismi la cui natura è quella di un ibrido tra infrastruttura e architettura, tra città e paesaggio. Si tratta della genesi, che solo in poche città europee, come ad esempio Genova, è così evidente tracciare, di sistemi ibridi, generati dalla necessità

di guadagnare spazio laddove la natura topografica del paesaggio rende questa operazione difficile, o ancora dall'esigenza di muoversi più velocemente in verticale o, ancora, di massimizzare il valore del suolo, raddoppiandone o triplicandone a volte la produttività inventando altre superfici edificabili che prima non c'erano. Si può parlare allora di intensità simultanea tra oggetto e spazio, proprio perché risulta quasi impossibile, osservando certi fenomeni urbani, capire dove stia il confine tra paesaggio, infrastruttura e architettura, ma soprattutto perché, dalla somma di questi tre elementi si genera un nuovo paesaggio abitabile la cui forma tangibile è il risultato di un processo irreversibile.

Cfr. M. Ernst, *Au dela de la peinture* (1937), in E. Quinn (a cura di), *Ecritures. Max Ernst*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 1983, pp. 202-205.

Cfr. J.A. Sosa, *Constructores de Ambientes: del Mat-Building a la Lava Programatica*, in "Quaderns", 220, 1998, pp. 90-98

Voce "integrare", in *Treccani. Vocabolario on line*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 20/04/2022.

J. Fenton (a cura di), "Pamphlet Architecture", 11 (*Hybrid Buildings*), 1985 , p. 7.

Cfr. *Ibid*.

Cfr. G. Delbene, *Next Generation Infrastructures. Reading and Design in the Contemporary Territory*, Phd Research Thesis. University of Genoa, Genova 2003.

Cfr. J. Rifkin, *Entropy*, Viking Penguin Publisher, New York 1989.

K. Van Mensvoort, H.-J. Grienvink (a cura di), *Next Nature. Nature Changes Along with Us. Exploring human impact on nature*, Actar, Barcelona 2011.

IEROFANIA

LUCA ZILIO

> Troverai più nei boschi che nei libri. Gli alberi e le rocce t'insegneranno le cose che nessun maestro ti dirà.

Nei boschi la segretezza e l'ambiguità si fondono e ci confondono, disorientandoci rapiti da sensazioni contrastanti a volte sconosciute, ma non così lontane da non sentire che, in maniera inconscia, ci appartengono, fanno parte di noi.

> Nell'oltrepassarne i varchi ci si trova immersi in uno spazio metafisico dove i sensi vengono improvvisamente ridestati e allertati da pulsioni ataviche, latenti nella nostra psiche, che si ricollegano ai primordi della nostra civiltà quando l'uomo viveva immerso nella natura.

Nei boschi sono presenti, celate, le tracce di un percorso millenario che non è espressione del ciclo di vita della componente vegetale, ma è il racconto di una selezione evolutiva scientifica e non. Nel bosco tracciati iniziatici, riti e misteri orifici celebrano "la potenza dionisiaca e insieme gli antichi miti cosmici delle origini […] all'ombra di antichi alberi sacri dedicati alla *divinitàctonie*". Ogni bosco è quindi una testimonianza misteriosa, da decifrare attraverso la lettura delle sue componenti fisiche, delle sue credenze e delle sue storie, attraverso la nostra storia e il nostro passaggio. Ma è anche

> spazio di relazione sacra e misterica (luci e *nemora* nel culto romano, scenario dionisiaco, druidi, sabba…), dove il potere civico/civile non ha luogo. Lo spazio silvestre è quindi spazio di relazioni non normate, non in-formate in termini culturali e perciò an-archiche, senza legge (umana).

La legge umana si ferma sulla soglia boschiva, è "il limite, la frontiera che separa e contrappone due mondi, [è] il punto paradossale dove questi mondi comunicano, dove il passaggio dal mondo" normato a quello non normato, può verificarsi, non senza paure, tensioni o aspettative. È in questi spazi avvolti dalla penombra che l'animo si raccoglie seguendo le personali inclinazioni sentimentali alla ricerca di uno luogo esclusivo ed elettivo.

Al deserto, posto della verità dove non ci sono ombre, si contrappone il bosco, dell'enigma vitale, dove le ombre di una brulicante molteplicità trasformano il paesaggio in una incessante metamorfosi e dove l'animo sottratto ai vincoli del tempo e dello spazio si dispiega secondo i ritmi naturali in una sorta di empatia con la natura, violando i codici della comunicazione abituale .

È quindi necessario, nell'approcciarsi al bosco, un linguaggio differente, una sensibilità differente, capace di odorare flebili rumori e ascoltare fragranze nuove. Spazio eterogeneo, e, per quanto conosciuto, sempre nuovo, Il bosco è quindi, per il bagaglio di considerazioni fino a ora affrontate, luogo altro, "sacro"

dove è custodita la conoscenza primordiale. È il luogo di prove iniziatiche, di trasformazioni personali, di crescita. È l'ambiente dove l'iniziato – in forma reale o metaforica, con coscienza o casualità – "non è soltanto un 'nuovo nato' o un 'risuscitato': è un uomo che sa, conosce i misteri, [che] ha ricevuto delle rivelazioni d'ordine metafisico"[1], e che subisce una sorta di mutazione ontologica del proprio regime esistenziale. È colui che ha avuto la possibilità di declinare, anche per pochi istanti, la propria esistenza al di fuori dei canoni abituali, trasportato dall'aura di sacralità che permane lo spazio silvestre. È colui che ha avuto la possibilità di relazionarsi con l'anima degli alberi – presente in tutti gli alberi[2] – di percepire "una rivelazione, un sogno o un'apparizione, un'improvvisa guarigione al loro contatto o una manifestazione oracolare […] una statura eccezionale o qualche peculiarità morfologica"[3]. È spazio sacro, non come presupposto morale o spirituale, ma in riferimento alla percezione umana rispetto a potenze che l'uomo avverte come superiori a sé e quindi riferibili a una condizione divina.

Come spiega Galimberti "sacro" significa "separato" sottolineando come l'essere umano "tende a tenersi lontano, come […] accade di fronte a ciò che si teme, e al tempo stesso ne è attratto come lo si può essere nei confronti dell'origine da cui un giorno ci si è emancipati"[4]. Le stessa parole *nemus* o *nemos* – termine usato in latino e greco per indicare una foresta in cui sono compresi dei pascoli, un boschetto e soprattutto un bosco sacro[5] – con la loro comune radice *nem* esprimono l'idea di distribuire, dividere, tagliare, a cui si aggiunge – attraverso il verbo νέμω – le accezioni "mettere in disparte" "isolare" ma anche "abitare, occupare"[6].

In questa condizione ambivalente, di separazione/attrazione, l'uomo è in grado di riconoscere nel bosco quella sensazione di apparente sublimazione[7], quel sentire sottoposto, a volte spaventato, in una parola sacro. Alla base di questo turbamento percettivo è la manifestazione, la rivelazione del sacro e il suo accedere al mondo dei fenomeni. Nel rendersi visibile, il sacro trova una via di comunicazione che permette all'essere umano di entrarne in contatto e percepirne la presenza. Questo suo rivelarsi può essere spiegato con una parola: "ierofania". Ierofanìa – comp. di iero- e tema *φαν-* del gr. *φαίνομαι* "apparire" – sta a indicare "il senso della presenza o della manifestazione di qualcosa di 'sacro', non necessariamente di un dio, che l'uomo avverte o può avvertire, indipendentemente dalla religione a cui appartiene"[8]. La ierofania è una epifania sacrale, è la rivelazione di una *maiestas*[9] che svela la sua schiacciante superiorità – o il riconoscere la manifestazione del "totalmente altro", che non appartiene al nostro "naturale" – interrompendo "l'omogeneità dello spazio

[profano]. Nella distesa omogenea ed infinita, senza punti di riferimento né possibilità alcuna di orientamento, la ierofania rivela un punto fisso assoluto, un 'Centro'"[10] che orienta ed educa a nuovi canali comunicativi. Questa rottura dello spazio profano crea un canale di relazione con il "trascendente" facilitando la comunicazione con l'altro da sé. Ogni ierofania è una cosmogonia, è il logos con cui il mondo si rivela quale mondo sacro. Come sostiene Eliade, il mondo si lascia afferrare in quanto mondo nella misura in cui si rivela come mondo sacro[11].

Ma l'atto dialettico del sacro può avvenire solo attraverso qualcosa di diverso da sé, trovando nella manifestazione della sua natura altra anche una paradossale forma di limitazione, quella singolarità che Eliade definisce *mysterium tremendum*[12], e che può essere riassunto come la volontà del sacro di manifestarsi e quindi di limitarsi. Questa autolimitazione, necessaria per venire incontro al mondo umano, gioca sul doppio della separazione e della manifestazione, e cerca di tessere un tempo di contatto e uno di distacco. Nella contrapposizione appena spiegata, il sacro si rivela per mezzo di oggetti – ma anche esseri – che nel contatto con l'intangibile modificano la loro stessa natura, senza però separarsi dal mondo a cui appartengono. Un bosco, un albero sacro rimangono pur sempre un bosco e un albero, ma acquistano un significato differente, una natura diversa, un ruolo comunicativo e di contatto nuovo.

Nella ierofania, il "bosco" funge da oggetto attraverso il quale il sacro si manifesta, è un mediatore di significati, ponte comunicativo tra cielo e terra. "È un apparato culturale […] in grado di interpretare i segni e di comprendere i significati"[13]. Ma come spiegato nelle premesse iniziali, le basi culturali per comprendere la mediazione del bosco come ierofania, per intercettare le manifestazioni che divengono logos nel dialogo tra noi e il sacro, non sono da ricercare attorno a noi ma semplicemente in noi. Sono pulsioni ataviche, latenti nella nostra psiche e che conservano il "fascino", il "mistero", la "maestà" che non si rifanno solo a valori estetici propri del bosco, della selva, della natura, ma sono "un sentimento confuso difficilmente definibile, memore di un'esperienza religiosa degradata"[14].

Come ci ricorda Robert Pogue Harrison fin dal titolo del suo libro *Foreste. L'ombra della civiltà. Tra mito ed ecologia, filosofia e arte, una storia dell'immaginario occidentale* le foreste proiettano la loro ombra da tempi lontanissimi, sono una forma di precondizione matriciale della civiltà. Questa "esperienza religiosa degradata" di cui ci parla Eliade sta in questo rapporto trovato, in questa casa che già esisteva e che abbiamo scelto di abitare. Casa che per molto tempo è stata luogo di teofanie, di credenze, di mitici racconti, di

favolose credenze, proponendo una sovrapposizione tra foresta e architettura sacra.

Ma il "bosco-cattedrale", facilmente declinabile come *cliché* turistico, nasconde una lunga storia di associazioni. Il primitivo bosco sacro pagano con la relativa adorazione degli alberi e le forme caratteristiche dell'architettura gotica; la venerazione delle piante nella tradizione nordica e l'iconografia cristiana dell'albero della vita e della croce lignea; le associazioni artistiche, su tutte quelle di Caspar David Friedrich dove l'abete sempreverde viene associato in maniera esplicita all'architettura della resurrezione: tutti questi parallelismi ci portano a un punto centrale: l'uomo vede nella natura un'aspirazione/ispirazione potente, dove oltre alla percezione dell'altro da sé del *sacer*, ricerca una consolazione alla mortalità – "Questo è il motivo per cui gli alberi, con la loro promessa di annuale risveglio primaverile […] rivela[no] i rapporti più profondi tra forma naturale e progetto umano". Rapporti spesso dimenticati, interrotti, come descritto in uno dei sonetti di Wordsworth *The World Is Too Much With Us,* dove il "troppo" della presenza umana fa riferimento al vuoto e all'aver sprecato ciò che si è ricevuto senza concorrere alla pienezza della natura e dove la nostalgia di quei tempi "pagani", in cui la natura si rivelava sotto forma umana, è ormai consumata da un'umanità che ha allontanato la sua discendenza naturale. Ma pur in questa condizione interrotta, il legame naturale non può essere reciso totalmente. Nella valenza originaria, primigenia, il progetto umano – con coscienza o imprevidenza – ripercorre "la corrente contraria dell'eternità che fluisce all'indietro verso il presente".

Ecco che il *cliché* si allontana ulteriormente e le associazioni sopra descritte – dagli alberi sacri, all'architettura gotica, fino all'iconografia della croce lignea – trovano un'ulteriore determinazione. Se tali espressioni si basano su un'analogia, l'analogia, a sua volta, si basa sulla naturale affinità tra i suoi termini, creando una corrispondenza. Una parola che ci rimanda immediatamente alla celebre poesia di Charles Baudelaire *Corrispondenze*, inserita nella raccolta *I fiori del male*. Queste associazioni che divengono corrispondenze, nelle parole di Baudelaire fugano i dubbi sulle nostre pulsioni ataviche. "Quando due o più cose corrispondono in virtù di un'analogia simbolica, tra loro esiste già un'affinità che le mette in relazione". Nei versi di Baudelaire, i "pilastri che son vivi" scrutano l'osservatore con sguardo "familiare", perché queste foreste simboliche, qualunque cosa siano, proteggono le relazioni primordiali, quantunque remote o dimenticate. Nello sguardo doppio – della natura e di chi osserva – la foresta perde la sua oggettività e assume un'aura benjaminiana sostenuta da vaghi ricordi di una perduta affinità tra soggetto e oggetto. La

foresta diviene il simbolo di questa contaminazione tra *res cogitans* e *res extensa*. È un simbolo. Simbolo come guardiano di queste remote corrispondenze, simbolo del coinvolgimento, della profonda appartenenza di tutte le cose a un più vasto intreccio di affinità, simbolo come strumento di rivelazione.

Il sacro – "il totalmente separato, il radicalmente altro, l'incommensurabile-misterioso-terrifico-stupefacente-attraente" – quindi diviene meno *ganz anderes*, meno radicalmente e totalmente altro e un po', decifrando le selezioni stratificate di un passato che può rileggere il presente, più vicino a noi. Interessanti, su questo aspetto di vicinanza del totalmente altro, le parole di Pier Paolo Pasolini:

> per l'uomo antico, per l'uomo pre-industriale, per l'uomo che vive nella civiltà contadina, in qualunque oggetto, in qualunque avvenimento, e a qualunque livello della sua vita, si poteva sentire la presenza del sacro. Cioè qualsiasi apparizione terrena […] poteva essere una ierofania. Quindi, ierofania nelle pietre, negli alberi, nei vicini di casa, in certe parole; tutto poteva essere ierofania, cioè rappresentante del sacro. […] Ora il mondo contadino sacrale è evidentemente caduto. Io sono nato in quel mondo, ma, man mano che sono cresciuto e sono andato avanti con la mia formazione, con la mia vita, sono passato in un altro mondo, un mondo industriale, quindi dominato dalla ragione, laico, ecc., ecc. Però in me, ed è questo appunto il contraddittorio, la realtà è rimasta una ierofania.

Anche senza addentrarci nella dicotomia uomo-antico *versus* uomo-industriale, il punto centrale, nelle parole di Pasolini, per il recupero di una condizione degradata è che la realtà è rimasta una ierofania. Forse in questa realtà, fatta di boschi, ombre, cultura – nel senso ciceroniano del termine – bisogna cominciare a perdersi. John Fowles nel suo libro *Albero*, Dante nella selva oscura o Polifilo protagonista dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, trovano nello smarrimento fisico e metafisico di sé la metodologia per un cambiamento della propria consapevolezza e della propria visione. Ne escono cambiati, in una trasformazione che parte dall'interno e che non modifica l'aspetto esteriore se non nell'attitudine alla comprensione e alla manifestazione del sacro. È il percorso, l'attraversare la natura, il bosco, che modifica in maniera ontologica il protagonista dello smarrimento. Lo stesso "perdersi", con una consapevolezza completamente diversa, che possiamo trovare negli abitanti del borgo di Satriano nel Potentino, narrati nell'installazione documentario di Michelangelo Frammartino dal titolo *Alberi*. Un'opera che ci parla di un antico rito silvano che ricorda la figura del *rumít* o romito – l'uomo-pianta –

che impersonifica la fusione fra umano e vegetale. L'ingresso nel bosco, durante il periodo di carnevale, da parte degli abitanti di questo paese della Lucania – toponimo che a sua volta deriva da *locus*, bosco – è il mezzo per intraprendere un viaggio di trasformazione reale e di cambiamento di sé. I satrianesi entrano uomini per uscire alberi (romiti) ricoperti d'edera fino a diventare irriconoscibili per trasformare la piccola piazza del paese di Satriano in un bosco ondeggiante dove il silenzio può essere interrotto dalla musica e dalle danze dei concittadini. Un rito che ci parla di trasformazione ma anche di ricerca di un *logos* che ci permetta di entrare in contatto con l'altro da sé, con il sacro. La ricerca di una comunione di una fusione con la natura che ricorda l'opera di Ana Mendieta *Tree of Life* del 1976, in cui l'artista cerca di mimetizzare il suo corpo appoggiata a un enorme albero dichiarando l'impossibilità di vivere senza la terra, in una ricerca di dialogo perenne, in un incontro con il sacro in cui lei stessa diventa ierofania.

La ricerca di un percorso comunicativo per stabilire una relazione con il sacro non è poi così lontana da noi. Se tutto può essere ierofania, anche gli alberi con la loro precondizione matriciale alla nostra civiltà ci possono parlare di sacro. Non ci resta che aprire gli occhi perché il bosco ci "parla".

Bernard de Clairvaux, *Lettre 106* [à Henry Murdach], in Id. *Œuvres complètes*, Vivès, Paris 1973, 1, p. 159.

P. Maresca, *Giardini incantati, boschi sacri, e architetture magiche*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 2004, p. 3.

Ibid.

S. Marini, *Nella Selva*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*, autunno-inverno 2020, pp. 10-11.

M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 21, ed. or. *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.

P. Maresca, *op. cit.*, p. 7.

M. Eliade, *op. cit.,* p. 119.

Tra i numerosi studi sull'argomento cito i primi, J.C. Bose, *The Physiology of the Ascent of Sap*, Longmans, Green and Co., New York-London 1923; Id., *The Physiology of Photosynthesis*, Longmans, Green and Co., New York-London 1924, citati in J. Brosse, *Mitologia degli Alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Rizzoli, Milano 1994, p. 150, ed. or. *Mithologie des arbres,* Edition Plon, Paris 1989.

J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Rizzoli, Milano 1994, p. 151; ed. or. *Mythologie des arbres*, Éditions Plon, Paris 1989.

U. Galimberti, *Orme del Sacro*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 13.

J. Brosse, *Mitologia degli Alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, cit., p. 151.

Ivi, p. 152.

Sul concetto di sublime e sulla condizione di cambiamento di elevazione da uno stato ad una posizione "superiore", cfr. B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003; ed. or.

Cfr. "Ierofania", in *Vocabolario online Treccani*, disponibile al link https://www.treccani.it/vocabolario/ierofania/, consultato il 10/07/2023.

Con il termine ci si vuole riferire alle ricerche di Rudolf Otto sulle esperienze numinose (dal latino *numen*, "dio"). Cfr. R. Otto, *Il sacro*, Zanichelli, Bologna 1926, ed. or. *Le sacré*, Payot, Parigi 1968; ci si riferisce inoltre all'evoluzione del pensiero di M. Eliade, *op. cit*. Sul tema dell'interpretazione del sacro, negli studi di Otto ed Eliade, cfr. J. Ries, *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, Jaca Book, Milano 1981; ed. or.

M. Eliade, *op. cit*., p. 19.

Ivi, p. 45.

Id, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976, citato in J. Ries, *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, Jaca Book, Milano 1981, p. 64.

D. Luciani (a cura di), *Il luogo e il sacro. Contributi all'indagine sul linguaggio simbolico dei luoghi*, Edizioni Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso 2012, p. 11.

M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 97; ed. or.

"La cattedrale gotica riproduce palesemente gli antichi scenari del culto nel suo interno superbo, che si innalza verticalmente verso il cielo e poi si curva a volta da tutti lati, come corone di alberi che convergono fino a chiudersi sopra di noi. Come squarci nelle fronde, le vetrate fanno filtrare la luce". R.P. Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà. Tra mito ed ecologia, filosofia e arte, una storia dell'immaginario occidentale,* Garzanti, Milano 1992, p. 201; ed. or.

S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997, p. 16.

R.P. Harrison, *op. cit.*, p. 182.

R.P. Harrison cita S. Kierkegaard parlando del ricordo poetico, sottolineando come quest'ultimo sia lo strumento per poter ri-evocare l'origine. Ivi, p. 183.

C. Baudelaire, *Corrispondenze*, in Id., *I fiori del male e tutte le poesie*, Newton Compton, Roma 1995, p. 51; ed. or. *Correspondances*, in *Fleurs du Mal*, Auguste Poulet-Malassis, Paris 1857.

R.P. Harrison, *op. cit.*, p. 203.

Ibid.

D. Luciani, *op. cit*., p. 7.

Cfr. R. Otto, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Feltrinelli, Milano 1984; ed. or.

L. Fontanella (a cura di), *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, Archipinto, Milano 2005, pp. 48-49. Citato in D. Luciani, *op. cit*., p. 15.

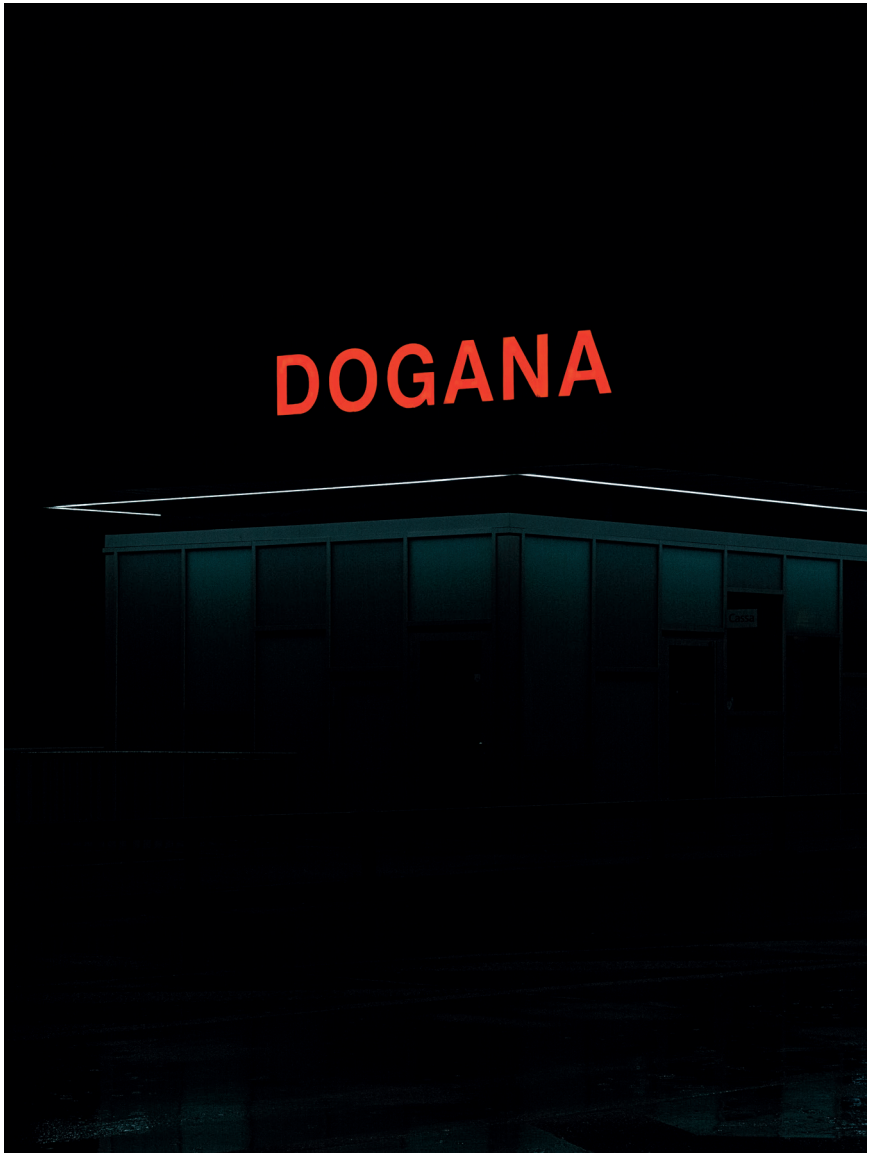
"Nel caso dell'anima la coltivazione è la filosofia; essa […] vi semina semi tali che, una volta sviluppati, daranno frutti rigogliosissimi". Cicerone, *Tuscolane*, II, 13, a cura di L. Zuccoli Clerici, Rizzoli, Milano 1997, p. 201.

Cfr. J. Fowles, *L'Albero*, Aboca, Sansepolcro 2021; ed. or. *The Tree*, Aurum Press, London 1979.

M. Frammartino, *Alberi*, 2013, 25 minuti. Disponibile al link: www.raiplay.it/video/2021/11/Alberi-d08261d5-ddfb-4608-83a3-5f83e6f2574a.html, consultato il 20/08/2023.

IMPRONTA

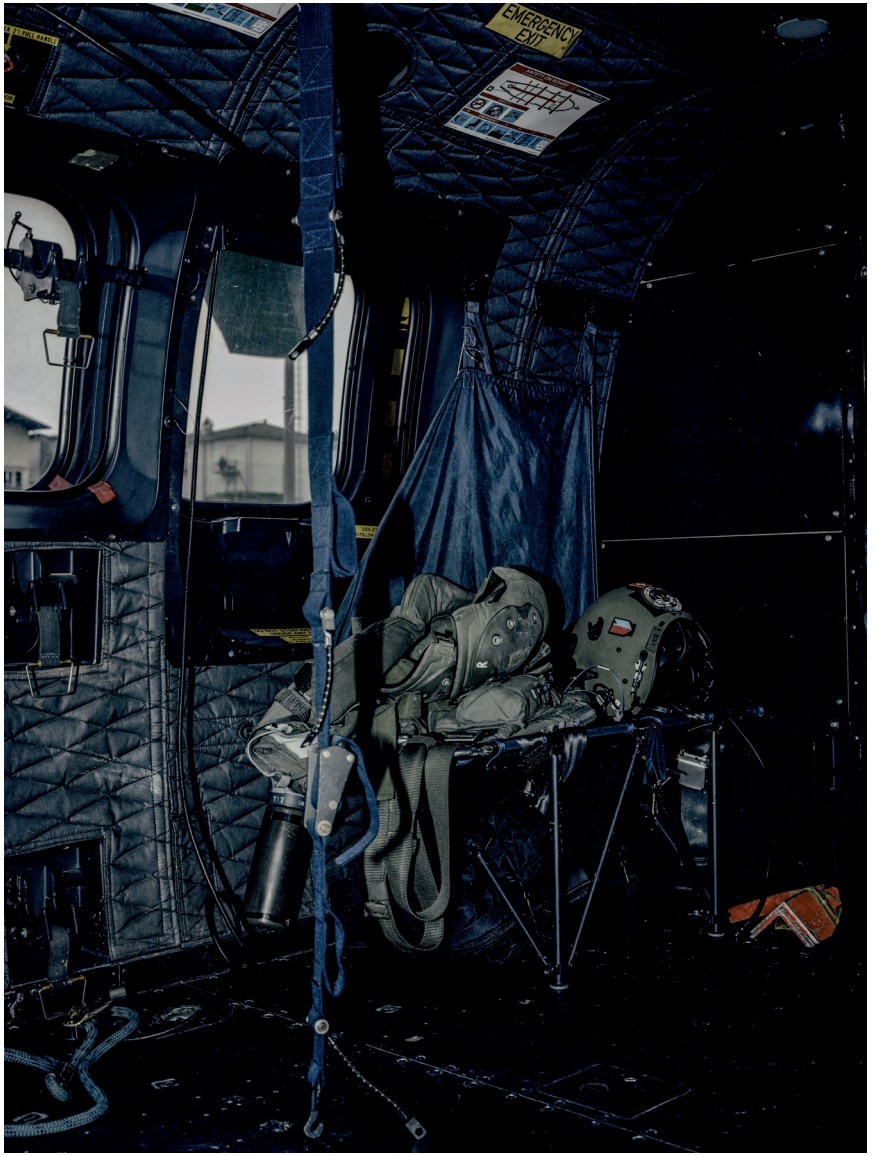
SALVATORE VITALE



Salvatore Vitale, “How to Secure a Country” 2014-2019. Courtesy l’artista.

Salvatore Vitale, “How to Secure a Country” 2014-2019. Courtesy l’artista.

Salvatore Vitale, “How to Secure a Country” 2014-2019. Courtesy l’artista.



Salvatore Vitale, “How to Secure a Country” 2014-2019. Courtesy l’artista.

INCOLTO

STAMATINA KOUSIDI

> The barrenness that appears is an exposing. / It is not part of what is absent, a halt. / For farewells, a sad hanging on for remembrances. / It is a coming on and a coming forth. / The pines that were fans and fragrances emerge, / Staked solidly in a gusty grappling with rocks. / The glass of the air becomes an element — It was something imagined that has been washed away. / A clearness has returned. / It stands restored.

L'apparente inerzia degli spazi pubblici negli ambienti metropolitani, alla luce della recente pandemia e dei periodi di lockdown globale, è catturata nel film *La fin de l'imagination* (2021) di Adrián Villar Rojas. Attingendo a filmati in tempo reale provenienti da aree accessibili al pubblico, l'opera documenta spazi apparentemente "dormienti", privi di persone ma caratterizzati da tracce umane e fauna selvatica, dove azione e inazione sono costantemente giustapposte e messe in dialogo. Evidenziando nuovi ritmi e modalità di simbiosi, le scene del film sono simbolo della crescente negoziazione tra artificiale e naturale, costruito e selvatico, che oggi si registra su più livelli all'interno delle nostre realtà vissute. In tutta Europa, gli edifici abbandonati, le strutture e gli ex campi agricoli ai margini della città si ricoprono di alberi e vegetazione arbustiva, mentre forniscono un habitat alle specie a rischio. Al contrario, gli elementi selvatici entrano nei vasti territori urbani, rivendicandone parchi, spazi, edifici e infrastrutture, e favorendo nuove definizioni di convergenza: diventano sempre più "una dimensione fondamentale dell'urbanizzazione", poiché "le infrastrutture urbane che un tempo erano percepite come avverse alla vita naturale ora appaiono a volte come riserve naturali".

In questo contesto, il discorso architettonico contemporaneo prende in esame l'incolto e le opportunità che esso può aprire al progetto, svelando "immaginari alternativi di produttività per terreni ed edifici normalmente preclusi". Accanto alla nozione di inerzia, un tale discorso esplora la questione della "crescita eccessiva", suggerendo di guardarla "non [come] collasso, ma [come] progetto" in modo da consentire nuovi approcci per contrastare la crescita inarrestabile dall'interno della pratica e del pensiero architettonici. L'argomento secondo cui "la *fallowness* deve essere riappropriata come categoria normativa, basata su restauro, dilazione e lentezza, per promuovere l'arricchimento dello spazio nel tempo", risuona con le attuali e crescenti esigenze di sostenibilità. Come è possibile reimmaginare, interpretare e concettualizzare la nozione dell'incolto – e per estensione dell'inerzia, della sospensione e dell'inattività – nel contesto del progetto architettonico, impegnandosi con nuovi significati estetici, ecologici e culturali?

NEI MARGINI DELLA CITTÀ: SOSPENSIONE/FUNZIONE

In un contesto di consumo e accumulo eccessivi, architetti, urbanisti e paesaggisti esaminano sempre più spesso il recupero e la riabilitazione di aree abbandonate, insediamenti e manufatti, richiamando l'attenzione sul potenziale dei paesaggi "a riposo". Si concentrano su edifici, paesaggi incolti e infrastrutture inutilizzate, abbandonati e disponibili nella loro capacità di dispiegarsi come aree sperimentali per il progetto, con l'obiettivo di promuovere nuove relazioni tra artificio e natura, processi e oggetti, svalorizzazione e rivalutazione. "Qualsiasi forma di fallowing è un progetto", scrive Álvaro Sevilla-Buitrago, riferendosi a "una certa articolazione del design e della politica per organizzare lo spazio nel tempo"[7]. Esempi di architettura recenti testimoniano il fatto che il progetto ha un ruolo centrale nel

> prevenire l'ossificazione funzionalista dei regni incolti sviluppando una comprensione più delicata delle potenzialità dormienti delle attuali configurazioni spaziali [e promuovendo] la costruzione di mondi alternativi.[8]

Il progetto non realizzaato *Everyday is Like Sunday* di Dogma (Asse, 2015) si concentra sulla trasformazione del patrimonio edilizio vuoto – parchi per uffici situati al di fuori dei densi tessuti urbani – in spazi di abitazione e di lavoro flessibili e convenienti. La proposta, pensata per essere costruita su un modello di proprietà collettiva, si sviluppa dall'interno verso l'esterno e mira a fornire "un sistema abitativo non tipologico in cui lo spazio è ridotto alla nuda semplicità della stanza"[9]. Solo la minima base strutturale originaria viene mantenuta, mentre l'edificio viene spogliato dei muri, delle partizioni interne e delle facciate, in modo da consentire l'introduzione di spazi generici e adattabili alle esigenze degli abitanti. In modo simile, il progetto *Ecomostro addomesticato* (Milano, 2008) dello Studio Albori si basa sulle strutture abbandonate incompiute, poste in prossimità della stazione ferroviaria milanese Scalo di San Cristoforo, e prevede di utilizzarle come palinsesto per una raccolta di diverse tipologie abitative. Ponendo particolare enfasi sul processo di costruzione, l'intervento architettonico propone il riutilizzo dei materiali di scarto e l'impiego di risorse umane locali.

> La forma in cui si presenta il progetto [quindi] riflette questa dinamica procedurale e incrementale, […] una delle tante configurazioni possibili in un dato momento di questo processo.[10]

Sulla scala della città, progetti come il giardino per il Tetto della Base sottomarina a Saint Nazaire di Jardin du Tiers Paysage-Gilles Clément (2011), la High Line a New York (Diller, Scofidio + Renfro con James Corner Field Operations e Piet Oudolf, 2003-19) e il parco Zollverein a Essen (Agence ter, 2006) oscillano tra

infrastruttura e architettura e sono testimonianze del fatto che "per affrontare in modo convincente la natura, il design deve renderla finzione […], farla apparire come un avvenimento o, meglio ancora, un evento"[11]. Questi progetti si basano su precedenti visioni di sfruttamento del potenziale delle infrastrutture esistenti, come articolato nella proposta di Cedric Price per il *IFCCA Prize Competition for the Design of Cities* (1999) intitolata *A Lung for Midtown Manhattan*. Basandosi sulla deduzione piuttosto che sull'addizione, quest'ultima ha optato per "far respirare più facilmente la città sostituendo gli edifici con spazi aperti"[12]. Il progetto ribadisce che l'unica azione ponderata da intraprendere per l'architettura nell'ambito di un contesto urbano sovrasviluppato, in modo da garantire "l'uso futuro o il sottoutilizzo di una vasta area di territorio", sia quella di preservare e valorizzare la qualità "a cielo aperto" dell'area lasciando scoperte le linee ferroviarie, determinando i modelli di drenaggio della superficie urbana, escludendo il "verde non commestibile"[13]. Introducendo dei frangivento in modo da incoraggiare le brezze del fiume a passare attraverso l'aria su Manhattan e una passeggiata coperta che fornisce accesso e viste dall'alto dell'area, il progetto ha posto l'attenzione sulla dimensione ambientale della città, sostenendo la necessità di sfruttare "l'attuale elemento incolto del sito"[14] e contestando la necessità di nuove costruzioni.

NEI MARGINI DEL BOSCO: INTERNITÀ/ESTERNITÀ

Il progetto di riuso di Jo Taillieu, Inge Vinck e Jan De Vylder (architecten de vylder vinck taillieu) per il Centro Psichiatrico Caritas (Melle, 2016) è emblematico dell'indagine sulle potenzialità dell'incolto in architettura. Un tempo abbandonato e considerato obsoleto, l'edificio registra oggi la sua complessa stratificazione di nuove e preesistenti, aperte e chiuse qualità. Una fotografia, che segna il completamento del progetto, documenta questa stratificazione: lo spazio interno è occupato da strutture a serra, è scandito da alberi ad alto fusto e risulta delimitato dal guscio in muratura parzialmente cavo e sostenuto da un nuovo scheletro metallico. Il progetto è incentrato su un minimo intervento progettuale volto a mantenere e rivelare i valori architettonici dell'edificio nella sua condizione *as found*, tra cui il carattere "a cielo aperto" degli spazi interni. La nozione di "esternità"[15] dell'interno nell'architettura è "accresciuta dalla piantumazione di alberi al centro dell'edificio"[16], dalla sostituzione della pavimentazione con uno strato di ghiaia, dall'alternanza tra giardini interni e stanze, influenzando l'impressione di "un interno aperto, [o meglio] una soglia su cui soffermarsi"[17]

e di relazioni tra artificiale e selvatico, utente e artefatto ancora da definire. Nella sua condizione trasformata, il manufatto costruito racconta, da un lato, la "trasgressione territoriale" che caratterizza il fenomeno del "ritorno della natura" nell'architettura contemporanea e vede l'inversione tra interno ed esterno. D'altra parte, oscillando tra residuo e costruzione, rappresenta "un rudere spogliato del suo guscio" che anticipa la sua colonizzazione per natura. Allude alla definizione di Georg Simmel della fusione della natura con l'arte e della successiva produzione di nuovi significati:

> Eppure un nuovo significato si impadronisce di questo incidente [della colonizzazione della rovina da parte della natura], comprendendo [la rovina] e la sua forma spirituale in un'unità che non è più radicata nella finalità umana, ma in quella profondità in cui la finalità umana e l'azione di forze naturali inconsce crescono dalla loro radice comune.

Per far luce su tale unità tra natura e arte, possiamo rivolgerci a strutture immerse nei boschi che attingono alla nozione dell'incolto come mezzo per riflettere sul rapporto tra l'uomo e la selva. La *Hexenhaus*, costruita per Axel Bruchhäuser da Alison e Peter Smithson (Bad Karlshafen, Assia, 1986-2002), può essere interpretata come una struttura che incarna l'inazione e l'integrazione con la natura. Afferma Peter Smithson:

> Questo padiglione non ha alcun scopo, solo quella di celebrare una circostanza [...]; la sua intenzione principale è formale; sta esplorando la possibilità che gli alberi siano il recinto.

Il rapporto inestricabile che l'edificio stabilisce con la foresta si materializza nei modi in cui l'architettura si fonde con l'ambiente naturale attraverso spazi soglia, superfici trasparenti, strutture a traliccio, offrendo all'abitante un luogo per contemplare la natura circostante. Analogamente alla capanna di Thoreau a Walden Pond, essa sottolinea l'esternità come prerequisito per l'abitazione. "Non ero tanto dentro le porte quanto dietro una porta dove sedevo, anche nelle giornate più piovose", scrisse Thoreau della sua esperienza nella foresta, sottolineando l'importanza di

> ascoltare i suoni delle foreste, osservando i comportamenti dei suoi animali, familiarizzare [se stessi] con lo stato di fatto adiacente, conversare con i visitatori.

La *Hexenhaus*, come la capanna di Thoreau, sono lezioni sulla "esternalizzazione del luogo di dimora nella foresta stessa, dove l'esposizione familiare degli arredi rivela la sua relazione con l'ambiente circostante" e articola la tensione tra interno ed esterno. Gli spazi intermedi servono qui come estensione dello spazio abitativo e come materializzazione della qualità dell'*as found* su cui attinge il progetto, dello "spazio intermedio" come spazio residuo.

Come minimo è l'intervento architettonico che

> può essere letto come un esempio di un metodo per cui un piccolo cambiamento fisico – una stratificazione d'aria aderente a un tessuto esistente – può determinare una delicata sintonia di persone con il luogo.

A questo proposito, esso risuona con le teorie più recenti sulle atmosfere nell'architettura e nel design che richiamano l'attenzione sul "modo in cui le persone si sentono nelle stanze e negli spazi, come si muovono, come possono seguire corpi e linee di edifici" e sottolineano l'importanza degli spazi piuttosto che delle costruzioni, insieme a un cambio di paradigma dalla "forma o la sagoma delle cose al loro contributo di sintonizzare lo spazio della nostra presenza corporea". La casa si sviluppa e si dispiega "in risposta al luogo", occupandosi di "[influenzare] un *placemaking* appropriato" e di rivelare una posizione architettonica che abbraccia il tema dell'*as found* attraverso "la seria considerazione di ciò che esisteva , [formando] un atteggiamento verso le cose usate, i luoghi costruiti e il paesaggio". L'architettura condensa e affronta il paesaggio selvatico: fornisce un senso di scala e di orientamento nella vastità dei boschi. La casa per Axel Bruchhäuser può quindi essere intesa come appartenente a quegli edifici che organizzano il paesaggio […] perché riescono con ingenuità e maestria a limitare l'illimitato e ad incarnare qualcosa che ci ricorda ciò che sapevamo come divino, stando in modo semplice nella natura", sottolineando il fatto che "la rinuncia alla dinamica del costruire non può aver luogo, a condizione che si approvi qualsiasi costruzione".

ARGIA. VALORIZZARE IL RESIDUO NELLO SPAZIO E NEL TEMPO

Il termine greco utilizzato per indicare l'inoperatività – *argia* – è stato interpretato nelle teorie filosofiche come una condizione, un modo di essere che si basa sul potenziale che supera l'attualità. Nelle teorie del filosofo Giorgio Agamben, l'inazione non è intesa "come equivalente né alla semplice assenza di prodotti [...], né alla negatività assoluta senza contesto".

> L'unico modo coerente per intendere l'inoperatività, sostiene Agamben, è pensarla come un modo generico di potenzialità che non si esaurisce […] in un *transitus de potentia ad actum*.

Alla luce delle sfide sociali contemporanee come il cambiamento climatico e la scarsità di risorse, le pratiche di progettazione contemporanea si confrontano con la nozione dell'incolto e sfruttano il suo potenziale per elaborare approcci futuri alla formazione dell'ambiente costruito. Affinché gli architetti stabiliscano una nuova agenda di progettazione per la sostenibilità

– per interpretare e affrontare in modo efficiente le questioni relative al mondo naturale e influenzare le nuove logiche di progettazione ecologica – è essenziale esaminare criticamente la nozione dell'incolto, nel suo significato metaforico e letterale, e i modi in cui può fungere da catalizzatore per ripensare i processi coinvolti nella progettazione. Con riferimento a edifici e paesaggi *a riposo*, i progetti futuri per la sostenibilità esploreranno un tipo di "sterilità" che "non fa parte di ciò che è assente, un arresto", ma al contrario, rappresenta "un iniziare e un venire avanti"[1]. Essi concepiranno l'architettura come un processo aperto che incoraggia l'appropriazione e mette in discussione le nozioni preconcette di permanenza associate alla costruzione, adottando una posizione che può favorire nuove connessioni tra programma e spazio, sospensione e produttività, azione e astrazione.

[1] W. Stevens, *An Ordinary Evening in New Haven* (1950), in Id., *The Collected Poems of Wallace Stevens* (1954), A.A. Knopf, New York 1971, pp. 487-488.

[2] Video composto da filmati camera TVCC da luoghi come parchi zoologici, piazze, giardini pubblici, parte delle serie dal titolo *La Fin de l'imagination*; opera realizzata per la mostra "Portals", NEON Foundation, former Public Tobacco Factory – Hellenic Parliament Library and Printing House, Athens, 11/6/2021-31/12/2021.

[3] Cfr. A. Picon, *Nature, Infrastructures, and the Urban Condition*, in M. Mostafavi, G. Doherty (a cura di), *Ecological Urbanism*, Lars Müller Publishers, Zürich 2016, pp. 534-535.

[4] Nello spirito della voce "maggése: s. m. o f. Pratica agricola (che anticamente si svolgeva nel mese di maggio) consistente nel fare una serie di lavorazioni su un terreno povero tenuto a riposo allo scopo di prepararlo a una successiva coltivazione di cereali: mettere un terreno a m.; anche, il complesso dei lavori necessari per tale pratica, e il terreno su cui si applica", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 20/04/2022.

[5] S. Cairns, J.M. Jacobs, *Fallow: A Comparative Reflection*, in "New Geographies", 10 (*Fallow*), 2019, p. 23.

[6] N. Axel et al. (a cura di), *Overgrowth*, in "E-Flux", October 2018, disponibile al link www.e-flux.com/architecture/overgrowth/221902/editorial, consultato il 10/12/2022.

[7] C. Michael, J. Smachylo, *Fallow*, in "New Geographies", 10 (*Fallow*), 2019, pp. 5-8.

[8] Á. Sevilla-Buitrago, *Antinomies of Space-Time Value: Fallowness, Planning, Speculation*, in "New Geographies", 10 (*Fallow*), 2019, p. 23.

[9] "Through the juxtaposition of state rest regimes and the self-valorization of idle space, fallowing may reveal a prefigurative potential as a transitory territoriality that allows the construction of alternative worlds in the meantime", *ibid*.

[10] Dogma, *Everyday is Like Sunday*, disponibile al link www.dogma.name/project/every-day-is-like-sunday, consultato il 20/03/2022. Si veda anche Dogma, *"Everyday is Like Sunday." Study for the Transformation of an Office Park*, in "El Croquis", 208, 2021.

[11] Studio Albori, *Eccomostro addomesticato*, disponibile al link www.albori.it/ecomostro-addomesticato, consultato il 20/03/2022.

[12] A. Picon, *Nature, Infrastructures and Cities*, in P.S. Cohen, E. Naginski (a cura di), *The Return of Nature. Sustaining Architecture in the Face of Sustainability*, Routledge, London-New York 2014, p. 179.

[13] *A Lung for Midtown Manhattan. Cedric Price's entry to the IFCCA Prize Competition for the Design of Cities, 1999*, in "CCA", disponibile al link www.cca.qc.ca/en/articles/77269/a-lung-for-midtown-manhattan, consultato il 16/01/2022.

[14] *Ibid*.

[15] *Ibid*.

[16] Cfr. G. Maciocco, *Esternità*, in "Territorio", 57, 2011, pp. 7-17.

[17] G. Ricci, *How to transform a ruin into a place to accommodate desires*, in "Domus online", disponibile al link www.domusweb.it/en/architecture/2018/05/11/how-to-transform-a-ruin-into-a-place-to-accommodate-desires.html, consultato il 20/03/2022.

[18] *Ibid*.

[19] P.S. Cohen, E. Naginski, (a cura di), *The Return of Nature: Sustaining Architecture in the Face of Sustainability*, Routledge, London-New York 2014, p. 3.

[20] D. Murphy, *Frame of Mind: de Vylder Vinck Taillieu's Caritas psychiatric centre*, in "The Architectural Review", 17, September 2018, disponibile al link www.architectural-review.com/buildings/frame-of-mind-de-vylder-vinck-taillieus-caritas-psychiatric-centre, consultato il 20/03/2022.

[21] G. Simmel, *Two Essays*, in "The Hudson Review", 11, 3, 1958, pp. 371-385.

[22] C. Spellman, K. Unglaub (a cura di), *Peter Smithson: Conversations with Students. A Space for Our Generation*, Princeton Architectural Press, New York 2005, p. 86.

[23] R. Pogue Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992, p. 226.

[24] Ivi, p. 227.

[25] A. Smithson, P. Smithson, *The Charged Void: Architecture*, Monacelli, New York 2001, p. 552, citato in, C. Hailey, *The Porch*, University of Chicago Press, Chicago-London 2021.

[26] G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres. Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces*, Routledge, London-New York 2017, p. 47.

[27] Ivi, p. 48.

[28] A. Smithson, P. Smithson, *The Nature of Retreat*, in "Places", 7, 3, 1991, p. 8.

[29] Ivi, p. 14.

[30] A. Antonas, *Topiografimata / Landscape writings*, in "Architektonika Themata", 35, 2001, pp. 57-61.

[31] *Ibid*.

[32] A. Nizza, *Before Agamben: Towards a Critique of Inoperativity in Luciano Bianciardi's La vita agra*, in "Journal of Italian Philosophy", 3, 2020, p. 92.

[33] Ivi, p. 103.

[34] *Ibid*.

[35] W. Stevens, *The Auroras of Autumn-An Ordinary Evening in New Haven* (1950), in Id., *The Collected Poems of Wallace Stevens*, Vintage Books, New York 1990, p. 875.

INDOMITO

ESTHER GIANI

La storia del nostro rapporto con la natura è una storia di sopraffazioni, di sfruttamento, di violenta dominazione articolata in più fasi. La relazione che abbiamo avuto con il mondo vegetale, in un millenario arco evolutivo, ha visto prevalere, sin dall'inizio, un approccio utilitaristico, coloniale. Dalla domesticazione delle piante al controllo della riproducibilità fino allo sfruttamento dei prodotti derivati. La natura è domita, considerata quale risorsa alimentare, energetica, in grado di fornire materiali per costruire ripari, armi ecc.; senza dimenticare l'utilizzo in chiave ornamentale e decorativa. Fonte di risorse disponibili, a seconda delle necessità. Essendo già vastissima la letteratura che affronta il danno ambientale, si lasciano fuori quadro le catastrofiche conseguenze climatiche e tutte le previsioni di un futuro tanto funesto quanto inevitabile, seppur annunciato e minuziosamente descritto. In questa definizione cercheremo di considerare come, nel rapporto tra uomo e mondo vegetale, si siano avviati processi di riconfigurazione di ampie aree, quasi sempre incontrollati.

Sfogliando il libro della storia, leggiamo di un incremento esponenziale: nel corso di pochi segmenti temporali, da una primordiale fase quasi armonica ed equilibrata si è passati a profonde e irreversibili modificazioni di aree sempre più estese. Quando l'*homo faber* si fece costruttore di società, occupando stabilmente territori, iniziarono a delinearsi strategie di "sterminio". Lo sgombero di aree da destinare a residenza, servizi, spazi comuni e di produzione, si rivelò impresa non facile. La natura non si lascia scacciare, dispone di proprie capacità di resistenza, di sopravvivenza, addirittura di difesa e contrattacco. In più, rispetto ai propri avversari, ha davanti a sé tempi lunghi, lunghissimi. E sa attendere. La rimodellazione di vaste aree da parte dell'uomo nel corso del tempo ha visto evolvere tecniche sempre più efficaci di disboscamento, livellamento, scavo, soppressione chimica e fisica. Di pari passo, soprattutto in questo ultimo secolo, l'agricoltura ha iniziato a razionalizzare non solo modalità di utilizzo dei suoli, di ottimizzazione dei processi di raccolta, di manifattura, ma si è anche avvalsa di conoscenze derivanti dalla biologia applicata (Ogm). Concimi chimici e antiparassitari sempre più mirati annunciano un'ulteriore linea di trasformazione dei processi legati alla coltivazione. Si assiste a una graduale snaturalizzazione che rende sterile e meccanico il sistema di riproduzione (e di produzione) dei frutti della terra, di biblica memoria. Alterando irreversibilmente cicli biologici ed equilibri ambientali. Al solo scopo di completare il sintetico quadro dei processi di dominazione e di sfruttamento del mondo vegetale, si deve ricordare un'altra fonte di reddito: il legno e le sue molteplici utilizzazioni.

Dalla iniziale scoperta delle proprietà fisiche che ne hanno permesso la trasformazione in utensili, energia termica, materiale per costruzione ecc., alle alterazioni morfologiche (sempre attraverso metamorfosi violente): fibre, superfici, tessuti, involucri, polveri, inerti… Questo secondo fronte, il rapporto uomo-albero-legno comporta, e comporterà, profonde alterazioni della scena naturale. Ciò che non mettiamo a mollo in un vaso, lo mettiamo sotto i denti o sotto la lama di una motosega.

ANTROPOCENE

La natura è stata dunque domita, domata, domesticata, persino riconfigurata tanto da antropizzare quasi tutto il globo terracqueo. "Il ricorso all'architettura sembra ancora l'unico modo di incidere in modo appropriato sul disordine naturale. È un modo di dire che l'ordine biologico […] non è stato ancora percepito come una possibilità di concezione". L'idea di una nostra superiorità biologica, persino etica, rispetto al mondo animale e a quello vegetale, appare connaturata. È tanto radicata da potersi definire insita nel nostro stesso genoma. Soltanto da qualche decennio si è esteso un movimento, inizialmente elitario, che tende a difendere i diritti degli animali. Gli animalisti, percepiti inizialmente con la divertita curiosità che si rivolge a chi propone idee stravaganti, hanno in pochi decenni inciso sulla coscienza collettiva fino a produrre nuove direttive giuridiche, riconfigurando normative e processi produttivi. Un altro movimento, anche esso inizialmente elitario, irrompe sulla scena in questi anni: si lotta non solo per ridurre il danno ambientale ma per i "diritti del mondo vegetale". È il "Cresco, dunque esisto" di *Le bonheur d'être plante*, primo libro tradotto in italiano del biologo francese Patrick Blanc. Non si tratta dunque di ambientalisti che difendono il paesaggio: si mette in discussione il riconoscimento delle piante quali organismi senzienti, capaci, in un modo per noi ancora distante, di avere sensibilità nei confronti dell'esterno. L'intelligenza vegetale, pur osservata e riconosciuta già da Darwin, solo di recente appare studiata con analisi in grado di rilevarne modalità e strategie di comunicazione. La neurobiologia vegetale è una nuova – e dibattuta – disciplina scientifica che dal 2005 studia come le piante superiori siano capaci di ricevere segnali dall'ambiente circostante, rielaborare le informazioni ottenute e calcolare le soluzioni adatte alla loro sopravvivenza.

Spostando ancora il punto di osservazione, proviamo a ragionare su alcuni fenomeni, divenuti sempre più evidenti: quelli di "reazione" da parte del mondo vegetale. "L'avanzata dei boschi e l'inselvatichimento della città procedono a ritmo serrato. […]

La selva è spazio altro, spesso inesplorato e non normato". La violenza, spesso evocata dal *Selvario* nel descrivere il nostro rapporto con la natura, non è infatti a senso unico. Nella esperienza di ognuno sono presenti scenari di riappropriazione da parte della vegetazione di manufatti reliquati, perfino di intere aree urbane dismesse. In un arco di tempo anche breve, oggetti abbandonati variamenti disposti in contesti antropici vengono aggrediti e metabolizzati da organismi vegetali in "uno spazio non ordinario di relazioni non codificate, un rifugio per i processi di repulsione e attrazione […] indipendentemente dal suo senso". Tali processi suggeriscono rigorose logiche di altrettanta violenza, di "aggressione". Le specie presenti, ripartendosi compiti e specificità, sembrano seguire sequenze temporali precise. Laddove l'uomo arretra, la natura avanza. Consapevolmente. Inesorabilmente. Prima lentamente, quasi a tastare il terreno. Se la prima "incursione" non viene fermata, le specie di perlustrazione consolidano l'avamposto e il processo di colonizzazione, di metabolizzazione, di aggressione, procede a ritmi più serrati fino alla totale (ri)appropriazione: "il patto con la natura sembra aver cambiato rotta: la 'selva' ha guadagnato terreno […], torna sulla scena e impone una nuova *competizione*". C'è da interrogarsi se proprio la nostra consolidata insensibilità verso il mondo animale, vegetale e verso la stessa mineralità che ci circonda, ci impedisca di cogliere forme sconosciute di solidarietà. Forme che vanno oltre il semplice "equilibrio naturale". Bisogna allora ricordare tutta la mitopoiesi presente in quelle civiltà più attente della nostra, per avvertire la presenza di una *intelligenza* altra. *Intelligere*: ove il prefisso inter- (tra) è anteposto alla radice *legĕre* (leggere, cogliere) o anche *ligāre* (legare), suggerendo essenzialmente un "legame tra" specie. Riconoscere dunque una intelligenza vegetale, significa ammettere una reciprocità delle azioni. Ad azione corrisponde reazione, spesso di segno opposto. Si iniziano a riconoscere scenari che – come sempre accade – erano già stati anticipati dall'arte, dalla letteratura al cinema e, ancor prima, dal mito.

DIVERSAMENTE ANTROPOCENE

Il portato simbolico e immaginario di questa "competizione" deflagra. Lasciar liberamente sprigionare queste potenti energie naturali presenti nel mondo vegetale in contesti ambientali (però ben de-limitati) può rappresentare non solo (e non tanto) un emblematico risarcimento, bensì una straordinaria fonte di ispirazione. Ritagliare la possibilità, per noi umani, di osservare quello spazio non normato e i processi di metabolizzazione che ivi si attuerebbero. Un tema che da qualche tempo va delinean-

dosi riguarda proprio la "liberazione" di specie vegetali, che sono, per l'appunto, in movimento[1]. *Il Manifesto* di Clément prova a fissare alcuni termini suggerendo un nuovo patto con la selva, basato sul riconoscimento: due mondi che provano a osservarsi senza reciproche interferenze, in una sorta di sospensione, di armistizio. Forse bisognerà immaginare nuovi atteggiamenti, dovremo pensare a comportamenti diversi, conciliatori:

Dare voce a una sensibilità che va diffondendosi in questo terzo millennio, può essere un impegno che coinvolga anche il progetto, sia pure in forma di simboliche proposte di risarcimento[2]. Il risarcimento è una forma di sacrificio, di compensazione. Si potrebbe iniziare a sacrificare il "maltolto", accettando la riappropriazione dei luoghi abbandonati da parte della selva, del Terzo paesaggio, della *wildness*. Il progetto potrebbe interrogarsi su come coordinare questo nuovo patto tra selvatico e artificio. Come disegnare un avvicinamento tra le specie (umane e vegetali). Come favorire l'esperienza diretta e l'osservazione mirata di fenomeni e meccanismi non più intesi come addomesticati, non-normati, ma come forza indomita, diversamente razionale, motrice di cambiamenti e ripensamenti del vivere. È possibile immaginare aree circoscritte, anche interne a contesti urbani, totalmente liberate e restituite al mondo vegetale. Isolate. Il riferimento non è ai giardini botanici, che pure vantano una storia millenaria, né ai parchi urbani, per vasti che siano. Pensiamo a qualcosa che assomigli più a una *ritirata:* il volontario abbandono di territori, lasciati alla mercé delle forze naturali[3]. Progetto e opportunità di un risarcimento, sia pure in forme limitate, puntuali, episodiche; osservando, attraendo nel proprio orizzonte ciò che accade (contemplando); senza interferire.

Si fa strada una chiosa forse cinica: liberare le energie disordinate e irrompenti della natura e abbandonare aree all'inselvatichimento potrebbe avere, oltre all'aspetto simbolico ed espiatorio, anche un portato – non secondario – di utilità estetica[4]. Stiamo cercando di immaginare un diverso scenario nel quale spazi – non necessariamente estesi, ma significativi e, in misura variabile, spettacolarizzabili – vengano abbandonati alle forze *indomite* espresse liberamente dal mondo vegetale. Una condizione, delimitando con accorgimenti i rispettivi territori, che ne permetta la (forse reciproca) osservazione, senza influenze dirette. Heisenberg ci spiegherebbe che si tratta di un ossimoro, ma cosa altro può essere, ospitare l'indomito? Un selvario.

[1] "Siamo fortunate perché, contrariamente ad altre piante degli spazi aperti, loro [gli umani] ci amano per la nostra bellezza e non per farci a pezzi o divorarci. Le povere piante […] producono molte foglie, grossi tuberi, buoni frutti succosi o legno, accumulato nei tronchi, e diventano insalate, cereali, verdure, frutti, armadi, parquet o fiammiferi. È sempre da morte che interessano, sia che finiscano sotto i denti, nell'acqua bollente o sotto la lama di una motosega". P. Blanc, *Il bello di essere pianta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 42; ed. or. *Le bonheur d'être plante*, Éditions Maren Sell, Paris 2005.

[2] Cfr. P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The "Anthropocene", in* "IGBP Newsletter", 41, 2000; P.J. Crutzen, *Geology of mankind*, in "Nature", 415, 2002, p. 23.

[3] G. Clément, *Il giardino in movimento. Da La Vallée al giardino planetario*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 14; ed. or. *Le Jardin en mouvement. De La vallée au champ via le parc André-Citroën et le jardin planétaire*, Sens et Tonka, Paris 2007.

Probabilmente la produzione di carne alimentare subirà un ridimensionamento non tanto per l'azione degli animalisti, quanto per il danno ambientale che si evidenzia. Ambiente e spazi "liberati" e nella disponibilità di chi vorrà e potrà cogliere questa come una "opportunità".

Si veda il libro vincitore del Premio Pulitzer 2019 per la narrativa, R. Powers, *The Overstory*, W.W. Norton & Company, New York 2018; il libro di divulgazione del direttore del Laboratorio internazionale di neurobiologia vegetale (Linv), e professore all'Università degli Studi di Firenze, S. Mancuso, *La nazione delle piante*, Laterza, Bari 2019.

[4] P. Blanc, *op. cit.* p. 11.

Nel 1880 Charles Darwin propose che gli apici radicali rappresentassero una sorta di cervello diffuso delle piante, in grado di percepire segnali multipli dall'ambiente circostante e di prendere, sulla base di questi, decisioni in merito alle strategie da seguire.

Le piante sembra siano organismi intelligenti che riescono ad elaborare informazioni complesse che non solo utilizzano potenziali d'azione ma anche connessioni sinaptiche tra cellula e cellula. Cfr. A.J. Trewavas, *Aspects of Plant Intelligence*, in "Annals of Botany", 92, 1, July 2003, pp. 1-20; Id, *Green Plants as Intelligent Organisms*, in "Trends in Plant Science", 10, 9, September 2005, pp. 413-419; Id, *Plant Behaviour and Intelligence*, Oxford University Press, Oxford 2014.; Id, *The Foundations of Plant Intelligence*, in "Interface Focus", 7, 3 (*Convergent Minds. The Evolution of Cognitive Complexity in Nature*), 2017; S. Mancuso: *La Neurobiologia Vegetale. Sinapsi, neurotrasmettitori e memoria nelle piante*, in "Accademia Nazionale di Agricoltura. Annali", CXXV, 2005, pp. 117-152.

Si inizia ad attribuire un senso diverso alle competenze agronome, e il "pollice verde" dai nostri avi viene riconosciuto come testimonianza di empatia. E in quanto tale, misurata sperimentalmente da neuro recettori individuati.

[1] Dalla call for abstract per *Selvario. Guida alle parole della selva,* a cura di A. Pastorello (2022).

[2] *Ibid*.

Dal manifesto della unità veneziana della ricerca Prin 2017 "SYLVA - ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità", responsabile scientifico prof.ssa S. Marini, disponibile al link www.sites.google.com/iuav.it/iuav-prin-sylva/sylva?authuser=0, consultato il 20/04/2022.

[3] "Le piante viaggiano. Le erbe, soprattutto. Si spostano in silenzio, come i venti. Non si può nulla contro il vento. Se si mietessero le nuvole, si sarebbe sorpresi di raccogliere sementi imprevedibili mescolate al loess, polveri fertili". G. Clément, *Il giardino in movimento*, cit., p.x.

[4] Cfr. S. Marini, *Nella selva | Wildness*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020, pp. 10-17; cfr. inoltre Ead., *Entrando nella selva*, in Ead. (a cura di), *Nella selva. XII Tesi*, Mimesis, Milano 2021, pp. 6-18.

Un esempio è la Île Derborence all'interno del parco Henri Matisse a Lille (G. Clément, 1995). Il Terzo paesaggio è stato disposto su una struttura artificiale alta circa otto metri, visibile dal pubblico solo dal basso e completamente inaccessibile. Su questa altura la natura si esprime senza alcun intervento esterno. L'isola rappresenta per Clément un frammento spaziale e un rifugio ecologico che consente alle specie più vulnerabili di sopravvivere e ricolonizzare l'area circostante. Il paesaggista francese decide deliberatamente di mantenere una netta distanza tra il pubblico e la selva, lasciando alla natura la possibilità di fare il suo corso e all'uomo di osservarla.

L'arte ha spesso flirtato con la natura, instaurando rapporti e relazioni inedite, aprendo un prolifico fronte con la land art, che già esisteva in forma ctonia. Gli Incas e gli Egizi, ma anche le risaie, per non citare i diffusi accorgimenti agricoli che marcano ovunque i territori con segni di involontaria bellezza.

L

LICHENE

KARINE PRÉVOT

"Siamo tutti licheni"[1]. Questa è la conclusione scandalosa a cui giungono Scott Gilbert, Jan Sapp e Alfred Tauber in un articolo del 2012 in cui propongono una critica al concetto di individualità alla luce delle nuove ricerche biologiche sulla simbiosi. Se il concetto di "individuo" autonomo è un'illusione, è perché le entità note come "organismi" sono molto più propriamente descritte come comunità o entità formate da simbiosi di vario tipo. L'esempio dei licheni offre una visione inaspettata sulla questione del mondo vegetale. Infatti, ciò che viene chiamato "lichene" è innanzitutto un composto: il risultato della simbiosi tra un fungo e delle cellule microscopiche dotate di clorofilla. Così, tecnicamente classificati nel *phylum* dei *Fungi*, i licheni mettono in crisi le nostre classificazioni spontanee: né "piante" né "funghi", sono emblematici della modalità con cui le piante sovvertono filosoficamente la nostra comprensione del concetto di individuo.

Le piante sono sempre state un buon modello a partire dal quale interrogarsi sulla biologia e in particolare sulla genetica. Per definire l'individualità biologica, i vegetali sono ottimi oggetti di studio da cui prendere le mosse per riflettere sugli elementi costitutivi dell'individuo. Essendo lontani dagli animali vertebrati, che si considerano essere gli individui paradigmatici, contribuiscono a mettere in discussione un approccio percettivo all'individualità, che sottende una concezione dell'individuo esclusivamente quale entità immediatamente riconoscibile e visibile. Attraverso la loro struttura i vegetali mettono in discussione in due modi i confini dell'individualità, soprattutto quelli spaziali. In primo luogo, sono lontani dalle rappresentazioni di un individuo chiuso in sé stesso; così come le fragarie lanciano i loro stoloni o le viti i loro viticci, le piante hanno mani che si aggrappano e si estendono ovunque: fanno talee, si moltiplicano per clonazione, ramificandosi e proliferando in rizomi. In secondo luogo, le piante sono storicamente modelli per lo studio delle associazioni simbiotiche che in natura sono la regola piuttosto che l'eccezione. È da qui che la concezione ordinaria dell'individuo va ripensata. Infatti, se i vegetali rappresentano casi studio particolarmente rilevanti per la comprensione e la ridefinizione dell'individualità biologica, hanno anche costituito, nella storia della biologia, dei modelli da cui le domande sull'individualità biologica hanno potuto sorgere.

L'INDIVIDUO. UN CONCETTO IN EVOLUZIONE

Il concetto di individuo rinvia, nella sua definizione più comune, a quello di organismo, il quale a sua volta trova fondamento su un approccio intuitivo dell'individuo, che spesso confonde un organismo con un vertebrato. Nella storia della filosofia e della biologia, la questione della definizione dell'individuo si è sempre posta su due piani: da una parte la natura dell'individuo, dall'altra il livello di orga-

nizzazione a cui può essere pensato. L'individuo è tradizionalmente definito come ciò che esiste da sé, come ciò che presenta un'unità insieme logica e ontologica e anche un'unicità. È ciò di cui a primo acchito si ha l'intuizione, prima ancora di qualsiasi definizione precisa. Il concetto di individuo si riferisce a un'entità che si può designare attraverso un riferimento dimostrativo (*questo* individuo), che è separabile, che ha chiari confini spaziali e un'identità capace di farsi riconoscere nonostante i cambiamenti che sopraggiungono nel tempo; inoltre, un individuo può coesistere in più esemplari che possono quindi essere comparati. L'organismo rappresenta dunque l'individuo tipico in quanto è intuitivamente e funzionalmente ciò che possiede un'unità, un'autonomia e dei confini facilmente riconoscibili indipendentemente dall'ambito in cui viene considerato.

Lo studio delle piante mette in crisi la sovrapposizione tra i concetti di organismo e individuo e mostra che esistono diversi livelli di individualità e diversi gradi del processo di individuazione. L'individualità non si misura sempre al solo livello dell'organismo, ma al di sotto e al di là dello stesso. Può anche evolversi a seconda della scala temporale in cui viene considerata. È soprattutto nel campo della biologia evolutiva che sono state evidenziate per la prima volta le difficoltà insite nella definizione dell'individuo biologico. La maggior parte dei tentativi di definire l'individualità biologica si colloca nel quadro dell'evoluzione e cerca di spiegare l'individuo nel contesto della selezione naturale. Pertanto, la maggior parte delle entità che si prende in considerazione in biologia non possiede i criteri base che definiscono un individuo, in particolare manca di confini spazio-temporali chiaramente delineati. Alcune entità non possono infatti essere chiaramente precisate secondo questi criteri. È il caso delle colonie, entità il cui ciclo vitale porta loro ad adottare forme e comportamenti specifici; è anche il caso degli ecosistemi. È in questo contesto che le piante rivestono un ruolo importante nello studio del concetto di individuo. In effetti le piante non sono "individuate", nel senso dell'individuazione percettiva, come lo sono i vertebrati. È quindi più difficile valutarne, di primo acchito, i criteri di individualità, il che rende il loro studio essenziale per qualsiasi considerazione sui criteri da utilizzare per definire l'individuo biologico. A questo proposito, il caso dei pioppi fornisce un esempio della necessità di rivedere i confini spaziali dell'individuo. Ogni pioppo potrebbe essere considerato un individuo; ma i pioppi sono così geneticamente identici che molti biologi propongono di considerare qualsiasi foresta di pioppi geneticamente identici, nel suo insieme, come un singolo individuo. Queste entità sono difficilmente pensabili se si resta all'interno di una prospettiva in cui la localizzazione e i confini spazio-temporali sono i criteri determinanti per pensare l'individuo. Allo stesso modo, intuitivamente, un singolo dente di leone è percepito come uno stelo sormontato da un fiore giallo. Tuttavia, da un punto di vista evolutivo, il singolo dente di leone non è questo stelo sormontato da un fiore, ma l'intero campo di denti di leone. Infatti, essi si riproducono per apomissia, cioè per riproduzione asessuata; quest'ultima dà origine a un campo di denti di leone geneticamente identico. Ne consegue, che "potrebbero esserci non più di quattro individui di denti di leone in competizione tra loro in tutto il Nord America". Contrariamente alle apparenze, quindi, per il biologo evoluzionista ogni stelo di un dente di leone non è un individuo, ma solo una parte di un individuo più grande che è l'individuo evolutivo. Daniel Janzen propone allora una distinzione tra l'individuo comunemente inteso e l'individuo evolutivo. Il primo è quello che ci appare intuitivamente come un individuo. Il secondo è quello a cui si può attribuire un valore adattivo riproduttivo. Ne deriva un'ontologia complessa e gerarchica, con diversi gradi di individualità. Esistono quindi individui più o meno integrati, in transizione, ma si registrano anche sovrapposizioni, poiché alcuni individui rappresentano "parti" di altri individui. Nonostante le nostre intuizioni iniziali sull'individualità biologica, l'individuo analizzato a partire dalla biologia evolutiva è un'entità che interagisce come un tutto nel processo di selezione naturale. Di conseguenza, dal punto di vista della teoria dell'evoluzione per selezione naturale, esiste un'intera gerarchia di individui biologici che conduce a una descrizione del mondo del vivente certamente diversa, ma più fondata di quella di senso comune. L'individuo è un'unità di interazione in un processo causale, in questo caso quello della selezione naturale. L'individuo può essere ugualmente un gene o un genoma, un organello, una cellula, un organismo, un gruppo, una specie e così via. Dal punto di vista della teoria dell'evoluzione per selezione naturale, in natura esiste quindi un'intera gerarchia di individui biologici, il cui criterio rilevante per delimitare l'individuo biologico è la partecipazione, come un tutto, al processo di selezione naturale.

SIMBIOSI E CONFINI SPAZIALI DELL'INDIVIDUALITÀ

In biologia, le piante sono dei modelli a partire dai quali sono analizzate le associazioni simbiotiche. In questo senso, costituiscono un punto d'avvio necessario per rifondare il concetto di individuo biologico: ci permettono di rivalutarne il concetto iniziale e intuitivo, a partire dallo studio di specie diverse e di entità che si integrano tra loro. Sono particolarmente rilevanti per pensare o ripensare i confini spaziali dell'individuo biologico, tanto la loro forma e il loro modo di riprodursi sono distanti da ciò che tendiamo a pensare come individui tipici. Oltre a fornire una definizione e una tipologia di simbiosi, hanno permesso di considerare quest'ultima come un fenomeno essenziale da analizzare per definire l'individualità biologica.

Il termine "simbiosi" fu usato per la prima volta nel 1877 dal naturalista tedesco Albert Bernhard Frank che si occupava di micorrize e licheni. Basandosi sull'analisi dei licheni come composti di due specie diverse (funghi e alghe), Frank descrive la simbiosi come un caso in cui esiste un habitat comune, interno o esterno, tra due specie separate, a prescindere dal ruolo svolto dalle due parti. In senso molto ampio, la simbiosi allora rappresenta la condizione di vita in comune. Questo concetto fu ripreso nel 1879 da Anton De Bary, per cui la simbiosi è lo stato capace di riassumere i fenomeni di convivenza tra organismi di specie diverse. Dall'opera di De Bary in poi, la simbiosi divenne essenzialmente l'istituzione di una struttura associativa tra due organismi, che a volte comportava anche la creazione di un'entità più o meno unificata. Frank scrive a proposito dei licheni:

> La relazione in questione è qualcosa di molto più del semplice parassitismo nel senso abituale, perché quando immaginiamo che i licheni siano originariamente o generalmente privi di gonidi, in realtà i parassiti e l'ospite sono riuniti fin dall'inizio per costituire un nuovo organismo unificato in cui nessuna delle due parti si impegna a costruire per sé stessa; i due compagni condividono il lavoro per la loro nutrizione.

È stato il modello lichenico, quindi, che ha permesso di evidenziare l'importanza della relazione simbiotica tra specie diverse. Ciò solleva la questione dell'unità dell'entità creata dalla relazione simbiotica, nonché quella dei confini spaziali dell'individuo, nel senso che, se la nuova entità formata è integrata, essa costituisce allora un nuovo individuo che sfuma i confini spaziali comunemente accettati dell'individualità biologica. Infatti non solo l'individuo può essere costituito da due entità inizialmente diverse, ma deve anche includere, di fatto, i fattori ambientali, apparentemente esterni, che lo compongono.

La riflessione sull'individuo porta quindi a interrogarsi su cosa possa considerarsi entità e sul ruolo o meno dell'ambiente quale criterio di definizione rilevante. L'inclusione dell'ambiente nella definizione di individuo permette di misurare più precisamente il grado di autonomia dello stesso, così come la questione dei suoi confini.

Il gasteropode *Elysia chlorotica* offre un caso da manuale per riflettere sull'autonomia – relativa – degli individui in relazione al loro ambiente e sul nodo dei confini spaziali dell'individualità. *Elysia chlorotica* è una piccola lumaca marina che si trova nelle acque poco profonde al largo delle coste orientali del Nord America, del Texas e del Canada e che, nel corso della sua vita, acquisisce la capacità di sintetizzare la luce, una capacità normalmente posseduta solo dalle piante. Tale facoltà matura presto nella vita di questa specie ed è in realtà il risultato dell'integrazione da parte della lumaca con le alghe della specie *Vaucheria litorea*. *Elysia chlorotica* conserva i cloroplasti dell'alga, che vengono integrati per fagocitosi nel citoplasma delle cellule epiteliali che rivestono l'apparato digerente, trasformando la lumaca, originariamente traslucida, in una sorta di foglia verde in grado di convertire l'energia luminosa in materia organica. Questo processo consente alla lumaca di smettere di nutrirsi e *l'Elysia chlorotica* diventa così un'entità autotrofa. I ricercatori spiegano questo fenomeno con un trasferimento orizzontale di geni che rende possibile il funzionamento dei plastidi: il gasteropode possiede geni identici a quelli contenuti nel nucleo dell'alga. Questo gene, chiamato psbO, è caratteristico della fotosintesi ossigenica. In questo esempio, il criterio della cooperazione sembra fornirci qualche indicazione in più sulla definizione dell'individuo e sul suo funzionamento, rispetto a quello della riproduzione dell'individuo biologico.

Queller e Strassmann sottolineano che il parametro di riconoscimento delle diverse entità potrebbe essere misurato su una scala che tenga conto dei gradi di cooperazione e competizione tra le parti. Nel caso di *Elysia chlorotica*, la cooperazione è ovvia dal punto di vista cellulare, poiché i plastidi forniscono energia al mollusco, che a sua volta permette agli stessi di funzionare in assenza di geni nucleici nell'alga. La simbiosi sfuma quindi i confini spaziali comunemente attribuiti agli individui biologici. Ma in questo caso, il fatto che l'esempio utilizzato sia in parte di origine vegetale getta ulteriore luce sulla questione dei confini. Non solo i confini dell'individuo sono messi in discussione, ma anche quelli tra animali e piante, dal momento che la lumaca acquisisce delle capacità che normalmente si trovano solo nel regno vegetale.

In questo modo, il tema dell'individualità delle piante e quello delle simbiosi che essa rimarca conducono a una concezione dell'individualità aperta alle comunità e agli ecosistemi nel loro complesso. Le piante, come le componenti abiotiche presenti nell'ambiente, dimostrano la necessità di prendere in considerazione entità o processi che non sono immediatamente compresi come individui.

L'INDIVIDUO INTEGRATORE

La presa in considerazione delle piante permette anche di pensare l'individualità a livello delle colonie e degli ecosistemi sulla base dell'integrazione funzionale delle parti della comunità in questione. Le comunità sono definite a partire degli elementi biotici che le compongono. Un ecosistema corrisponde all'insieme funzionale di tutte le comunità e del loro ambiente abiotico. L'individualità è quindi pensata come il tutto che reagisce alle pressioni di selezione dell'ambiente. Un individuo può essere composto da elementi biotici (piante e animali) e abiotici. Un esempio di questo tipo di ecosistema è fornito dai nidi delle termiti, e più precisamente dalle termiti fungoidi, che stabiliscono una simbiosi con il fungo *Termitomyces*. I termitai assumono spesso la for-

ma di grandi nidi che possono raggiungere diversi metri di altezza. Martin Lüscher ha descritto questi nidi come "macchine coloniali" che operano sul modello del sistema di ventilazione cuore-polmone. Il metabolismo della colonia riscalda e umidifica l'aria, riducendone la densità e costringendola a circolare attraverso il nido e le gallerie, luoghi privilegiati per lo scambio di calore e di gas respiratori. Questo modello è stato successivamente criticato e reso più complesso per considerare maggiormente l'effetto dell'ambiente sulla forma dei termitai (in particolare l'effetto del vento). Nella relazione simbiotica, il fungo pre-digerisce i resti vegetali (lignina e talvolta cellulosa), rendendoli più facilmente assimilabili dalle termiti. La simbiosi quindi si accompagna di un trasporto di terreno effettuato dalle operaie. In tali condizioni, la capacità di questo sistema di mantenere l'equilibrio operativo è simile a un problema di morfogenesi del nido. Turner propone un modello in cui la maggior parte delle caratteristiche del nido può essere spiegata dai cambiamenti che intervengono nel trasporto di terreno effettuato dalle operaie, indotti da un aumento significativo della pressione dell'anidride carbonica nel nido. Dato che la crescita del nido è legata alla distribuzione dei gas respiratori, l'equilibrio della colonia dipende in ultima analisi dalla capacità di regolare la composizione dell'atmosfera del nido. Questa regolazione è resa possibile da una modifica adattativa dell'architettura del nido, al termine della quale la percentuale di energia del vento utilizzata per ventilarlo è compatibile con il tasso di gas respiratori scambiati all'interno dello stesso.

In queste condizioni, il nido rappresenta una caratteristica della colonia di termiti. Questa proprietà è abiotica e può essere trasmessa da una generazione all'altra. Il caso illustra quanto possa essere necessario includere materiali non biotici nella definizione di individualità, definita come ciò che, nel suo insieme, è soggetto alle pressioni di selezioni esterne. Il nido è parte dell'ecosistema.

In questo modo, le piante non solo aprono la strada a una rinnovata individualità attraverso la lente delle comunità, ma permettono anche di includere la totalità degli elementi che devono essere presi in considerazione quando si cerca di definire gli elementi integrati in un individuo.

Siamo davvero tutti licheni, formati dall'unione di più specie diverse? Sembrerebbe di sì, se consideriamo il fatto che, come i licheni, siamo composti da diverse entità, diverse specie, che sono così integrate da formare l'individualità che siamo. Quando si forniscono degli esempi di individui rappresentativi dei modelli su cui lavorano i biologi, spesso le piante sono tralasciate: non sono considerate individui paradigmatici poiché discostano dal modello dei vertebrati superiori. Eppure, ci permettono di rivedere in profondità il nostro concetto di individualità biologica, aprendolo alle comunità e agli ecosistemi.

Cfr. S.F. Gilbert, J. Sapp, A.I. Tauber, *A symbiotic view of life. We have never been individuals*, in "Quarterly Review of Biology", 87, 2012, pp. 325-341.

Cfr. S. Chauvier, *Particuliers, individus et individuation*, in P. Ludwig, T. Pradeu (a cura di), *L'Individu. Perspectives contemporaines*, Vrin, Paris 2008, pp. 11-35.

Cfr. T. Pradeu, *Qu'est-ce qu'un individu biologique?*, in ivi, pp. 97-126.

Cfr F. Bouchard, *La fitness au-delà des gènes et des organismes*, in T. Heams, P. Huneman, G. Lecointre, M. Silberstein (a cura di), *Les Mondes darwiniens*, Syllepse, Paris 2009, pp. 285-303.

Cfr. D.H. Janzen, *What are dandelions and aphids?*, in "American Naturalist", 111, 1977, pp. 586-589.

Termine che indica gli elementi presenti nel citoplasma delle cellule.

Sulla storia della simbiosi, cfr. O. Perru, *De la Société à la symbiose*, Vrin, Paris 2007; J. Sapp, *Evolution by Association. A History of Symbiosis*, Oxford University Press, New York 1994; M.-A. Sélosse, *La Symbiose. Structures et fonctions, rôle écologique et évolutif*, Magnard-Vuibert, Paris 2009.

A.B. Frank, *Über die biologischen Verhältnisse des Thallus einiger Krustenflechten*, in "Beiträge zur Biologie der Pflanzen", 2, 1877, pp. 123-200.

A. de Bary, *De la symbiose*, in "Revue internationale des sciences", III, 1879, pp. 301-309.

A.B. Frank, *op. cit.*, pp. 190-191.

B.J. Green et al., *Mollusc-algal chloroplast endosymbiosis*, in "Plant Physiology", 124, 2000, pp. 341-342.

M.E. Rumpho et al., *Horizontal gene transfer of the algal nuclear gene psbO to the photosynthetic sea slug Elysia chlorotica*, in "PNAS", 105, 46, 2008, pp. 17867-17871.

D.C. Queller, J.E. Strassmann, *Beyond society. The evolution of organismality*, in "Philosophical Transactions of the Royal Society B", 364, 2009, p. 3143.

P. Godfrey-Smith, *Darwinian Populations and Natural Selection*, Oxford University Press, Oxford 2009.

Cfr. M. Lüscher, *Air conditioned termite nests*, in "Scientific American", 205, 1, 1961, pp. 138-145.

Cfr. J.S. Turner, *The Extended Organism. The Physiology of Animal-built Structures*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2000.

Id., *On the mound of macrotermes michaelseni as an organ of respiratory gas exchange*, in "Physiological and Biochemical Zoology", 74, 6, 2001, pp. 798-822.

Cfr. F. Bouchard, *op. cit*.

Cfr. A.M. O'Hara, F. Shanahan, *The gut flora as a forgotten organ*, in "EMBO reports", 7, 7, 2006, pp. 688-693.

LIEVITO

ANNAMARIA D'URSI
GIOVANNA TAGLIASCO
MARIANNA TAGLIASCO

La parola lievito, senza troppo profanare i sacri territori delle tecnologie e delle arti alimentari, appare tridimensionale, un soffice ribollire in espansione; parola che in lontananza si apparenta con la più ascetica levità della levitazione, che richiama la leggerezza, la tensione verso l'alto, ma senza quel tipico gonfiarsi di bolle gassose e crescere di volume, della lievitazione. Quindi, seppure più prosaica, la parola lievito ha un certo sapore mistico che viene da un'antichità profonda, mitica, di pane, di vino, o anche di birra, un'antichità avvolta nello stupore. Il lievito è detto anche fermento, da una radice di origine biblica, che si allarga a significati di fervore e di inquietudine, di movimento, indica effervescenza, spirito di rivolta, capacità di sviluppi, ma soprattutto di movimento e tensione verso l'accrescimento. Perciò, se in cucina il lievito è qualsiasi cosa che faccia gonfiare un impasto per incorporazione di bolle gassose, in senso figurato il lievito è ciò che induce un sentimento o causa di agitazione. Il primo significato della parola fa riferimento a un fungo che si nutre di zucchero, una forza propulsiva all'interno di un termine che in fondo alla sua sfera semantica finisce per indicare un tipo morbido e glassato di brioche.

Il lievito è un soggetto attivatore di un processo di trasformazione, la fermentazione: mentre assimila lo zucchero (carburante da maratoneti o sognatori) dalla mistura in cui è inoculato, produce bolle di anidride carbonica che fremono. L'agente attivatore del processo a sua volta cresce, si moltiplica, può proliferare fino a far debordare o ammalorare il prodotto. L'attivatore è come il motore di un servizio, in cui elementi che prima erano separati si mescolano, si congiungono e si trasformano in un prodotto nuovo, dinamico. Tutta la sua efficacia dipende dal suo dinamismo, da come gli attivatori si mettono "in fermento" per far funzionare il servizio. Affinché un servizio funzioni correttamente, nel progetto devono essere misurati e valutati tutti i parametri e i fattori di crescita. Il processo progettuale è un ambiente di laboratorio dove si conosce e si predispone come gli attivatori devono avere controllo e movimentare tutte le componenti del sistema. Affinché un servizio si attivi, il progettista sa bene quanto "lievito" deve essere inoculato nel sistema.

Il lievito diventa quindi metafora di una nuova ma allo stesso tempo antica forma di fermentazione: il mondo dei servizi. Lo spettro semantico di questa parola, come modello di lettura, sembra richiamare la struttura su cui si progetta un servizio. Fin dall'antichità i servizi si contraddistinguono come forme immateriali di scambio o prestazione. All'interno di questo mondo le necessità e le mancanze vengono trasformate in modi di agire, attraverso la produzione di nuove energie, consapevolezze di nuove possibilità.

Negli ultimi anni questa "fermentazione" è stata possibile attraverso l'impulso dato dalla digitalizzazione che ha creato gli strumenti per una maggior diffusione e una più facile accessibilità♾. Più connessioni, più conoscenza, più utenti, più crescita. Ma è la crescita lo snodo più problematico nello sviluppo di un servizio.

Lievito è una parola che contiene una promessa che si avvale della precisione della scienza per addomesticare e asservire il miceto prescelto, allevato e riprodotto in colture strettamente controllate, che danno origine ai pacchetti di lievito di birra fresco. Il laboratorio sterile, scientificamente controllato, garantisce la riuscita certa del pane quotidiano. Il fungo è allevato in modo tale che si moltiplichi e cresca nella quantità desiderata, misurando tutti i parametri necessari, e, nel suo brodo di coltura, messo a riposo in cubetti di peso preciso, tale che faccia lievitare/fermentare una precisa quantità di impasto. Tutto è nella precisione, quasi nulli gli eventi imprevisti. La virtù del lievito di birra è che il miceto è perfettamente protetto da ogni forma di contaminazione, tutto è sotto controllo.

Se si volesse procedere nella metafora sarebbe possibile dire che il servizio è quell'impasto in cui è stato inoculato, nelle dovute proporzioni, un cubetto di lievito di birra, composto di attivatori adeguati a mettere in fermento il servizio e che produca gli effetti desiderati, come un pane che sia ben riuscito. Ma appena il servizio, finita la sua fase di progettazione in laboratorio, viene messo in circolo, viene messo in funzione, attivato, affinché permanga nel suo stato di efficienza e non collassi o produca effetti indesiderati, necessita di attenzioni sui parametri messi in gioco.

Per metonimia la parola lievito si accresce del significato del working in progress di una massa pastosa che attraversa gradi di maturazione e di accrescimento che tende all'infinito, che non può essere interrotto, come una catena di Sant'Antonio: si fraziona e si offre in dono, lievito madre. Questa accezione materna del lievito nasconde un compromesso tra il naturale e l'artificiale: l'impasto di farina e acqua si lascia contaminare da funghi e batteri, una microflora di microrganismi in competizione nutrizionale tra loro, che si contendono zuccheri, a una temperatura controllata. Attraverso successivi "rinfreschi", reimpasti periodici con aggiunta di nuova farina e acqua, rivitalizzano, riattivano, per esempio, la primigenia famiglia di saccaromiceti e lactobacilli, affinché proliferi senza pericolose esposizioni a nuove contaminazioni. Il tutto attraverso la dedizione dei cultori del lievito madre, forma che nasce naturalmente, ma che sopravvive riposto al fresco e all'oscuro in attesa del periodico rinfresco. La crescita demografica controllata dei funghi, impacchettati nei cubetti di lievito di birra, lascia il posto alla proliferazione "guidata" di funghi e batteri che lottano per la sopravvivenza. Così nel servizio, che è come un organismo che non è fatto e finito, ma che deve essere mantenuto e curato nel tempo, l'ordine dello sviluppo previsto nel processo progettuale può essere sovvertito da una crescita imprevedibile che si trasforma in proliferazione. Il termine proliferare è caratterizzato da un senso di rapidità, di anormalità che rende il fenomeno della proliferazione, se soggetto a condizioni di eccezionalità, infestante; in definitiva rileva l'emergenza di qualcosa di invasivo, che sfugge al controllo e che richiede di essere riportato alla misura o all'integrazione ordinata nel sistema in cui si diffonde.

Il lievito madre viene anche considerato come *lievito selvatico o selvaggio*, che indica una banda di funghi, tra cui il *Saccharomyces cerevisiae*⇓, e batteri che spontaneamente si lasciano attrarre a contaminare miscele di acqua e farina o le fermentazioni di orzo o quelle di uva, e proliferano indiscriminatamente; i funghi si aggirano nell'atmosfera in forma di spore, pervasivi e onnipresenti, vagabondano nell'aria, si appoggiano ai vestiti, alla buccia degli acini d'uva, ai macchinari, si lasciano trasportare dagli abiti o sulla pelle delle persone, per caso e per necessità, finché approdano lì dove possono nutrirsi e moltiplicarsi. A volte possono produrre inaspettati effetti che migliorano i prodotti, a volte la proliferazione fa male alla fermentazione e i prodotti si deteriorano e il buono diventa cattivo, addirittura tossico.

La logica di tale processo è del tutto razionale, anzi naturale: forme di vita in cerca di nutrimento per proseguire il proprio percorso biologico. Il processo è magnifico, potente, stupefacente, necessario: la crescita non controllata ci pone di fronte allo spettacolo eversivo dell'imprevedibile; la proliferazione di fronte ad una forza da addomesticare. Nell'immaginario degli esseri umani, divenuti scienziati e tecnologi, la crescita, la contaminazione e la proliferazione permangono come agenti necessari e auspicabili per l'evoluzione, ma in grado di suscitare ansie ancestrali, la perdita del controllo, l'ordine che ritorna caos. L'immagine positiva e rassicurante del lievito madre contiene la prorompenza della crescita non controllata e della proliferazione e vuole mostrare come madre natura può essere riportata a uno stato dove ciò che è selvatico può essere addomesticato con un atteggiamento di cura materno, in cui si lascia che la libertà dei microrganismi non sia sottoposta a controllo coercitivo, che possano crescere e svilupparsi tra un rinfresco e l'altro; il surplus, che cresce con misura, è distribuito agli adepti della riproduzione del lievito madre, e l'etica è fatta salva.

Cosa succede nel mondo reale in cui gli organismi detti "servizi" cominciano a funzionare nei sistemi sociali in cui vengono innestati?

Per continuare sulla falsariga della metafora, il servizio è un impasto in fermentazione, progettato per risolvere problemi o mancanze e che produce vantaggi economici e sociali di diverso tipo. Questo avviene se l'organismo mantiene, entro certi limiti, una data complessità e una data dimensione, parametri difficili da prevedere e controllare.

Se l'azione del lievito permette di fondere gli altri ingredienti e permette la composizione di nuovi prodotti, essa ha una funzione creativa, migliorativa, innovatrice; allo stesso modo nel mondo dei servizi si fondono diverse discipline, che indicano diversi agenti, ed è uno degli elementi alla base del processo. La complessità di questi sistemi necessita di una multidisciplinarietà disciplinata, di una crescita che deve essere governata, perché, come per la crescita dei lieviti, la crescita non controllata può condurre alla degenerazione del sistema e produrre tossicità.

Dato di fatto è che la nascita di servizi, attraverso la fusione di settori economici, ha portato alla positiva creazione di nuove opportunità di lavoro e alla maturazione di molte nuove competenze professionali, che necessariamente tendono a diffondersi su impulso delle richieste del mercato, ma in misura imprevedibile. Esiste uno stretto legame tra crescita e proliferazione nei lieviti e nei Servizi. La capacità di individuare, nella progettazione dei servizi, di metodi per la gestione disciplinata di crescita e proliferazione, assume un rilievo di grande importanza, non solo per garantire uno sviluppo organico del servizio, ma soprattutto per evitare che il deterioramento di questo procuri grossi danni al territorio e alla popolazione su cui questo impatta. Negli ultimi anni si è assistito, su diversi contesti, a fenomeni di proliferazione che stanno avendo un impatto rilevante sulle società, così come sulle città, e che si sono verificati proprio con la specializzazione di nuovi ruoli, legati allo sviluppo di nuovi servizi a supporto delle nuove economie, come le economie del consumo collaborativo, ad esempio modelli di business *peer-to-peer* o piattaforme di *crowdfunding*⋀. Ruoli, o meglio attori, come corrieri, rider, host, superhost, rappresentano il motore su cui si muovono alcuni servizi. In poco tempo tali figure hanno proliferato in modo straordinario e imprevedibile, data l'utilità dei servizi a cui fanno riferimento: servizi di co-housing, di consegna a domicilio, car sharing, ecc. La presenza sul territorio cittadino di queste figure ha comportato una vera e propria mutazione, anche estetica. La proliferazione di tali attori può essere vista attraverso una dialettica tra attori più visibili e altri meno, ma che in un modo o nell'altro cambiano l'aspetto delle città ⊥. Da una parte rider, fattorini e corrieri con le loro divise brandizzate riempiono soprattutto le grandi città invadendole temporaneamente per poi ritornare nei

loro domicili collocati in periferie o in provincia. Ancora più visibilmente, durante la pandemia di Covid-19, sono stati i pochi a potersi aggirare tra le strade quasi completamente deserte. Altri, come gli host o superhost affollano le città con le loro proposte di accoglienza temporanea, provocando, a volte, fenomeni contrari come lo svuotamento delle città dai residenti tradizionali (come evidenziato da diversi media). In entrambi i casi, con la persistente proliferazione di tali attori, non possiamo sottrarci alla necessità di registrare l'insorgenza di nuove tribù di esseri umani che si intersecano nelle dinamiche cittadine e costituiscono dei flussi di persone, attratti verso la città per varie motivazioni; flussi che modificano gli assetti urbani e che hanno provocato un fenomeno di trasformazione a molti livelli, soprattutto economico e sociale. Le figure del rider o del corriere o dell'host non sono figure nuove ma l'evoluzione di figure già esistenti da tempi immemori. Ciò che rappresenta la novità è proprio la proliferazione attraverso la sistematizzazione di tali figure in servizi ben organizzati, ma che possono crescere in maniera imprevedibile. Oggi questi servizi hanno a che fare con un processo di "inselvatichimento", qualcosa che stravolge l'assetto consueto del contesto, da più punti di vista, creando esiti che necessitano di interventi di riorganizzazione, per evitare un fenomeno che più di altri richiede attenzione.

L'azione della lievitazione quale proliferazione comporta un grosso fenomeno di mobilità sociale, con un conseguente sbilanciamento delle risorse a causa della crescita incontrollata del servizio; ciò comporta la necessità di rivedere i parametri strutturali del servizio affinché possa essere ricondotto a una misura che consenta l'integrazione ordinata nel sistema in cui si diffonde. Prioritariamente a tutela delle persone, che nei diversi ruoli di agenti, vengono attratti nella crescita del servizio, a tutela della loro stabilità e continuità professionale, sia in termini di qualità della vita che in termini di retribuzione. Per il *Service Designer* ⊦, all'interno del processo di progettazione, si è reso necessario individuare strategie e metodi in grado di fare previsioni e misurare gli effetti della crescita e diffusione del servizio nel breve e lungo periodo. Si è reso prioritario approntare modelli per il controllo e il reindirizzamento del sistema, quando questo comincia a essere causa di disagio per gli attori e per il territorio su cui insiste.

Lo scenario del lievito madre contiene fenomeni come la crescita, la fermentazione, la contaminazione, la proliferazione, ma anche la competizione nutrizionale e la lotta per la sopravvivenza, fatti indispensabili per l'evoluzione di processi che sono per natura creativi, che comportano spontaneamente l'insorgere di nuove e imprevedibili creazioni. Quando ci riferiamo a

creazioni umane, come i servizi, che possono comportarsi con la stessa spinta evolutiva del lievito madre e la stessa tendenza all'inselvatichimento, alla perdita di equilibrio, fatti creativi come la crescita o la contaminazione o la proliferazione devono essere guardati con attenzione. L'intelligenza progettuale deve essere in grado di creare un organismo dinamico che sappia rilevare e sviluppare gli spunti creativi che vengono dall'incontro di realtà diverse che si contaminano, attraverso l'integrazione e l'inclusione; che sappia valorizzare la crescita a favore dell'intero ecosistema su cui insiste, e per tutelarlo da proliferazioni che producano squilibri a svantaggio delle categorie più fragili comprese nel sistema. L'avvertenza ormai costante, anche nel mondo dei servizi, a tenere prioritariamente conto della sostenibilità, risulta per l'intelligenza progettuale, quel limite che costringe a tenere più attenzione per la creatività che sviluppano proprio le interazioni che maggiormente vanno verso il rispetto delle differenze, l'integrazione e i modelli inclusivi di cura e di collaborazione.

In tutto l'articolo si fa riferimento ai servizi intesi come processi immateriali che mettono in relazione attori e artefatti attraverso diverse modalità di scambio e condivisione. Cfr. R. Siagri, *La servitizzazione. Dal prodotto al servizio per un futuro sostenibile senza limiti alla crescita*, Guerini Associati, Milano 2021.

Cfr. J. Rifkin, *The age of access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-For Experience*, Penguin, London 2000.

Cfr. M. Gobbetti, *The Sourdough Microflora. Interactions of Lactic Acid Bacteria and Yeasts*, in "Trends in Food Science and Technology", 9, 1998, pp. 267-274.

Cfr. R. Botsman, R. Rogers, *What's Mine is Yours. The Rise Collaborative Consumption*, HarperCollins, New York 2011; tr. it, *Il consumo collaborativo ovvero quello che è mio è anche tuo*, FrancoAngeli, Milano 2017.

Cfr. E. Manzini, *Abitare la prossimità. Idee per la città dei 15 minuti*, Egea, Milano 2021.

Sul servizio legato al design e alla figura del service designer cfr. R. Tassi, *#Service Designer, il progettista alle prese con sistemi complessi*, FrancoAngeli, Milano 2019.

M

MACCHIA

ANNALISA METTA

In senso stretto, macchia designa un'eccezione cromatica che interrompe la continuità di una superficie, perlopiù guastandola. Una macchia è perciò un'alterazione, la sua natura è quella del difetto e subito muove gli istinti del rimedio e dell'ablazione: perché è un'anomalia che disturba lo stato normale; perché ha margini imprecisi e irregolari e la sua forma spesso sfugge alle tassonomie geometriche ortodosse, quelle di figure che siano riconoscibili e abbiano nome proprio; perché è imperfetta, al punto da connotare, nel gergo pittorico, una pennellata grossolana che fissi in modo approssimativo ciò che si intenda ritrarre; perché è imprevedibile, accidentale, inattesa, appare a seguito di incidenti, cattiva sorte, misfatti, errori o patologie. Da qui la sua fatale declinazione morale, a dire in metafora quel che incrini la purezza della coscienza e perciò meriti censura, segno stigmatico distintivo nella reputazione di chi manifesti qualche debolezza, abbia commesso uno sbaglio o trasgredito a qualche regola, per l'appunto macchiandosi di una colpa. Macchia è perciò un'entità fuori norma e fuori controllo, estranea ai protocolli della previsione, della regolarità e della correttezza, in termini materiali, etici ed estetici.

Per uso estensivo, la parola macchia indica la boscaglia densa, diffusa sui litorali mediterranei, composta in prevalenza di specie legnose, con foglie coriacee e persistenti, talvolta pungenti, chioma fitta e compatta. Le piante vi si dispongono in consociazioni in apparenza caotiche, disordinate, tanto intricate da rendere difficile distinguerle e muoversi tra di esse. Di nascita e sviluppo spontanei, è di solito considerata costitutivamente irregolare e informe. È una macchia, per l'appunto, perché ne possiede in analogia tutte le caratteristiche: aspetto, struttura, scaturigine, soprattutto ethos, accidentale e libero, scomposto, al di là di ogni volontà e controllo. Macchia e selva sono perciò parole vicinissime, fuori e dentro metafora, e "darsi alla macchia" ha il significato di andare nella selva o inselvatichirsi. In senso stretto, significa fuggire e nascondersi nella macchia-boscaglia, luogo prediletto di fuorilegge, clandestini, fuggiaschi e latitanti, rifugio di chi viva nascosto per evitare sanzioni o reclusioni, o di chi per scelta pratichi modelli di vita alternativi all'ordine costituito. È un altrove, un ambito a proprio modo extraterritoriale, che si sottrae alle leggi che governano la civiltà.

L'equivalente francese *marronnage*, espressione coniata e diffusa per effetto del colonialismo europeo in Africa e nelle Americhe, si usa per riferirsi ad animale domestico proveniente dalla "madre patria" che abbia guadagnato una vita selvatica nelle "nuove terre" oppure a umano deportato in schiavitù cui sia riuscito di mettersi in fuga riparando in luoghi comunemente inaccessibili e inospitali. In entrambi i casi, le macchie-selve

cui essi si dirigono non sono i propri luoghi di provenienza; non vi è alcun ricongiungimento con una presunta natura originaria, nessuna familiarità o normalità riguadagnata; nessun ripristino. Al contrario, il *marronnage* è un'esperienza di profondo smarrimento, poiché è un atto di evasione che implica l'incontro con una terra sconosciuta, con cui tentare di stabilire un negoziato di reciproco adattamento e un nuovo patto di coesistenza, politica e ambientale, etica e fisiologica. Si tratta dell'avvio di una compresenza inedita, che porta con sé l'eccitazione della libertà e la paura della vulnerabilità e dell'incertezza [1]. Così inteso, il *marronnage* disinnesca l'equivoco che rivolgersi alla selva abbia inevitabilmente un piglio reazionario e nostalgico, che sia un trucco con cui riavvolgere la bobina della storia e recuperare una presunta verginità. Allontana dal malinteso che guardare alla selva sia l'esercizio di un contrito "ritorno alla natura" di chi, forse senza neppure accorgersi del paradosso, aneli "darsi alla macchia" per ritrovarsi "senza macchia", una volta espiati i reati di urbanità e di modernità. Viceversa, l'incontro con un habitat sconosciuto produce adattamenti inventivi che innescano inedite forme culturali e biologiche, sollecita la produzione di ibridi e genera innovazione per mezzo di creolizzazione. In questa accezione, l'inselvatichirsi ha un'enorme carica proiettiva, tutt'altro dalla retorica del rimpianto di una natura intonsa e primigenia: implica un futuro inaudito e sprigiona tutto il potenziale perturbante della selva, che affascina e al contempo spaventa. Né sfugge il potenziale semantico che sta nella forma verbale. "Darsi alla macchia" è azione che si compie e non stato che si realizza. Esprime una tensione irrisolta, un andare nella selva che non è mai approdo stabile o definitivo, è sempre un moto, un andare, una progressione, non una stasi. "Darsi alla macchia" implica una gradualità continuativa in cui la soglia tra il dentro e il fuori, tra il tragitto e la destinazione, è piuttosto sfuggente, imprendibile, indicibile. Esprime un transito, un passaggio, una mutazione con carattere di continuità e di persistenza che rende impossibile decifrare con nitidezza cosa sia selvatico e cosa non lo sia, giacché nulla vi è di concluso o risolutivo. "Darsi alla macchia" è una continua e irrisolta transizione ove la selvaticità è uno stato tensionale, possibile ma sempre immaturo e vacillante, che sempre può essere travisato. Questo riconoscimento aggiunge persuasività alla tesi secondo cui il selvatico non esista di per sé, ma solo come interpretazione Per questo è idea intercambiabile, dotata di estrema duttilità determinativa e attributiva [2]. Selvatico non è connotato che possa darsi una volta per sempre, è piuttosto un punto di vista che rileva una distanza e un'alterità, reale o inventata, temuta o desiderata.

Negli anni recenti, una nutrita genealogia di architetture del paesaggio ha fatto della macchia, nelle accezioni evocate, una chiave per dare forma alle tensioni di futuro della città contemporanea. Sono progetti per situazioni e luoghi imprecisi, difformi, anomali, dalle sembianze solo in parte prevedibili. In essi, "darsi" alla macchia assume più significati, tra loro intrecciati. In italiano il verbo riflessivo "darsi" offre, infatti, diverse sfumature di senso, utili per interpretare la relazione tra selva e progetto che qui si intende indagare. "Darsi" sta ad esempio per dedicarsi, perciò occuparsi, attendere, indirizzare impegno e risorse; sta per abbandonarsi, nel senso di affidarsi, confidare nella complicità o nella collaborazione altrui; significa anche cominciare, intraprendere, dare avvio e cominciamento. Ecco, dunque, che, riconducendo queste tre accezioni alla dimensione del progetto, "darsi alla macchia" può implicare il riconoscimento delle selve come oggetto di attenzione, di cui interessarsi; può comportare una dilatazione autoriale del progetto, che concede parte della regia del futuro ad agentività ulteriori rispetto a quelle del progettista – come inteso in senso proprio e tradizionale – e non esclusivamente umane; può significare intendere il progetto come una procedura di innesco, di inizio, di partenza. Così, ad esempio, Günther Vogt soddisfa la richiesta di progettare un brano di brughiera sul tetto di una rimessa per autoveicoli ai piedi dell'Allianz Arena di Monaco di Baviera (2005) predisponendo il terreno ove poi distendere il fiorume raccolto nelle praterie vicine [3], lasciando valutare alle erbe, più propriamente ai loro semi, se e dove prendere dimora, se con disposizione randomica o se in stazioni localizzate e circoscritte; il progetto è una stesura aperta, determinata nelle intenzioni, potenziale negli effetti, concedendosi all'incertezza che emana dalla collaborazione con le azioni configurative delle piante, nelle loro interazioni con il suolo e con il clima. Sulla stessa traiettoria si colloca l'esperienza dell'atelier Descombes e Rampini per la rinaturazione del fiume Aire, a Ginevra (2006), rispondendo al mandato di farlo tornare allo stato precedente la canalizzazione che in passato ne ha arginato le sponde e rettificato il corso; in questo caso, una volta modellato l'alveo secondo una griglia a losanghe antimimetica, del tutto estranea al tracciato storico del fiume, si concede poi all'acqua e ai suoi moti di modificarne la tornitura, per via di erosione o di accumulo di sedimenti. In questi esempi può essere sfuggente stabilire con esattezza chi siano gli autori del progetto, giacché l'esito è effetto di una cospirazione metamorfica [4], cui partecipano diverse azioni e volontà. In casi come questi, piuttosto che considerare la natura al di fuori dell'umano come un repertorio di forme su cui ricalcare i segni del progetto, la si assume come com-

portamento, come agire efficace sul piano configurativo, oltre che su quello ambientale. Non si tratta di rinunciare al dovere conformativo del progetto, ma di considerare la forma nella sua accezione performativa, dunque come forma che diviene, cambia, sparisce, ritorna, risultando pertinente ed efficace in tutte le proprie manifestazioni spaziali e temporali. L'imprecisione e l'irregolarità, attributi propri della macchia, emergono come valore qualificante quando il progetto si disponga come risultato di una coralità inclusiva di competenze e intenzioni molteplici, non esclusivamente umane, e accolga il cambiamento e il verificarsi imprevisto di mutazioni, lievissime o profonde, come una condizione non solo inevitabile, ma strutturale ed esistenziale, desiderata, innescata, indotta, e poi assecondata e accudita: il "darsi alla macchia" come attendere alla selva, concedersi alla sua complicità, avviarne l'accadere. Il progetto sa darsi alla macchia quando si propone come campo negoziale di collaborazioni multispecifiche, ponendosi in uno stato di perenne effervescenza che continuamente riscrive ruoli, assetti, condizioni.

Talvolta, a queste accezioni del "darsi alla macchia" il progetto aggiunge quella più letterale dell'evasione, ove la fuga consiste nello scostarsi dalla corrispondenza biunivoca forma-funzione. E non sfugge che è proprio nell'offerta di una relazione meno mediata con altre manifestazioni del vivente che risiedono molte condizioni fertili per usi e ritualità umane ulteriori rispetto ai codici e alle pratiche dello spazio pubblico ordinario. Così a Francoforte, un'aeropista trasformata progressivamente in foresta, per via della successione vegetale indotta dalla frantumazione della pavimentazione disposta da GTL (2004), diventa in pochi anni una selva intricata e misteriosa , dove muoversi con circospezione, perdersi, avventurarsi, sorprendersi, alla stregua di quanto accadrebbe trovandosi in una "riserva naturale", sebbene qui si conducano i propri passi su zolle di asfalto divelte tra le cui pieghe svettano tronchi bianchi di betulle. Non vi sono istruzioni per l'uso, nessun dispositivo che indichi una condotta, nessun percorso, nessun tracciato, così come nessun divieto, nulla che possa definire in anticipo come agire e come usare lo spazio, men che meno alcuna indicazione funzionale.

Questa esperienza partecipa a un repertorio ormai consistente di progetti per "paesaggi avanzati" e "vacanze urbane"[4], epigoni di casi pionieristici che tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del Novecento, con forte anticipazione, hanno riconosciuto dignità di esistenza e di progetto ai "luoghi disfunzionali"[5]. È il caso, ad esempio, di Kennedylaan a Heerenveen (1966) di Louis le Roy, dell'Irchelpark a Zurigo (1978) di Neuenschwander & Stern o del Pfanzensoziologische Garten

a Basilea (1980) di Dieter Kienast, dove l'autodeterminazione del vivente diventa piattaforma possibile per nuovi usi umani in fase con la fisiologia instabile, ciclica ed evolvente del paesaggio. Sono luoghi immaginati per il manifestarsi del potere dirompente e gentile, eversivo e inventivo del "corpo progettante"[6] e suggeriscono che geografie sottratte alla cattività della previsione prestazionale (tanto ambientale, quanto sociale) trovano ancora campo nel selvatico delle città, altrove ovunque anestetizzate dalla sistematica somministrazione di sedativi e tranquillanti. Sono progetti ove i corpi sono invitati ad abitare in modo propositivo le selve urbane, evocando un potere di dislocazione immaginativa analogo al *marronnage* e producendo a propria volta ibridazioni biologiche, politiche ed estetiche. Sovente le situazioni di inconsueta ritualità generate da questi progetti – che fanno percepire come legittimi comportamenti perlopiù ritenuti sconvenienti o imprudenti in ambito urbano – sono sollecitate anche dall'offerta di scenari sconcertanti (quel che in inglese suonerebbe *bewildering*, parola che non a caso ha in sé la matrice della selva), come può essere per l'appunto una distesa di asfalto divelto eppure fertile, sconnesso come dopo un moto tellurico, colonizzato da piante come per effetto di un lungo abbandono, dove si è invitati a passeggiare e, letteralmente, avventurarsi, e dove non solo si confondono attributi come naturale o artificiale, spontaneo o progettato, ma al pari è difficile districarsi nel tentativo di stabilire un chiaro discrimine tra distruzione e generazione, tra buono e cattivo, speranza e spavento, tra bello e brutto, piacevole e sgradevole. Questa oscillazione chiama perciò in causa anche il concetto di decoro, dunque di conformità a canoni estetici quanto etici. Anche in tal senso, questi paesaggi possono essere interpretati come macchie, macchie indecorose che alterano la normazione delle aspettative di appropriatezza, di nuovo etica ed estetica, cui il progetto del paesaggio urbano ci ha a lungo abituati.

Si tratta di una prospettiva molto promettente per ridare vigore ad ampi brani di paesaggi urbani, ma si sbaglierebbe ritenendo che "darsi alla macchia" possa avere il tenore di una ricetta o di una strategia auspicata con cui ripensare l'interezza degli spazi aperti delle città, così replicando i tanti protocolli novecenteschi che hanno sistematizzato pensieri e azioni di progetto da applicare alla totalità dei fenomeni urbani con formule convintamente deduttive. Al contrario, si tratta di includere le macchie all'interno di un repertorio di situazioni e condizioni di cui si rivendica l'eterogeneità, giacché è proprio nella molteplicità che risiede la stessa idea di città, come luogo dell'abbondanza e della divergenza generative[7]. Del resto, una macchia, anche quando si ripeta, rappresenta in ogni caso una singolarità.

Ed è in termini di una intelaiatura di singolarità che occorre ostinatamente pensare il progetto di paesaggio per la città contemporanea. Che il "darsi alla macchia" sia il concedersi a una radicale e inclusiva ambiguità autoriale o l'aprire nuove piste in geografie di terre incognite o, ancora, la combinazione di entrambe le azioni, si tratta di avviare un ribaltamento dei significati correnti che l'idea di macchia evoca. L'inesattezza, l'eventualità, la difformità, che essa dice, sono categorie che possono essere introdotte all'interno della grammatica del progetto di paesaggio del nostro tempo, assumendole non come difetti imprevisti, ma come effetti deliberati tra i tanti possibili. Giacché è l'inesattezza, intesa come allentamento maieutico, che lascia spazio all'accadere; è la convinzione che il paesaggio sia possibile ed eventuale a placare la frustrazione tutta umana per un'ansia di controllo inevitabilmente insoddisfatta; è la difformità derogante che genera le condizioni per un futuro autenticamente rinnovato, proprio perché solo in parte atteso, con tutta la fertilità degli inizi, di ciò che accada per la prima volta e ci sposti, facendoci avanzare. Perché "darsi alla macchia" in fondo è questo, un andare.

"Senza macchia" si dice della tempra di chi viva "in modo esemplare", nel pieno rispetto delle leggi e della morale. L'espressione, divenuta poi di uso corrente, nasce come epiteto di Pierre Terrail, signore di Bayard (1476-1524), descritto come *chevalier sans peur et sans reproche* dai suoi contemporanei. Cfr. J. Joffrey, *Très joyeuse, plaisante et récréative histoire du bon chevalier sans paour et sans reproche, le gentil seigneur de Bayart composée par le Loyal serviteur*, G. Du Pré, Paris 1527.

Un tempo "darsi alla macchia" era il classico modo di evitare l'arruolamento forzato, ma l'espressione ha anche avuto il significato di darsi al brigantaggio e diventare banditi. Durante la seconda guerra mondiale, significava entrare nelle formazioni partigiane, in modo analogo all'espressione "andare in montagna".

In alcuni dialetti dell'Italia meridionale si trovano espressioni che condividono lo stesso etimo di *marronnage*. In napoletano, ad esempio, esiste il verbo "ammarrunare", con il significato di uscire dal cammino diritto, errare, avere comportamenti irragionevoli (cfr. G. Ceraso, *Vocabolario Napoletano - Italiano e Dizionarietto dei sinonimi*, Officine Tipografiche Caramiello, Portici, 1906); in alcune zone della Sicilia orientale, si usa lo stesso verbo "ammarrunnare" per dire l'azione di chi diserti un appuntamento al quale si era stabilito di incontrarsi. Ringrazio Marcello Di Paola per la segnalazione della versione siciliana.

Cfr. A.O. Thompson, *Flight to Freedom: African Runaways and Maroons*, Americas University of West Indies Press, Kingston 2006.

Cfr. B. Lizet, *Du terrain vague à la friche paysagée*, in "Ethnologie Française", 40, 4, 2010, pp. 597-608.

Cfr. A. Berque, *Le Sauvage Construit*, in "Ethnologie française", 40, 4, 2010, pp. 589-96; E. Coccia, *La fin du sauvage, pour la nature contemporaine*, in "Jardins", 9, 2020, pp. 21-26; D. da Cunha, *The Jungle's Call*, "Harvard Design Magazine", 45 (*Into the Woods*), Spring-Summer 2018, pp. 228-231.

Il fiorume è un miscuglio di semi, fiori, parti di foglie, ottenuto a partire da un prato esistente mediante la trebbiatura del fieno.

Cfr. E. Coccia, *Métamorphoses*, Rivage, Paris 2020; tr. it. *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022.

Cfr. A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

Cfr. L. Burkhardt, *No Man's Land* (1980), in L. Burckhardt, M. Ritter, M. Schmitz, *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, Birkhäuser, Basel 2015, pp. 126-127.

Cfr. A. Metta, *Altri, altrimenti, altrove*, in "Ri-Vista. Research for Landscape Architecture", 19, 1, 2021, pp. 192-203.

Nella lingua greca, la parola città afferma la natura costitutiva della materia urbana in termini di varietà e differenze: *polis* ha la medesima origine di *polemos*, conflitto, e il suo suono evoca *polys*, abbondante.

Si rimanda al concetto di *looseness* elaborato da Alison e Peter Smithson. Cfr. A. & P. Smithson, *Ordinariness and Light*, MIT Press, Boston 1970, p. 44.

MACCHIA II

FEDERICO RAHOLA

Se non fosse gravata da un'ombra di negatività, una vena accusatoria e una presunzione di colpevolezza, potrebbe essere considerata alla stregua di una traccia o un'impronta. E sarebbe già molto (come qualsiasi indovino o predatore sa, una traccia non è mai "semplice", non esiste un'impronta immediata). È verosimilmente un segno, un indizio, ma è soprattutto sintomo di impurità, per giunta esso stesso impuro, sporco, malsano; come se il suo carattere evidente ma non esplicito, quindi da decifrare (macchia di cosa? su cosa? di chi? perché?), si caricasse di un'aggravante, un sospetto di degenerazione.

La macchia può essere un punto, arbitrariamente nero, un piccolo neo che incrina la regolarità di un paesaggio compromettendone la visione, la presunta solarità. In quanto tale è spesso un'incursione o un'irruzione, il dettaglio che sconvolge una figura d'insieme innescando la reazione idiosincratica di chi aspira alla simmetria e alla purezza. Su una macchia ci si può fissare, e in tal caso diventa ossessione, possibile punto di sutura di feticismo e *unheimlichkeit*. L'attrazione che esercita, risucchiando lo sguardo, può annientare l'oggetto della rappresentazione restituendo un quadro senza soggetto, decostruendone la cornice e rivelandolo esso stesso come macchia. Così, secondo Lacan, macchia finirebbe per assumere la funzione di una specifica funzione, una "funzione macchia", rendendo possibile l'incontro, sempre traumatico, con il reale[1]. Anche per questo si tende a cancellarla, letteralmente rimuoverla o più radicalmente a scotomizzare, per quanto il termine infastidisse Freud:

> La parola 'scotomizzazione' è particolarmente inappropriata perché evoca l'idea che la percezione sia stata completamente cancellata e il risultato sia assolutamente analogo a quello che si determina allorché un'impressione visiva va a cadere su una macchia retinica.[2]

Questo, forse, perché una macchia rimane, lascia residui, contamina, a volte riaffiora. Catturati tra macchie retiniche o scotomiche, si rimane comunque all'interno di un campo oculocentrico, o più banalmente oculistico. E non potrebbe essere altrimenti. Ma se invece la ragione della diffidenza o avversione di Freud nei confronti della volatilità dell'"impressione visiva" risiedesse nel fatto che una macchia resta pur sempre qualcosa di oggettivo e materiale?

Macula è quella parte di un corpo, essa stessa un corpo, dotata di specifica estensione, sempre circoscritta, di una propria consistenza, un colore e soprattutto una forma apparentemente arbitraria, sulla quale convergerà l'interesse di un esercito di esegeti ed esercizi di attribuzione, tra agnizioni, anamorfosi, pareidolie, fino ai test di Rorschach. Presupposto comune è che se ne noti la deformazione, la forma sui generis, e che colpisca, ferisca

lo sguardo ghermendolo, pungendolo, pungolandolo. In un certo senso il *punctum* è sempre una macchia, e viceversa. Ma, a differenza della sequenza suggerita da Roland Barthes, che designa un movimento contrario allo *studium* (quel "non-so-che" che dopo la mia applicazione di fronte a un'immagine, dall'immagine mi colpisce)⇵, sembra indicare una trama supplementare e forse opposta, innescando ulteriori reazioni, congetture e interpretazioni. Ancora una volta l'idea è che si tratti di un cattivo segno, e che contenga o nasconda un significato da dedurre, estrarre o estirpare. Perché tra le diverse facoltà che le si possono attribuire c'è tanto quella indotta di indicare/suggerire, e quindi alimentare (non fosse altro sospetti: chi davvero è senza macchia?), quanto quella più immediata di sovrapporsi e occultare. Ma come?

Essenzialmente coprendo e oscurando, grazie alla capacità di diffondersi sia estensivamente, a macchia d'olio, sia irregolarmente, a chiazze. Forse per questo macchia indica anche un particolare paesaggio, di colore diverso da quello circostante: una formazione boschiva caratterizzata da specie arbustive, arboree e lianose tipiche della foresta sempreverde del litorale mediterraneo. Qui la macchia prolifera, contrasta, contiene, interclude, offrendo in cambio protezione. Lo sanno bene quanti *si danno alla macchia*: schiavi in fuga dalle catene delle piantagioni o di montaggio; partigiani e *maquis* che in Italia, Francia o Spagna hanno combattuto i regimi nazifascista e franchista. In questi casi, il sovrappiù che distingue una macchia dalle limitrofe traccia o impronta, l'aggravante o il sospetto di sabotaggio e tradimento, diventa sinonimo di resistenza, alleato per una possibile liberazione. E sotto questi cieli la macchia può accogliere, dare riparo diventando dimora, a condizione di occupare una superficie circoscritta.

Chi si "dà alla macchia" cerca ombra, nascondigli, mondi appartati e possibilmente autonomi. E molto, quasi tutto, sembra giocarsi sui limiti: sulla linea o il punto, il momento o il frangente in cui un determinato paesaggio si interrompe fino a rovesciarsi in qualcosa di diverso e opposto. Occorrerebbe approfondire la perentorietà di questa interruzione, verificarne impermeabilità o porosità, valutando se e quanto filtra sui due lati e in quale direzione. Tutte questioni sulle quali risulterebbero utili alcune indicazioni di Georg Simmel. Perché una macchia, in quanto forma, non si definisce da sola né solo da dentro: occorre una relazione, sempre oppositiva. Ancora Simmel, e forse anche Carl Schmitt, rileverebbe come l'intensità di tale contrasto contribuisca a incrementare il senso di distinzione e coesione interna. La relazione oppositiva fa di una macchia una nicchia, diventandone condizione di possibilità, ma può anche alimentare l'aspirazione a un altrove, uno sconfinamento e un capovolgimento.

Al suo interno una macchia presenta sempre una concentrazione e una disposizione di materia differente. Non solo, nella macchia possono valere densità, relazioni, temporalità e leggi diverse, rasentando l'idea di un mondo a sé o uno spazio rovesciato, forse anche di un "margine utopico" in cui le possibilità sovvertono le costrizioni esterne⩚. Macchia, come riparo, diventa allora habitat per forme di vita marginali e in transito: piante e esseri (umani e non, urbani e non) tutti in qualche modo latitanti, indomesticati e riottosi, *unavailable for servitude* ⅃. Su questi presupposti si può tornare all'atto di "darsi alla macchia" arricchendolo di una serie di ulteriori requisiti: riparo, fuga, resistenza, conflitto, cooperazione, coabitazione e solidarietà infra-specie, ma anche qualcosa in più, qualcosa nell'ordine di una possibile coalizione.

Evitando riflussi eurocentrici, occorre poi riconoscere che la macchia alla quale è possibile darsi non è certo prerogativa mediterranea. Cercando un altro modo per dire di questo spazio laterale ci si può imbattere in ecologie atlantiche e nella figura storica del *maroon*, lo schiavo in fuga, la cui latitanza condensa un atto di resistenza e un gesto di reinvenzione destinati a segnare il mondo politico e culturale creolo. Sull'esperienza *maroon* Édouard Glissant ha costruito i presupposti di una poetica antillana ⊦. E prima di lui Aimé Césaire ha coniato un verbo – *marroner*, reso da James Clifford come "indeterminatezza radicale" ✳ – che somma fuga, sottrazione, immaginazione e trasformazione traducendole nell'invito a una continua metamorfosi, a diventare diversi affinché il futuro possa essere diverso ⅋. Se *marroner* è un altro modo per dire darsi alla macchia, vale la pena insistere sulla radicale indeterminatezza suggerita da Clifford. Perché una macchia è anche una figura indeterminata, apparentemente casuale, senza un disegno prestabilito che non sia quello attribuito a posteriori, per deduzione o divinazione, da un giudizio. E contro ogni tentativo di interpretazione e correzione resta un ambiente informe. Sarebbe allora questa esistenza non cristallizzata in una forma esplicita, questa resistenza a ogni forma imposta, a renderla intollerabile e spingere a sbarazzarsene. O ancora, in termini apparentemente asettici, a smacchiare, sanificare e dunque ripulire e sbiancare. Non sfuggirà la razzializzazione implicita che il linguaggio riflette: quante idee, modelli e striature di bianco sono stati costruiti e imposti attraverso una violenta operazione di smacchiatura? *Whitening* non è solo prerogativa di un dentifricio. Nonostante la costante attribuzione di impurità, i tentativi di conferirle un significato quasi sempre deteriore, dei limiti, al limite di cancellarla e smacchiare, macchia sembra indicare l'esistenza di altre forme (im)possibili, di una vita senza una forma codificata che si oppone a ogni forma imposta e senza macchia:

che sia questo il messaggio estetico-politico che ci recapita?

> È certo difficile immaginare quale aspetto prenderanno i giardini per cui è prevista un'esistenza non inscritta in nessuna forma. A mio parere, giardini di questo tipo non dovrebbero essere giudicati sulla base della loro forma ma piuttosto sulla base della loro capacità di tradurre una certa felicità di esistere.

Si potrebbe proseguire alla ricerca di macchie felici e del loro manifestarsi contagioso (presentato surrettiziamente come infestante), di altri giardini, buoni auspici ed esiti serendipiti di cattive storie. Per esempio recuperando una trama minore, un rivolo davvero marginale del *Middle Passage* (il viaggio di mezzo delle navi negriere, della tratta, il genocidio e la diaspora *black*) esplorato da Maria Teresa Alves in una performance e un progetto di una ventina di anni fa. Spargendo sementi di piante importate dalle ex colonie americane nelle sale di un museo londinese, l'artista brasiliana invitava a rileggere il terzo viaggio di quelle navi come ultimo passaggio "utile" di una complessa triangolazione logistico-estrattiva. Se infatti la prima rotta, da Liverpool o Bristol, poteva approdare sulle coste africane occidentali con un carico di stoffe, armi, denaro e cianfrusaglie da scambiare con un "equivalente umano", e la seconda ha deportato in catene oltre quindici milioni di donne e uomini in territori da razziare e convertire all'economia delle piantagioni e della schiavitù, la terza, quando non caricava materie prime o merci già lavorate nelle colonie, poteva consistere nel semplice rientro delle navi. Un viaggio a vuoto, insomma. Una legge non scritta del commercio e della navigazione impone da sempre di evitare passaggi senza carico, economicamente a perdere e oltretutto azzardati, data l'instabilità dei natanti. Così le stive potevano essere riempite di "pesi" occasionali: indigeni da esibire nelle fiere e gli zoo umani, animali esotici, sementi o esemplari botanici e, in mancanza di meglio, anche di banale terra, zavorra. Alves suggerisce che a partire dal XVII secolo diversi carichi di zavorra provenienti dal nuovo mondo furono interrati in altrettanti parchi urbani inglesi, soprattutto a Londra, contribuendo a modificarne l'ecologia e generando strane macchie esotiche. È possibile, poi, che sementi di provenienza la più disparata si stratificassero nelle stive andando a costituire uno specifico *planetarium*, *compost* e humus di un giardino in movimento. Se inoltre si considera che ogni nave veniva impiegata più e più volte su ogni direzione, quale *side effect* si ottiene qualcosa di simile a un *green Atlantic*, uno spazio di reversibilità, contaminazione e riarticolazione che va a costituire il correlativo botanico di quello politico e *black* descritto da Paul Gilroy, oltre che il residuo "contabile", la traccia o la mac-

chia della ramificata catena genocidaria che ha scandito la storia dell'espansione coloniale e del capitalismo razziale. Del resto una macchia, a maggior ragione perché spontanea, può essere anche una voragine, il residuo e l'impronta di un passato che non passa, come il ritorno di un rimosso. Nel caso specifico, quel tempo supplementare, il terzo tempo del *Middle passage*, non era un semplice ritorno vuoto. Oggi potremmo dire di essere ancora catturati nella "cattiva infinità" di quel terzo tempo, ma gli esiti non sono così scontati. Quel ritorno "carico" rifletteva l'imperativo di sfruttare il movimento di ogni vettore, rispondendo a una precisa razionalità logistica. Eppure, come si è suggerito, comportava tutta una serie di effetti imprevisti che finivano per eccederla, andando oltre i suoi calcoli: un surplus di mobilità che produce nuovi insediamenti esogeni – sulle stive delle navi, nei parchi metropolitani, negli accampamenti maroon di ieri e di oggi; radici e rizomi che abitando il movimento indicano un altro modo di stare, (im)permanente e non pianificato. Seguendone la trama è possibile scoprire che tali macchie e giardini in movimento, più che scarti di una razionalità (logistica, urbanistica), ne costituiscono un'eterogenesi, un'auspicabile sovversione e un possibile rovesciamento. Li si potrebbe allora leggere sulla scorta di quanto Stefano Harney e Fred Moten riconducono all'idea di *Undercommon*, la dimensione sotterranea di ciò che viene tenacemente prodotto come comune: un terzo paesaggio che sta sotto, nella macchia, e dopo, in un terzo tempo, sottraendosi a ogni ipotesi ordinativa come un "wild beyond", una "breccia", un "supplemento" costruito sulla possibilità di "being together in homelessness". Se nell'idea di *undercommon* è contenuto un modo diverso di vivere insieme e "fare casa" in assenza di una forma o una casa, le macchie inattese e indecorose che si insinuano in ogni paesaggio preordinato, negli interstizi della metropoli diffusa e *splintered*, sono luoghi comuni in cui (r)esistere, trovare riparo e sovvertire un ordine imposto.

Una macchia non si riconcilia con nessuna idea imposta di ordine e forma, rivelandole anzi per quello che sono: convenzioni, imposizioni, imposture. È sempre fuori luogo, in un altro luogo, più accogliente. Forse allora dovremmo imparare noi a riconciliarci con lei, abitandola e trasformandoci, dandoci alla macchia. *Lathe biosas*, vivi di nascosto, nell'ombra, come se fossi invisibile, è una sentenza, probabilmente l'ultima, lasciata da Epicuro. E suggerisce la necessità di una dissociazione dal mondo, una vita separata, la ricerca di un'autonomia individuale. Per quanto possa risultare lontano dalle intenzioni di fondo del filosofo, *lathe* può anche indicare una particolare opacità, quasi una dissociazione da sé, da ogni principio di identità, e quindi invitare non solo a liberarsi

ma anche a convivere con la propria ombra e le proprie macchie, a saperle riconoscere, vedere, guardare, auscultare. Se invece questa dissociazione la si leggesse come pratica collettiva, ciò indurrebbe a pensare la macchia come una città nell'ombra e ad abitarla come rivendicazione di un diritto comune all'opacità[1][2] e alla secessione. *Lathe* (dal verbo greco *lanthano*, nascondere) riconduce al latino *latere* e per traslazione all'italiano latitante. La macchia a cui darsi sembra così diventare una sorta di cronotopo, il "margine utopico" prodotto, abitato e vissuto da tutti i latitanti, i disertori, i fugitives e gli absconded del presente. E può avanzare la pretesa di farsi mondo.

[1] Cfr, J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, Einaudi, Torino 2003

[2] S. Freud, *Feticismo* (1927), in *Opere complete*, Vol X, Bollati Boringhieri, Torino 1986, p. 25.

[3] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003; ed. or. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980.

[4] Cfr. E. Bloch, *A Philosophy of the Future* (1963), Harder and Harder, New York 1970.

[5] Cfr. A. Gordon, *The Hawthorn Archive: Letters from Utopian Margins*, Fordham Univ. Press, New York 2017.

[6] Cfr. É. Glissant, *Le Discours antillais*, Gallimard, Paris 1981.

[7] Cfr. J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1988.

[8] Cfr. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pay natal*, Presence Africaine, Paris 1971.

[9] G. Clemént, *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 15; ed. or. *Le Jardin en mouvement. De La vallée au champ via le parc André-Citroën et le jardin planétaire*, Sens et Tonka, Paris 2007.

[10] Cfr. D.J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019; ed. or. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

[11] P. Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso Books, London 1993.

[12] Cfr. S. Harney, F. Moten, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Minor Composition, New York 2013.

[13] Cfr. É. Glissant, *op. cit.*

MACHIAVELLICO

ANDREA SALVO ROSSI

Machiavelli pensa la politica essenzialmente in funzione del tempo. Ciò è vero in almeno due sensi: c'è, infatti, innanzitutto il tempo presente, quello delle "cose moderne", che impone urgenze, gerarchie, questioni alla riflessione. È il tempo accelerato dello stato di guerra, in grado di mettere in discussione paradigmi di interpretazione della realtà consolidati e di lunghissimo corso (quelli del diritto, della morale, della teologia: il sapere politico essendo ad essi complanare, né essendo pensabile la sua "autonomia"). Ma è anche il tempo lungo delle "cose antiche": quello di una conoscenza che si è accumulata nelle *historiae rerum gestarum*, e che fornisce modelli, esempi, possibili tracciati da seguire. È un tempo narrato, che può essere al limite forzato, riletto, manipolato, ma che resta la superficie di iscrizione della riflessione politica: Roma come *speculum reipublicae* di Firenze. Se questa relazione, stabilita essenzialmente grazie alla torsione politica dell'Umanesimo fiorentino, poteva sembrare ormai inservibile a un Francesco Guicciardini, per Machiavelli le azioni degli "uomini grandi" restano il riferimento ineludibile di ogni teoria che ambisca a salvare lo stato dal rischio concreto del suo annientamento militare. Da questa evidenza dipende la grande fortuna critica di una nozione chiave della riflessione di Machiavelli, quella di *qualità dei tempi* (presente sia nel *Principe* che nei *Discorsi*). Machiavelli si serve di questo sintagma per indicare la congiuntura, cioè quell'affastellarsi di circostanze intorno ad un momento singolare che, volta per volta, decidono dell'efficacia di una determinata condotta; e, decidendo dell'efficacia di questa stessa, ne determinano anche la moralità. È chiaro infatti che, se "gli uomini, nello operare, debbono considerare le qualità de' tempi e procedere secondo quegli", allora non possono darsi, nell'agire politico, principi astratti di valutazione: perché volta per volta, a seconda delle contingenze, azioni diverse possono portare ad un medesimo risultato, ed una stessa azione può produrre esiti diversi. È solo avendo in mente la concezione non lineare del tempo che Machiavelli propone – un tempo, cioè, non scandito dal succedersi di istanti tutti uguali, ma da un particolare ritmo, che conosce accelerazioni, battute d'arresto, rallentamenti e fughe in avanti – che si riesce a dare ragione di alcune delle tesi più "scandalose" delle sue opere.

L'agire politico, però, non vive secondo Machiavelli solo in funzione del tempo, ma anche in funzione dello spazio. È così che nell'*Arte della guerra* opera un concetto in qualche modo analogo a quello, più fortunato, di *qualità dei tempi*: ritorna, cioè, nel dialogo machiavelliano la nozione di "qualità del luogo" (anche nelle varianti "qualità del sito", "qualità del paese").
Machiavelli ripete più volte, e ciò non desta stupore in un trattato *de re militari*, che i generali che conducono un esercito devono

sforzarsi di conoscere nel modo più preciso possibile le caratteristiche dei territori che attraversano: esistono luoghi più adatti di altri per subire un agguato (e dalla loro natura, scrive Machiavelli, "devi fare la tua coniettura se tu puoi essere assediato o no"[1]); esistono luoghi più o meno facilmente attraversabili a cavallo; luoghi più o meno salubri dove collocare un accampamento, e così via. Più in generale, è stato detto, il condottiero che immagina Machiavelli deve essere più corografo che geografo[2]: non un conoscitore della Terra, ma un conoscitore di regioni; e, da Tolomeo in poi, è in effetti molto chiaro che la geografia è una conoscenza quantitativa (conosce rapporti, proporzioni, proiezioni) mentre la corografia è una conoscenza qualitativa (conosce dettagli, climi, distribuzioni di risorse e di insediamenti). La geografia è un sapere per matematici, la corografia un sapere per pittori: e gli "artisti della guerra" devono, in qualche maniera, essere paesaggisti ("il capitano, camminando, dee raddoppiare la diligenza; e la prima cosa che dee fare, è di avere descritto e dipinto tutto il paese per il quale egli cammina, in modo che sappia i luoghi, il numero, le distanze, le vie, i monti, i fiumi, i paludi e tutte le qualità loro"[3]).

Beninteso, le *qualità dei luoghi* che un generale deve conoscere non sono dettagli accumulati per amore di precisione, ma sono il punto di appoggio di decisioni di ordine tattico e strategico. Il luogo impone di pensare o ripensare la disposizione delle forze in campo, tanto dei singoli battaglioni quanto dell'intero esercito, tanto per la marcia quanto per lo scontro frontale: perciò non si dà mai nell'*Arte della guerra* una regola certa, ma si forniscono degli esempi che poi vanno adattati ai contesti concreti in cui le milizie si troveranno ad adoperare. "Useresti voi sempre questa forma di ordine quando voi volessi fare una giornata?" chiede Luigi Alamanni a Fabrizio Colonna (siamo nel libro terzo). "No, in alcun modo: perché voi avete a variare la forma dell'esercito secondo la qualità del sito e la qualità e quantità del nemico"[4]. Già nel secondo libro, a proposito dell'addestramento, Machiavelli fa dire a Fabrizio che i singoli battaglioni devono "imparare a tenere l'ordine delle file in ogni qualità di moto e di luogo" di modo che "né luogo né moto le disordinino"[5].

Di converso, per impedire al nemico la carica di cavalleria, "quello capitano che conduce i fanti debbe eleggere vie che abbiano per i cavagli più impedimenti che si può; e rado occorrerà che l'uomo non possa assicurarsi per la qualità del paese"[6].

Le qualità del territorio, insomma, sono un principio di resistenza, sono il fuori, incoercibile, della disciplina militare: come tali, esse ostacolano chi si incaponisse a voler condurre lo scontro in un certo modo; mentre un bravo generale può sfruttarne le proprietà, a patto che sia in grado di variare l'ordine dell'esercito

(il modo in cui questo si dispiega nello spazio). È come se tra esercito e territorio potesse instaurarsi la stessa dinamica del "riscontro"[7] che l'indole del singolo conosce in relazione alla qualità dei tempi. Possiamo perciò intendere questi due sintagmi – qualità dei tempi e dei luoghi – come indicatori della necessità, quel limite inflessibile che la virtù deve abitare provando a piegare sé stessa, perché non può sperare di resistervi rimanendo intatta, inscalfibile: estranea cioè al *qui ed ora* (luoghi/tempi) in cui viene esercitata. L'agire degli uomini si inscrive in una contingenza "qualificata" secondo specifiche coordinate storiche e geografiche che decidono del successo di ogni impresa: un generale che volesse per forza schierare la cavalleria in un certo modo è destinato al fallimento che tocca a chi "si diversifica con le sue actioni da el tempo et da l'ordine delle cose"[8]. Del resto, l'idea che i luoghi siano dei punti di innesco di disposizioni etiche, di attitudini, è anche l'espediente narrativo che dà avvio al dialogo. Ricordiamoci, infatti, come viene presa la decisione di iniziare una discussione sull'arte militare:

> giudicò Cosimo, per soddisfare meglio al suo desiderio, che fusse bene, pigliando l'occasione dal fuggire il caldo, condursi nella più secreta e ombrosa parte del suo giardino. Dove pervenuti e posti a sedere, chi sopra all'erba che in quel luogo è freschissima, chi sopra a sedili in quelle parti ordinati sotto l'ombra d'altissimi arbori, lodò Fabrizio il luogo come dilettevole; e considerando particolarmente gli arbori, ed alcuno di essi non riconoscendo, stava con l'animo sopeso. Della qual cosa accortosi Cosimo, disse: Voi per avventura non avete notizia di parte di questi arbori; ma non ve ne maravigliate, perchè ce ne sono alcuni più dagli antichi, che oggi dal comune uso celebrati. E dettogli il nome di essi, e come Bernardo suo avolo in tale cultura si era affaticato, replicò Fabrizio: Io pensava che fusse quello che voi dite e questo luogo e questo studio mi faceva ricordare d'alcuni Principi del Regno, i quali di queste antiche culture e ombre si dilettano. E fermato in su questo il parlare, e stato alquanto sopra di se come sospeso, soggiunse: Se io non credessi offendere, io ne direi la mia opinione; ma io non lo credo fare parlando con gli amici, e per disputare le cose, e non per calunniarle. Quanto meglio avrebbono fatto quelli, sia detto con pace di tutti, a cercare di somigliare gli antichi nelle cose forti e aspre, non nelle delicate e molli, e in quelle che facevano sotto il sole, non sotto l'ombra, e pigliare i modi della antichità vera e perfetta, non quelli della falsa e corrotta; perchè poichè questi studj piacquero ai miei Romani, la mia patria rovinò. A che Cosimo rispose: […] Voi avete aperto la via ad un ragionamento, quale io desiderava, e vi prego

che voi parliate senza rispetto perché io senza rispetto vi domanderò; e se io domandando o replicando scuserò o accuserò alcuno, non sarà per scusare o per accusare, ma per intendere da voi la verità.[32]

Il fiore all'occhiello (si perdoni il gioco di parole) del giardino di casa Rucellai era, in effetti, un "bosco antiquario", dove Bernardo – padre di Cosimo e primo animatore del cenacolo intellettuale che avrebbe poi ospitato anche le lezioni machiavelliane – aveva collezionato alberi e piante selezionati per essere stati menzionati in opere latine, componendo così una vegetazione più unica che rara, all'ombra della quale avevano luogo letture e discussioni. Si trattava, insomma, della riproduzione *in vivo* di un raffinatissimo *locus amoenus*, celebrato come tale dal poeta umanista Pietro Crinito, nel suo poemetto *de Sylva Oricellaria*[33]. La selva "letteraria" in cui è ambientato il dialogo di Machiavelli, dunque, raddoppia una selva "reale", che è però fittizia essa stessa. Ciò in un doppio senso: è una "selva" artificiale – incastonata, cioè, in un giardino; ed è una "selva di citazioni", perché la sua vegetazione *cita* quella celebrata dalla poesia latina (Ovidio e Virgilio in testa), cosicché letteratura e "realtà", alberi veri e finti, sono in una relazione circolare piuttosto che genetica, secondo una modalità davvero tipica del giardino umanistico fiorentino.

Nel dialogo machiavelliano, però, il padrone di casa è costretto a riconoscere che quella preziosa ambientazione suscita più lo sdegno che non l'ammirazione di Fabrizio, corrucciato per il fatto che gli uomini del suo tempo imitino gli antichi nelle cose "delicate e molli" e non in quelle "forti e aspre". Quest'espressione parla, ovviamente, da sola: vale appena la pena di ricordare, infatti, che i due aggettivi usati dal condottiero sono quelli che connotano la selva dantesca.

Al prezioso giardino della famiglia Rucellai si contrappone la natura selvaggia: ed è a questa, non a quello, che va riservato lo sforzo emulativo. Il cronotopo del giardino, decisivo nel genere dialogico, viene così da Machiavelli completamente cambiato di segno (e in questo senso mi pare che andrebbero riviste le interpretazioni che insistono troppo sugli elementi utopico-platonizzanti dell'*Arte della guerra*)[34]: il luogo ameno, cioè, non è il *buen retiro* dove ricostruire la società al riparo dal caos che sta fuori, ma è esso stesso il segno della decadenza dell'antico sistema di *virtutes* (gli antichi vengono imitati nella raffinatezza botanica e non nella disciplina militare). Val la pena leggere, a proposito, la chiusa del ricordato poemetto del Crinito:

Et o beatum, qui sub antiqua ilice
liventis expers ambitus
vel sacra vatum curat, aut doctum otium
curis solutior fovet.
Sic ille nil miratur aestus principum,
nec sceptra regum suscipit.
sed in virenti detinetur gramine,
et se reservat posteris.[35]

La "selva dei Rucellai" è celebrata, in effetti, proprio perché la sua ambientazione favorisce il *doctum otium* di chi, sedendo all'ombra degli alberi, dimentica le frenesie del governo e può dedicarsi alla meditazione religiosa o filosofica: il che, nell'ottica di Machiavelli, non è chiaramente un pregio, ma invece un'imperdonabile colpa. Bisogna rassegnarsi a vivere nell'inferno e prepararsi alla battaglia, non metaforicamente: chi ancora pensa che ci sia spazio per una fuga edenica sarà costretto a vedere i muri di cinta del proprio orticello rasi al suolo dai colpi di cannone.

In questo senso, la componente diegetica del dialogo machiavelliano – per quanto, ed è stato spesso sottolineato, sia piuttosto scarna rispetto ad altri analoghi esperimenti[36] – non ha una funzione esornativa, ma strutturante; è il giardino ad innescare le considerazioni di Fabrizio Colonna, perché ricorda contrastivamente quanto sia in disuso il sapere politico-militare di matrice romana. Ciò mi pare solidale con l'idea, rilevata nel paragrafo precedente, che il modo in cui un luogo si qualifica interessi a Machiavelli eminentemente perché queste qualità consentono l'organizzazione di determinate forme di vita, di determinate condotte, catalizzando attitudini, costumi, disposizioni morali. Quest'ordine di considerazioni è diffusissimo nella sua opera[37]: si pensi al capitolo del *Principe* dedicato alle fortezze, in cui una questione di ordine difensivo (è opportuno o no avere delle fortificazioni?) serve in realtà a porre un problema di ordine politico (è opportuno che il popolo non odi chi lo governa):

È suta consuetudine de' principi, per potere tenere più sicuramente lo stato loro, edificare fortezze che sieno la briglia e il freno di quelli che disegnassino fare loro contro, e avere uno refugio sicuro da uno sùbito impeto. Io laudo questo modo perché egli è usitato ab antiquo: nondimanco [...] puossi discorrere questa parte così: che quel principe che ha più paura de' populi che de' forestieri debbe fare le fortezze; ma quello che ha più paura de' forestieri che de' populi debbe lasciarle indreto. Alla casa sforzesca ha fatto e farà più guerra el castello di Milano – che vi edificò Francesco Sforza – che veruno altro disordine di quello stato. Però la migliore fortezza che sia è non essere odiato dal populo: perché, ancora che tu abbi le fortezze e il populo ti abbia in odio, le non ti salvano, perché e' non mancano mai a' populi, preso che gli hanno l'arme, forestieri che gli soccorrino.[38]

Analogamente, nei *Discorsi*, si prescrive a chi edifica il proprio stato in un territorio fertile e mite di provvedere a ogni modo, tramite leggi severissime e ferrea disciplina militare, al rammollimento che un simile luogo potrebbe generare:

> Pertanto, non potendo gli uomini assicurarsi se non colla potenza, è necessario fuggire questa sterilità del paese, e porsi in luoghi fertilissimi, dove, potendo per la ubertà del sito ampliare, possa e difendersi da chi l'assaltasse, e opprimere qualunque alla grandezza sua si opponesse. E quanto a quell'ozio che le arrecasse il sito, si debbe ordinare che a quelle necessità le leggi la costringhino che il sito non la costrignesse; e imitare quelli che sono stati savi e hanno abitato in paesi amenissimi e fertilissimi, e atti a produrre uomini oziosi e inabili a ogni virtuoso esercizio, che per ovviare a quegli danni i quali la amenità del paese mediante l'ozio arebbero causati, hanno posto una necessità di esercizio a quegli che avevano a essere soldati: di qualità che per tale ordine vi sono diventati migliori soldati che in quegli paesi i quali naturalmente sono stati aspri e sterili.

L'estratto precisa che il vincolo di subordinazione al territorio che Machiavelli descrive non ammette, però, alcun determinismo geografico: il punto non è rassegnarsi alla fatalità dei luoghi in cui si agisce, ma riconoscere, ancora una volta, che la virtù non opera nel vuoto, ma è costretta a sgomitare nella trama spazio-temporale della fortuna, potendo "tessere gli orditi suoi, e non rompergli".

La virtù, insomma, ha una sua geografia: sia nel senso che certe coordinate territoriali producono certe istanze etiche; sia nel senso che determinate condotte sono suscettibili di avere effetto o di risultare inutili a seconda delle coordinate in cui agiscono. Con ciò bisogna fare i conti, senza meccanicismi:

> Vogliono coloro che alla guerra hanno dato regole, che si eleggano gli uomini de' paesi temperati, acciò ch'egli abbino animo e prudenza: perché il paese caldo gli genera prudenti e non animosi, il freddo animosi e non prudenti. Questa regola è bene data a uno che sia principe di tutto il mondo, e per questo gli sia lecito trarre gli uomini di quegli luoghi che a lui verrà bene; ma volendo darne una regola che ciascun possa usarla, conviene dire che ogni repubblica e ogni regno debbe scerre i soldati de' paesi suoi, o caldi o freddi o temperati che sieno.

Solo l'imperatore dell'universo può scegliersi i soldati dai luoghi migliori: non si capisce, certo, per fare la guerra a chi. Le repubbliche e i regni devono fare con la qualità dei luoghi che hanno: e provare ad addestrare i soldati a "resistere cambiando" alle variazioni del terreno, così come il principe deve "resistere cambiando" al variare della fortuna.

Va da sé che i due sintagmi, "cose antiche/ moderne", derivano dalla dedica del *Principe*: "Desiderando io adunque offerirmi alla vostra Magnificenzia con qualche testimone della servitù mia verso di quella, non ho trovata in tra la mia supellettile cosa quale io abbia più casa o tanto essistimi quanto la cognizione delle azioni delli uomini grandi, imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antiche". N. Machiavelli, *Il principe*, a cura di G. Inglese, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2013, p. 69.

Sull'approccio radicalmente diverso che i due campioni del pensiero politico fiorentino esibiscono nei confronti della storia antica si può vedere R. Ruggiero, *Machiavelli e Guicciardini davanti alle leggi delle XII Tavole. Da Livio alle* Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli, in J. Leeker, E. Leeker (a cura di), *Text – Interpretation – Vergleich. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag*, Schmidt, Berlin 2005, pp. 395-418.

Sulla galleria *de viris illustribus* che affolla le opere di Machiavelli si veda il libro di P. Cosentino, *Ritratti machiavelliani. La lezione del presente tra* Legazioni *e* Principe, Lithos, Roma 2016.

N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, 2 tomi a cura di F. Bausi, Salerno Editrice, Roma 2001, p. 607.

N. Machiavelli, *L'Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di J.-J. Marchand, D. Fachard, G. Masi, Salerno Editrice, Roma 2001, p. 232.

Mi riferisco a R. Descendre, *L'arpenteur et le peintre. Métaphore, geographie et invention chez Machiavel*, in "Laboratoire italien", 8, 2008, pp. 63-98; uno studio che è stato peraltro fondamentale nell'elaborazione del presente lavoro.

Ivi, pp. 204-205.

N. Machiavelli, *L'arte della guerra*, cit., p. 151.

Ivi, p. 102.

Ivi, p. 94.

È la celebre "teoria" cui alludono i cosiddetti *Ghiribizzi al Soderini*, su cui si veda almeno C. Ginzburg, *Diventare Machiavelli. Per una nuova lettura dei «Ghiribizzi al Soderini»*, in "Quaderni storici", 41, 1, 2006, pp. 151-164.

N. Machiavelli, *Ghiribizi scripti in Perugia al Soderino*, in Id.,*Tutte le opere. Secondo l'edizione di Mario Martelli (1971)*, Bompiani, Milano 2018, p. 2700.

N. Machiavelli, *L'arte della guerra*, cit., pp. 34-35.

Sugli Orti Oricellari sono davvero imprescindibili gli studi di Rita Maria Comanducci, di cui si veda almeno R.M. Comanducci, *Gli Orti Oricellari*, in "Interpres", 15, 1995-1996, pp. 302-358, nonché la più recente voce *Orti oricellari* scritta per G. Sasso (a cura di), *Enciclopedia machiavelliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, *sub voce*.

Frédérique Verrier parla ad esempio di "cornice palesemente platonica" dell'*Arte della guerra*, la cui ambientazione nella parte più profonda del giardino sarebbe una "metafora topica di profondità intellettuale" (cfr. F. Verrier, *L'Arte della guerra, trattato militare dialogato del Machiavelli. Un felice ibrido retorico*, in "Lettere italiane", 51, 3, 1999, pp. 405-417) il che mi pare non colga la componente profondamente antifrastica con cui il topos si presenta in Machiavelli. Si veda anche, per questa differente interpretazione, R. Rinaldi, *Appunti su utopia (fra Moro e Machiavelli)*, in "Forum italicum", 21, 1987, pp. 217-225.

"Et o beatum, qui sub antiqua ilice / liventis expers ambitus / vel sacra vatum curat, aut doctum otium / curis solutior fovet. / Sic ille nil miratur aestus principum, / nec sceptra regum suscipit. / sed in virenti detinetur gramine, / et se reservat posteris". P. Criniti, *De honesta disciplina libri XXV. De poetis latinisi libri V. Poematon libri II*, Apud Gryphium, Lugduni 1543, p. 536.

Si può vedere, ad esempio, P. Paolini, *Machiavelli di fronte a una scelta: scrivere in forma di trattato o di dialogo?*, in W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti (a cura di), *Il sapere delle parole: studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento: giornate di studio. Anversa 21-22 febbraio 1997*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 47-57.

Non si può qui approfondire la teoria machiavelliana del territorio come punto di applicazione specifico del potere sovrano: si rimanda, per questo aspetto, al recente lavoro di R. Ruggiero, *Territoire et géographie entre Machiavel et Guichiardin*, in "Cahiers de recherches médiévales et humanistes", 38, 2, 2019, pp. 47-64.

N. Machiavelli, *Il principe*, cit., p. 136.

Id., *Discorsi*, cit., pp. 13-14.

Ivi, p. 501.

Id., *L'arte della guerra*, cit., p. 55.

MALFIDO

GIACOMO BRUNELLI

Giacomo Brunelli, *Untitled* (Dog), 2006. Courtesy l'artista.

Giacomo Brunelli, *Untitled* (Three-Legged Dog), 2005. Courtesy l'artista.

Giacomo Brunelli, *Untitled* (Dog Sand), 2007. Courtesy l'artista.

Giacomo Brunelli, *Untitled* (Fox), 2007. Courtesy l'artista.

Giacomo Brunelli, *Untitled* (Dog Barking), 2007. Courtesy l'artista.

MAPPA

MASSIMO ROSSI

Pinax, *tabula*, mappa, carta, questi sono alcuni dei termini utilizzati nel tempo per indicare sia il supporto, sia la rappresentazione geografica, a prescindere dalla scala con la quale gli oggetti venivano riprodotti[1]. Il primo tomo dell'*Encyclopédie*, edito a Parigi nel 1751, dedica alla voce "Carte" un'articolata trattazione a firma dello scienziato illuminista Jean Baptiste Le Ronde d'Alembert, che insieme a Denis Diderot diresse la costruzione dell'imponente e innovativo compendio universale del sapere. Per il matematico e filosofo francese

> une carte est donc une projection de la surface du globe ou d'une de ses parties, qui représente les figures et les dimensions, ou au moins les situations des villes, des rivières, des montagnes.[2]

Il contributo definisce i tre requisiti indispensabili per realizzare una "bonne carte", vale a dire: l'esatto posizionamento dei luoghi in rapporto alle coordinate geografiche di latitudine e longitudine; il proporzionato dimensionamento dei diversi paesi sulla carta così come sulla superficie terrestre e il corretto rapporto di distanza tra i luoghi sulla carta e sulla Terra. Nella lunga trattazione a seguire, d'Alembert, con le proprie competenze astronomiche, dettaglia le modalità per costruire la carta secondo le leggi delle differenti proiezioni della sfera, esaltando dunque pressoché unicamente l'aspetto scientifico e tecnico dell'elaborato cartografico. Occorre dire che la concezione eminentemente matematico-positivista della carta è stata a lungo professata dagli stessi cartografi, geografi e storici della cartografia, questi ultimi a più stretto contatto con il mondo interessato del collezionismo[3].

Si può, tuttavia, riferire agli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso una sorta di *Cartographic turn* da parte di alcuni geografi e studiosi di storia della cartografia verso temi più marcatamente collegati agli aspetti sociali del documento cartografico, da porre in relazione al grande dibattito intorno agli studi della cultura materiale, delle civiltà, dei movimenti di *longue durée*, in opposizione all'*histoire événementielle*, in altre parole in accordo con la grande lezione sviluppata dalla scuola francese delle "Annales" di Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel[4]. In questo fecondo clima anche gli studi storico-cartografici internazionali iniziarono a riflettere una maggiore complessità di contesti intorno ai quali elaborare nuovi approcci teorici al documento cartografico, e l'esito di questa piccola rivoluzione copernicana è visibile nella pubblicazione di un imponente progetto di rifondazione della disciplina, *The History of Cartography Project*, varato nel 1987 e curato dai geografi inglesi David Woodward (1942-2004) e John Brian Harley (1932-1991) per i tipi della University of Chicago Press. L'enunciato che sintetizza l'innovativa concezione del documento cartografico appare nel saggio introduttivo al primo volume:

> Maps are graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world.

Naturalmente vi sono un buon numero di studi che hanno preparato e sostenuto con convinzione questo filone epistemologico spostando l'accento verso i variegati aspetti delle implicazioni sociali del documento cartografico, lavori individuabili nelle nutrite bibliografie a corredo dei tre volumi composti di più tomi fino a ora editi, dei sei previsti dal *The History of Cartography Project*. Possiamo parlare di un'autentica "riscoperta" della cartografia nel momento in cui la cultura geografica viene permeata da diverse visioni, e dunque una parte dell'epistemologia geografica si apre culturalmente verso altre discipline inaugurando nuove indagini semantiche sugli oggetti rappresentati dalle mappe, sui contesti istituzionali, sociali, sulle loro committenze e sugli aspetti biografici di un numero molto più largo di "autori". Un'importante operazione editoriale costruita per onorare la memoria di uno dei promotori di questa svolta culturale, John Brian Harley, utilizza un titolo estremamente significativo per evidenziare la portata intellettuale del nuovo modo di "pensare" le carte: *The New Nature of Maps*. Quello che mi preme sottolineare non è tanto la capacità dello strumento cartografico di ospitare le infinite opportunità di leggere il mondo, quanto l'occasione per riflettere su questi documenti con lenti diverse, in accordo con lo storico dell'arte Michael Baxandall, quando definì il ruolo sociale del pittore: "le capacità visive sviluppatesi nella vita quotidiana di una società divengono parte determinante dello stile del pittore". Sono convinto che possiamo sostituire "pittore" con "topografo" senza cambiare minimamente il senso dell'enunciato.

Ma torniamo ancora alle definizioni. Nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, stampato a Venezia nel 1612 per i tipi di Giovanni Alberti, troviamo il lemma "carta" ben lontano dall'identificare unicamente la carta geografica, e ben confuso con la carta per scrivere, la carta da gioco, o altre locuzioni (ancora oggi) in uso: "E' farebbe carte false per lui, che è il far ciò grandissima infamia", inciso, quest'ultimo, in grado di aprire una straordinaria riflessione sulle infinite potenzialità persuasive della carta. Quindi la "carta da navigare [...] quella, per mezzo della quale i naviganti riconoscono i loro viaggi, che chiaman carteggiare", e "quella, dove sono stampati i paesi, e le provincie", e per finire la "cartapecora", alias "Charta pergamena". Naturalmente il linguista della Crusca è maggiormente interessato alle declinazioni d'uso del termine, al supporto e non al contenuto, con il risultato di non dirci nulla sulla sua identità, ribadendo la medesima lettura anche nel 1741.

In entrambe le edizioni, a centotrent'anni di distanza l'una dall'altra, oltre a "carta", troviamo il lemma "mappamondo" (non "mappa"), con la seguente tautologica definizione: "Carta, o globo, nel quale è descritto il Mondo". Nell'edizione del 1863, pur dichiarando le varianti orografica, geografica, corografica e topografica (ma senza entrare nel merito), il lemma conserva ancora per intero la lettura inaugurata nel 1612.

> Nell'*Oxford English Dictionary* edito nel 1908, "Map" è
> A representation of earth's surface or a part of it, its physical and political features, etc., or of the heavens, delineated on a flat surface of paper or other material, each point in the drawing corresponding to a geographical or celestial position according to a definite scale of projection.

La medesima lezione è pienamente condivisa ancora nel 1968 quando si afferma che "per *carta*, in senso generale, si intende la proiezione sul piano di parte o tutta la superficie terrestre considerata sferica". Christian Jacob in un avventuroso e affascinante libro del 1992, *L'empire des cartes*, ha scritto un paragrafo (*Les mots et les choses*, in omaggio a Michel de Certeau al quale dedica il volume) in cui analizza il sostantivo "carta" derivante dal latino tardo *carta*, a sua volta mutuato dal greco *chartès*, quindi l'uso di *carta* nell'italiano, *carte* in francese, *karta* in russo e *chart* in inglese, ma solo se applicato alle carte nautiche. Il latino *mappa*, che indica anche il pezzo di stoffa gettato nel circo per segnalare l'inizio dei giochi, per gli inglesi diventa *map*, *mapa* per spagnoli e portoghesi, *mappa* per gli italiani e *mapa* per i polacchi. *Pinax* invece deriva dal greco antico e designa una tavoletta di legno, metallo o pietra, sulla quale si disegna, incide o dipinge. I latini hanno tradotto *pinax* con *tabula*, ma hanno anche utilizzato la locuzione *itinerarium pictum* per indicare sia l'oggetto sia il *medium* della rappresentazione, così come i greci con la formula *periodos gês* hanno indicato sia la carta sia il circuito della Terra.

Jacob sottolinea come presso altre culture non europee sia sempre esistita la difficoltà di dare un nome specifico alla carta; in cinese il termine *tu* indica anche un diagramma, così come l'indiano *naqshah*, mutuato dall'arabo, significa ugualmente immagine, descrizione generale e rapporto ufficiale. *Mappa mundi*, apparso per la prima volta intorno all'anno 821-822 domina per almeno cinque secoli, fino all'uso di *imago*, *descriptio* e *typus* (termine quest'ultimo che sottolinea come la carta rappresenti un modello della realtà) tra Medioevo e Rinascimento. Dal primo decennio del XV secolo, con la riscoperta di Tolomeo, il termine *geografia* indicherà la descrizione della Terra e *geografo* colui che costruirà le carte e descriverà la superficie terrestre.

Sappiamo poi che l'attuale termine *cartografia* è un neologismo suggerito nel 1877 dal diplomatico e storico portoghese Manuel Francisco de Barros e Sousa, visconte di Santarém. Le odierne standardizzazioni dei vocaboli *carta* o *mappa* confondono un poco le acque, facendoci dimenticare il lungo periodo in cui l'oggetto *carta* non aveva un nome specifico e indicava semmai un supporto sul quale era possibile esercitare differenti usi,

> l'imprecisione della denominazione è rivelatrice della natura sintetica e sincretica di questo dispositivo formale che chiamiamo carta: in essa si mescolano la pittura, la geometria e la scrittura,

deve essere dunque il contesto del discorso in cui è inserito il vocabolo a dissipare eventuali ambiguità.

Anche gli antropologi quando definiscono il lemma "cartografia" colgono maggiormente le qualità geometriche della carta, indispensabili per individuare il territorio occupato dalle comunità oggetto della loro ricerca

> che solo una descrizione cartografica può rendere in modo efficace e immediato, sulla base di una serie di coordinate spaziali che ne rivelino la collocazione in riferimento a caratteristiche fisiche del suolo.

Delle molteplici potenzialità della mappa viene privilegiato il tematismo etnografico, capace di registrare ambiti, spostamenti e relazioni delle comunità, ignorando tuttavia la possibile ed eventuale produzione culturale autoctona.

Studiando e utilizzando le cartografie dobbiamo tener conto dell'influsso delle condizioni sociali, politiche ed economiche che le hanno prodotte, attivando modalità di indagine che convochino molteplici punti di vista, da quelli matematico e tecnologico più scontati, a quelli sociologici, antropologici, filosofici, letterari, artistici e cognitivi. Nel momento in cui assumiamo un approccio largo, pluridisciplinare, verso la mappa allora inneschiamo un processo attivo e consapevole nei suoi confronti, non relegandola a "neutro" e "imparziale" specchio di oggettive e astratte organizzazioni territoriali, bensì riconoscendole un ruolo propositivo e progettuale, considerando l'atto cartografico come produzione di realtà e non semplice restituzione dell'esistente.

Un'ulteriore considerazione può aiutarci a comprendere meglio il potere informativo e persuasivo della mappa. Agostino nelle *Confessioni* racconta del suo incontro a Milano con il vescovo Ambrogio e dell'impressione che ebbe vedendolo assorto nella lettura: "quando leggeva, l'occhio correva lungo le pagine e l'intelletto ne scrutava il significato, voce e lingua stavano in riposo". Franco Farinelli ha portato alla

nostra attenzione il passo rilevando come Ambrogio leggesse senza declamare ad alta voce, contro la prassi comune del tempo, mutuando dunque un'analogia con la lettura silenziosa che istintivamente si adotta con le mappe – non esplicitata da Agostino – ma utile a noi per evidenziare la totale autonomia della carta nella sua capacità di costruire senso attraverso un proprio codice simbolico interno.

Il geografo e filosofo greco Anassimandro di Mileto (secolo VI a.C.) fu deriso quando per primo realizzò la figura della terra con un cerchio – una sorprendente traduzione geometrica e simbolica dell'ecumene, la terra abitata dall'uomo – adottando un punto di vista irriverente, ai limiti del sacrilego, dall'alto, da dove la divinità osserva il mondo. Disegnare il mondo significa comprenderlo, contenerlo, dargli forma, e allo stesso tempo testimoniare la consapevolezza e il desiderio umano di vederlo, interpretarlo, progettarlo, sistemarlo, per tentare di capire il rapporto tra uomo e luoghi abitati, in sostanza l'essenza del termine geografia. Significa inoltre provare a mettere in ordine il mondo, proporzionalmente e geometricamente, in scala, e creare un dispositivo artificiale che permetta di accostarsi con meno timore a esso, al fine di assorbire e attenuare il disordine immanente del reale.

Con l'aiuto di questa riflessione acquista forse maggior senso ed efficacia il sistema proposto dal geografo greco Claudio Tolomeo (secolo II d.C.), formato dalla griglia di archi di meridiani e paralleli, latitudine e longitudine, e quello sviluppato dai cartografi marinai medievali che inventarono la rete delle linee dei venti, con rombi e rose dei venti, al fine di imbrigliare nelle carte nautiche la loro parte di mondo, entrambe soluzioni geometriche e tecniche che, metaforicamente, più che a un efficace esito scientifico, assomigliano a un'ostentazione di sicurezza per controllare e contrastare la naturale entropia geografica dei luoghi.

La carta "questa presuntuosa immagine del mondo", di qualsiasi scala, può dirci molto su chi l'ha costruita, ma solo se, con metodo scientifico, intraprendiamo un'indagine articolata, approfondita e obliqua che analizzi il contesto sociale, politico e religioso, gli attori coinvolti, i committenti, gli esecutori, i tecnici, gli artisti e le tensioni progettuali ed emotive che ne hanno condizionato l'elaborazione.

Costruita con opportune scale, colori, proiezioni e raffinati armamentari simbolici, la mappa può esercitare sempre al meglio il suo potere retorico. La necessaria ricerca in merito ai suoi contesti ci pone nelle condizioni di poter evitare usi eminentemente strumentali ed esornativi e interpretazioni

semplicistiche e banali, in particolare per il suo necessario impiego (vale sia per le carte storiche che per quelle contemporanee) nella fase conoscitiva della progettazione paesaggistica, come ci invita ancora oggi a riflettere il filosofo Alfred Korzybski: "Una carta non è il territorio"[1]. Un altro autorevole, ironico e attento fruitore, in forte anticipo su conquiste epistemologiche molto al di là da venire, metteva in guardia i posteri scrivendo:

> Les cartes géographiques expriment les opinions et les connaissances, plus ou moins limitées, de celui qui les a construites.[2]

[1] Questo contributo riprende e amplia considerazioni espresse in M. Rossi, *Mappa*, in M. Aime, D. Papotti (a cura di), *Piccolo lessico della diversità*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2018, pp. 53-64.

[2] J.B. d'Alambert, *Carte*, in D. Diderto, J.B. d'Alambert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1, André Le Breton-Laurent Durand-Antoine-Claude Briasson-Michel-Antoine David, Paris 1751, pp. 57-61.

[3] Cfr. J.B. Harley, D. Woodward (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1987, I, pp. 1-42.

[4] F. Braudel, *Histoire et Sciences sociales. La longue durée*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", XIII, 4, 1958, pp. 725-753.

[5] J.B. Harley, D. Woodward (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, cit., p. XVI.

[6] Cfr. J.B. Harley, D. Woodward (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, cit.; Idd. (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in the traditional Islamic and South Asian societies*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1992, II, 1; Idd. (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in the traditional East and Southeast Asian societies*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, II, 2; Idd. (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in the traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific societies*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998, II, 3; Idd. (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*, Chicago-London 2007, III.

[7] J.B. Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, The John Hopkins University Press, Baltimora-London 2001.

[8] M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978, p. XII; ed. or. *Painting and Experience in 15th century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford 1972.

[9] AA. VV., *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, I, Giovanni Alberti, Venezia 1612, pp. 160-161.

[10] Sull'argomento si veda M. Monmonier, *How to Lie with Maps*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1991.

[11] AA. VV., *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, I, Francesco Pitteri, Venezia 1741, pp. 577-578.

[12] AA. VV., *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, II, Tipografia Galileiana, Firenze 1863, p. 607.

[13] J.A.H. Murray (a cura di), *A new English Dictionary on Historical Principles*, VI, m-n, Oxford University Press, Oxford 1908, p. 148.

[14] C. Traversi, *Tecnica cartografica*, Istituto Geografico Militare Italiano, Firenze 1968, pp. 111-112.

[15] C. Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris 1992, pp. 37-41.

[16] Sul significato di "mappa" si veda anche M. Rossi, *Mind the Map! Disegnare il mondo tra l'XI e il XXI secolo*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2022, p. 15.

[17] P. Sereno, *"Far riconoscer per misura giudiciale". La formazione dei cabrei e delle mappe cabreistiche*, in P. Sereno (a cura di), *Il libro delle mappe dell'arcidiacono Riperti. Un cabreo astigiano del Settecento*, Etris Duemila, Torino 2002, pp. 19-41, p. 21.

[18] C. Jacob, *op. cit.*, p. 40.

[19] U. Fabietti, F. Remotti (a cura di), *Dizionario di antropologia*, Zanichelli, Bologna 1997, pp. 149-150.

[20] Cfr. A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in AA. VV., *L'Italia e l'arte straniera. Atti del* X *Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, Maglione e Strini, Roma 1922, pp. 179-193.

[21] F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 77.

[22] Sant'Agostino, *Le confessioni*, Rizzoli, Milano 1954, p. 158.

[23] F. Farinelli, *I segni del mondo*, cit., p. 56. Si veda anche F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.

[24] Per una ulteriore riflessione sulla funzione sociale delle mappe si veda M. Rossi, *Mind the Map!*, cit.

[25] E. Boria, *La concretezza dell'immaginario e i poteri della carta geografica*, in "Polemos", 2, dicembre 2018, pp. 15-38; citazione a p. 32.

[26] A. Korzybski, *A Non-Aristotelian System and its Necessity for Rigour in Mathematics and Physics*, in "Science and Sanity", 1933, pp. 747-761.

[27] A. von Humboldt, *Histoire de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique aux XVe et XVIe siècles*, I, Morgand, Paris 1836, p. 326. Sulla funzione retorica della geografia e delle mappe si veda anche C. Minca, L. Bialasiewicz, *Spazio e politica. Riflessioni di geografia politica*, Cedam, Padova 2004; M. Rossi, *La geografia serve a fare la guerra? Riflessioni intorno a una mostra*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2016.

MASSONERIA

PIETRO DALLE NOGARE

All'interno della *Commedia* – nel canto XXVI dell'Inferno – Dante fa pronunciare a Ulisse una frase che si presta perfettamente a descrivere lo spirito con cui si dovrebbe entrare nella fratellanza massonica: "Fatti non foste per viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza". Poche parole, da non pronunciare a cuor leggero. Ulisse le utilizza per esortare i suoi compagni di viaggio a non temere l'ignoto, quindi: cosa farne di quelle parole? Cosa possono ancora dirci? Quello di Dante è un vero e proprio appello rivolto all'essere umano, un invito a mantenere e curare la nostra intelligenza e la nostra virtù, perché sono queste a distinguerci dal mondo animale. Secoli più avanti rispetto a Dante, una fratellanza si è formata sulla continua ricerca della conoscenza. La storia della massoneria è una selva intricata di incontri fra le migliori personalità della storia umana e di scontri con istituzioni potenti come le monarchie e la Chiesa. È un'associazione iniziatica laica, rivolta a persone di sesso maschile, legata ai principi di libertà, uguaglianza e fratellanza, nella quale i suoi membri riconoscono l'esistenza di un "Essere superiore" (chiamato Grande Architetto), anche se spetterà al singolo massone credere in quali forme o testi sacri questo si sia manifestato. Nel corso dei secoli ha cambiato il suo impegno nella società e a oggi si impegna nella filantropia e nella solidarietà.

USANZE

Sebbene le origini mitiche della massoneria risalgano alla fondazione del tempio di Salomone e al suo architetto Hiram, la storiografia stabilisce che l'inizio della massoneria per come la conosciamo oggi fu il 24 giugno 1717, quando a Londra è costituita la prima loggia ufficiale: la Gran Loggia di Londra. Da quella data iniziamo a parlare di massoneria "speculativa", nella quale i suoi membri non hanno a che fare con il mondo della muratoria (in contrapposizione a quella precedente al Settecento – detta "operativa" – composta da coloro realmente impegnati nell'arte muratoria). A partire dagli anni Venti e Trenta del XVIII secolo la fratellanza attraversa la Manica e si diffonde nel continente europeo. In poco tempo, quasi ogni Stato accoglie la costituzione di logge nei suoi territori. I massoni costruiscono questa maglia di rapporti grazie alla segretezza assicurata da una fitta rete di simboli e codici, essenziali per riconoscersi fra membri ed evitare di essere scoperti dalle autorità (come vedremo il sistema interno alle logge poteva apparire come una minaccia agli occhi dei profani). Le logge attraggono coloro che credono negli ideali di fratellanza e offrono una struttura comune su vasta scala, diventando un punto di riferimento per chi viaggia frequentemente e

dimostrandosi così un porto sicuro per le persone che sbarcano in nuove città. È per questo motivo che le città di mare hanno un ruolo primario nella diffusione della fratellanza.

Pur mutando nei secoli, la storia della massoneria resta fedele a determinati capisaldi. Fra questi il tempio, i rituali, i simboli e i gradi, rimasti una parte fondamentale dell'essere massoni. Qualunque sia il luogo in cui si viene affiliati, tutto comincia con l'iniziazione. La Massoneria, diversamente da altri gruppi di aggregazione, si fonda sulla pratica iniziatica. Secondo lo scrittore francese René Guénon, l'iniziazione ha lo scopo di superare la condizione dello stato individuale umano per rendere possibile il passaggio a "stati superiori dell'essere"[1]. Questo spinge l'iniziato a un'analisi profonda del proprio sé, con la consapevolezza che – una volta terminato il percorso di iniziazione – questo verrà abbandonato per un *nuovo sé*. Da qui in poi verrà richiesto un costante lavoro di ricerca interiore come esercizio per migliorarsi. Il lavorio introspettivo, una volta ammessi nella loggia, non viene più svolto dal singolo individuo ma rientra nelle dinamiche di una comunità. L'attività rituale di loggia assume quindi un ruolo centrale nell'esercizio collettivo, favorendo una fitta rete di rapporti interpersonali e maturando nel massone un forte senso d'appartenenza. Tutto questo è possibile solo attraverso un linguaggio specifico, costituito da riti e simboli:

> I riti ed i simboli suggeriscono all'intuito umano ciò che è inesprimibile attraverso il linguaggio discorsivo e logico-razionale della modernità. Se quest'ultimo, infatti, è un linguaggio analitico e conseguenziale, il simbolismo è invece sintetico, intuitivo e sopra-razionale, e costituisce il sostegno di una contemplazione che si affida all'ausilio di immagini appropriate. Il simbolo, infatti, (secondo il suo significato etimologico: dal greco *sun-ballo*) 'mette insieme' ciò che è diverso, e non abita quindi quel mondo della logica disgiuntiva, delle identità e delle differenze proprie della ragione.[2]

Nella selva di simboli presenti nel mondo massonico spiccano quelli legati all'arte muratoria, in quanto – secondo la leggenda – la fratellanza ha origine proprio dalle corporazioni di muratori, al cui interno dovevano restare i segreti e le tecniche per la costruzione degli edifici. È dalla muratoria che si prese spunto per la realizzazione dei gradi (apprendista, compagno e maestro) e per la struttura simbolica: dagli oggetti (squadra, compasso, livello) ai paramenti come guanti e grembiule (usati nel Medioevo per proteggersi da schegge e lesioni).

Dalla Gran Loggia formatasi a Londra nel 1717 si stabilisce una struttura organizzativa stabile, consolidatasi con la stesura delle *Constitutions* del 1721-1723. Queste ultime puntano a raffor-

zare il legame con la nobiltà di corte e fanno delle logge un luogo di formazione e centro di potere dove credo sociale e credo religioso si intersecano. Con la diffusione nel continente europeo la libera muratoria arriva nella penisola italiana e qui si caratterizza per una storia diversa rispetto ai dettami della Loggia di Londra (la cui approvazione è tutt'ora fondamentale per essere riconosciuti ufficialmente). Pur restando legata a usi e riti consolidati, la massoneria italiana assume un rapporto complicato con due aspetti che – secondo le *Constitutions* – non si devono affrontare in loggia[3]: religione e politica. Agli occhi di coloro che non erano affiliati questo insieme di segretezza, iniziazioni e simboli non è vista di buon occhio, soprattutto da parte dei regnanti e della Chiesa.

CENNI STORICI DELLA MASSONERIA IN ITALIA

Vista la presenza di diversi Stati all'interno della penisola, la massoneria si diffonde in Italia in modo diverso a seconda della zona; per questo motivo risulta difficile individuare la data precisa di fondazione della prima loggia. Gli storici Fulvio Conti e Aldo Mola ritengono sia il 1730 l'anno in cui iniziano a diffondersi le prime logge (nell'attuale Toscana e, successivamente, a Napoli e Venezia)[4]. Sono proprio le differenti situazioni politiche negli Stati italiani a far sì che la fratellanza abbia assunto caratteristiche diverse:

> vediamo così prevalere in Piemonte, Savoia e Napoli le tendenze spiccatamente spiritualistiche, prima germaniche (Ordine della Stretta Osservanza), poi francesi (Rito Scozzese Rettificato); in Toscana, invece, l'istituzione assume spesso e volentieri il carattere di asilo per i "liberi pensatori", vagamente deisti, mentre nelle altre regioni si afferma per lo più una Massoneria ancorata al programma etico di derivazione inglese e più propensa al convivio che alla meditazione o al lavoro volto a conoscere "i poteri segreti della natura".[5]

È chiaro che, fra tutti gli Stati, è quello Pontificio ad avere un'influenza determinante. Pochi anni dopo la creazione delle prime logge, il 28 aprile 1738, è emanata la Bolla *In Eminenti* di Clemente XII, attraverso cui si minaccia la scomunica a tutti i fedeli intenzionati ad aderire alla massoneria e ad associazioni simili. L'offensiva papale si concentra sul considerare l'ordine massonico come portatore di tesi deiste e libertine[6], così da denunciarne la minaccia per l'ordine sociale. La Bolla non è tuttavia particolarmente efficace, tant'è che negli anni successivi gli affiliati aumentano. Inoltre, il fermento culturale portato dall'Illuminismo e dalla Rivoluzione francese cambia la composizione sociale delle logge: la prevalenza aristocratica lascia spazio a quella piccolo-borghese, la quale si manifesta compiutamente tra la fine

dell'Ottocento e il primo dopoguerra. Le logge si convertono in luoghi in cui sviluppare un'educazione alla discussione, terreno fertile per gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza. Questa vocazione all'impegno politico aumenta notevolmente dagli anni Settanta e Ottanta del XVIII secolo, in sincronia con la fase di trasformazione radicale attraversata dall'Illuminismo e i vari progetti di rinnovamento che interessano la Massoneria europea (Stretta Osservanza, Rosacroce, Martinisti, Illuminati di Baviera):

> Nell'orizzonte ideale delle logge si sviluppano avvicendamenti significativi: a un sentimento egualitario di sapore rousseauiano e a una generica aspirazione al progresso dell'umanità si sostituisce la rivendicazione di un sistema politico e sociale che preveda un più concreto riconoscimento delle libertà e dei diritti dell'individuo. Ancor prima che la rivoluzione americana del 1776 presentasse la realizzazione empirica, nell'elaborazione costituzionale, nella pratica di governo, dei valori espressi dalla cultura dell'Illuminismo [...] all'interno delle logge europee cominciarono a circolare il mito della forma repubblicana dello stato.

Pur non essendoci stato un ruolo operativo della fratellanza nella realizzazione dei moti del 1789, diversi regnanti individuano in essa la fonte delle rivolte. È con questa convinzione che in tutta Europa si prendono dei provvedimenti: Caterina II di Russia decreta la chiusura delle logge, in Spagna e Portogallo agisce l'Inquisizione e in Gran Bretagna iniziano a serpeggiare sospetti sempre più forti verso l'istituzione.

Dopo la Rivoluzione il mito della massoneria quale artefice dei moti è alimentata da alcuni massoni e, insieme alle rivendicazioni, si diffondono anche le accuse. Fra queste hanno particolare successo le tesi dell'abate Augustin de Barruel, autore nel biennio 1797-98 di cinque volumi dal titolo *Memorie per servire alla storia del giacobinismo*. L'autore denuncia dei fantomatici ideali violenti e anarchici all'interno delle logge e contribuisce così a identificare la massoneria come anticristiana e antirealista.

In occasione dell'ascesa al potere di Napoleone, un nuovo modello legislativo e sociale comune è applicato nei vari regni assoggettati (Regno italico, Regno di Napoli, fino ai Paesi Bassi), nei quali la fratellanza ha un ruolo di rilievo. Per la storia della Massoneria italiana l'introduzione della retorica nazional-patriottica portata dai francesi risulta rimarchevole perché la libera muratoria diventa aggregazione con finalità politiche e la sua componente sociale muta:

> All'interno dei sodalizi massonici cominciarono a esserci sempre più funzionari statali, ufficiali, generali e notabili, tutti coinvolti in quello che doveva essere uno strumento al servizio della politica imperiale. A partire dal 1804 Napoleone assunse un controllo diretto della massoneria nella penisola, nominando gran maestro del Grande Oriente Giuseppe Bonaparte, affiancato da Jean-Jacques Cambacérès (già console del Direttorio, arcicancelliere e principe dell'impero). Di pari passo a questa intromissione nelle logge aumentò il numero di soldati affiliati che, chiaramente, accentuarono il lealismo verso l'imperatore, tanto da formarsi una loggia quasi in ogni reggimento.

Sempre nel 1804, a Napoli, prende vita il Grande Oriente della Divisione dell'Armata d'Italia, sotto la guida del generale Giuseppe Lechi. Insieme a quest'ordine napoletano, a marzo dell'anno seguente, si istituisce a Milano un Supremo Consiglio, seguito a giugno dalla formazione di una Gran Loggia Generale denominata successivamente Grande Oriente d'Italia. Il 20 aprile del 1805 è organizzata a Milano una riunione nella quale si decreta un riordino su base centralizzata di tutte le "Logge e Capitoli" d'Italia, raccolte sotto lo stretto controllo governativo. Da quel momento anche al Regno d'Italia è conferito un "Supremo Consiglio di sovrani grandi ispettori generali del XXXIII e ultimo grado", avente il potere di costituire una Wgrande Loggia generaleW sotto la denominazione "Grande Oriente". A questa si unisce l'obbedienza di Lecchi ed è nominato Gran maestro Eugenio di Beauharnais (da pochi giorni viceré del Regno d'Italia) affiancato da Pietro Calepio come "luogotenente" e da otto "grandi ispettori", fra cui Daniele Felici, Ministro dell'Interno e lo stesso generale di divisione Giuseppe Lecchi. Con la caduta di Napoleone viene meno anche l'influenza massonica e con la successiva Restaurazione i vari Stati italiani la bandiscono. Sono soppressi tutti i tentativi di rivolta verso i governi, in modo particolare nel Lombardo-Veneto, dove gli spiriti rivoluzionari sono soffocati dal vigile controllo asburgico. Per i decenni successivi in Italia non si registra un'attività massonica ufficiale, tuttavia vengono gettate le basi per la formazione di un modello massonico italiano, più incline all'attività patriottica e politica, molto diverso dal modello anglosassone (più distaccato dalla politica, leale e legittimista).

L'8 ottobre 1859, a più di quarant'anni dal periodo della Restaurazione, la massoneria in Italia si ricostituisce grazie alla nascita della loggia *Ausonia* di Torino. Da questa, due mesi dopo, prende forma il Grande Oriente Italiano, tutt'oggi attivo e principale ordine massonico. A gennaio è ufficializzato come Gran maestro Filippo Delpino. Diventa fondamentale la partecipazione politica dei fratelli, sia attraverso le elezioni sia con un forte sentimento patriottico (ben diverso dal tradizionale cosmopoliti-

smo massonico)[1]. È emblematico il fatto che nel 1861, a seguito della morte di Delpino, è eletto Gran maestro Costantino Nigra, figura di spicco nella politica nazionale e collegamento diretto con un governo importante come quello francese. Anche Nigra rimarca la svolta politica dell'Ordine adottando un programma simile a quello di un partito politico, al cui interno si trovano obiettivi come la richiesta di un contributo finanziario da parte di ogni membro e la necessità di allargare la propria presenza sul territorio nazionale (soprattutto su quei territori non ancora annessi al regno come Stato pontificio, Veneto, Friuli e Trentino). Ovviamente questa vicinanza al governo alimenta dei malumori che via via portano allo scontro fra obbedienze diverse, soprattutto quella di Torino (moderatamente progressista, filogovernativa e intenta a sostenere la costruzione di uno Stato unitario a guida piemontese) e quella di Palermo (di ideali democratici e repubblicani). Per tutti gli anni Sessanta si contrappongno queste due obbedienze, in modo speculare a quanto succede al contempo all'interno della politica nazionale. Sono coinvolti personaggi di spicco come Garibaldi e il futuro primo ministro Francesco Crispi e, nonostante vi siano posizioni diverse, l'intero mondo massonico della penisola si considera parte di quel filone progressista che cerca di prevalere sul piano politico. Negli stessi anni si avvia un altro impegno portato avanti con determinazione fino al primo dopoguerra: la salvaguardia del Risorgimento e della sua memoria. Anche i dissidi fra Torino e Palermo continuano, anche se la situazione cambia dopo l'organizzazione di due assemblee a Firenze fissate per l'agosto 1863 e il maggio 1864. È quest'ultima a porre fine all'egemonia del gruppo moderato piemontese: cambiano i vertici del Goi a favore di una linea democratica-garibaldina, proveniente soprattutto dalla zona toscana e laziale[2]. Inoltre, in vista del trasferimento della capitale a Firenze, si decide di unire le tre grandi obbedienze presenti nella penisola (Grande Oriente di Napoli, Grande Oriente di Torino e Grande Oriente di Palermo) sotto il nome Grande Oriente d'Italia (Goi), la cui guida è affidata a Giuseppe Garibaldi. Non tutti concordano sull'unificazione: i vertici di Torino, quelli di Palermo e di Napoli furono contrari al trasferimento ma, nonostante ciò, il 15 ottobre 1865 – dopo il trasferimento della capitale a Firenze – anche il Grande Oriente italiano vi si trasfersce e da quel momento entra in uso definitivamente ed esclusivamente la dicitura "Grande Oriente d'Italia". Il Goi si pone nuovi e più concreti obbiettivi, dall'alfabetizzazione all'impegno per una società laica (individuando nella scuola un punto cardine). L'affiliazione massonica fra Ottocento e Novecento diventa così una sorta di "apprendistato politico", dove larga parte delle classi medie progressiste ha modo di impegnarsi. Tutto questo fermento non manca di esse-

re contrastato dalla Chiesa, la quale si ritrova a dover affrontare eventi importanti per la sua storia e per quella dell'Italia. Basti pensare a Pio IX, in carica dal 21 giugno 1846 al 7 febbraio 1878: durante il suo pontificato – il più lungo della storia dopo quello di San Pietro – vede lo scoppio dei moti rivoluzionari in tutta Europa, scappa da Roma assistendo alla nascita della Repubblica romana e subisce la breccia di Porta Pia nel 1870 che lo porta a essere l'ultimo sovrano dello Stato Pontificio. Il 20 febbraio del 1878 è eletto come successore Leone XIII, una delle figure più impegnate nella lotta contro la libera muratoria. È utile seguire la sua storia per capire, di pari passo, l'evoluzione della massoneria in questo periodo. In venticinque anni di pontificato Leone XIII emana 226 documenti di condanna contro massoneria, carboneria e società segrete, arrivando a sostenere nel 1883: "Ora (i framassoni) occupano il Ministero, il Parlamento, l'esercito, la Magistratura, la Corte. Il Re non può neanche scegliersi i propri aiutanti"[3]. Certo una percezione spropositata rispetto agli affiliati effettivi, tuttavia dai circa 1.900 affiliati del 1874 si passa ai 20-25 mila della tarda età giolittiana, con un totale di circa 70 mila iscritti nel periodo compreso fra il 1870-80 ed il 1923[4]. Il periodo a cavallo fra l'Ottocento e gli inizi del Novecento è segnato da tre Gran Maestri: Adriano Lemmi (1885-1896), Ernesto Nathan (1896-1904 e 1917-1919) ed Ettore Ferrari (1904-1917). Lemmi si caratterizza per una svolta "classista" portando la tassa d'iscrizione a 100 lire (allora una somma proibitiva per molti). Per tutta la sua maestranza stringe un rapporto molto stretto con il primo ministro Crispi, aspetto che si rivelerà più volte problematico a causa di dichiarazioni filogovernative e di uno scandalo di risonanza nazionale. All'inizio della presidenza Crispi infatti un'azienda americana (il cui rappresentante in Italia era lo stesso Lemmi) ottiene il monopolio sulla fornitura di tabacco allo Stato, suscitando clamore nell'opinione pubblica di allora[5]. I tumulti provocati dalla faccenda causano le dimissioni del Gran maestro, il quale è sostituito da Ernesto Nathan. Affiliato dallo stesso Lemmi alla loggia Propaganda (antecedente alla più tristemente nota loggia Propaganda 2), Nathan non solo ricopre il ruolo di Gran maestro ma è anche uno dei sindaci più apprezzati di Roma dal 1907 al 1913. Pur essendo un repubblicano dichiarato si impegna per un maggiore distacco della fratellanza dal governo e dalla politica. Inoltre cerca di rimediare ad alcune divisioni interne createsi negli anni precedenti[6]; continua l'impegno per la promozione del patriottismo e la lotta al clericalismo, ma è proprio quest'ultimo a compromettere in parte la sua maestranza: alle comunali del 1902 perde le elezioni per il Campidoglio, a dimostrazione di come l'anticlericalismo non sia sufficiente a mantenere unite le

forze liberali e quelle della Sinistra democratica e socialista. Il colpo definitivo alla sua immagine deriva – anche nel suo caso – da un fatto di cronaca che segna i primi del Novecento: sul finire del 1903 è accusato di aver aiutato un criminale a sottrarsi alla giustizia in nome della solidarietà massonica (si trattava del famoso "caso Murri", avvenuto a Bologna nel 1902). Nathan riesce a dimostrare la sua estraneità ma tutto ciò fa riaffiorare nell'opinione pubblica le malelingue contro la massoneria. Per questo motivo, il 15 novembre 1903, presenta le sue dimissioni irrevocabili.

Nel 1904 è eletto all'unanimità lo scultore Ettore Ferrari in quale, fin dal suo insediamento, da una svolta politica al Goi, chiamandolo a esercitare un ruolo più attivo nelle battaglie politiche e sociali, il tutto con una connotazione nettamente democratica e progressista. Viene data nuova forza alle battaglie politiche della massoneria: divorzio, precedenza del matrimonio civile, insegnamento laico e compartecipazione agli utili della produzione agricola e industriale. Nonostante i buoni propositi il nuovo Gran maestro si trova fin da subito a dover affrontare due improvvise difficoltà. La prima è lo scandalo più famoso dell'Italia giolittiana in cui è coinvolto il deputato Nunzio Nasi (già ministro delle Poste nel primo governo Pelloux e della Pubblica istruzione nel governo Zanardelli), massone di vecchia data e allora considerato come uno dei possibili successori di Nathan. Nei suoi confronti è avviata un'inchiesta parlamentare nel dicembre 1903 conclusasi con l'accusa di peculato per essersi appropriato di fondi ministeriali per vantaggi personali e in favore del proprio collegio. Ferrari decide di far partire un'inchiesta interna al Goi e il tribunale massonico lo giudica colpevole (mentre la vicenda giudiziaria si conclude soltanto nel 1908 con la condanna del deputato a undici mesi e venti giorni di reclusione). La seconda difficoltà è costituita dall'offensiva del Partito socialista nei confronti della massoneria, in parte correlata ai tentativi di condizionamento del Goi sulle scelte del partito. Dal 1904 si comincia a chiedere espressamente un pronunciamento di incompatibilità fra affiliazione alla fratellanza e appartenenza al partito (richiesta esplicitata nel 1905). La campagna antimassonica ha delle ripercussioni, tant'è che anche il Partito repubblicano inizia un dibattito simile al suo interno. Nonostante gli eventi, Ferrari è riconfermato Gran maestro nel 1906. L'anno successivo, in occasione delle elezioni, il GOI si impegna per la costituzione e la promozione dei Blocchi popolari, un'alleanza fra i partiti progressisti che porta alla nascita di varie amministrazioni di sinistra (tra cui Roma, dove è eletto Ernesto Nathan). Tutto questo attivismo nella politica nazionale non trova favorevoli tutti i massoni e per questo motivo una fronda interna più moderata e conservatrice (guidata dal pastore protestante Saverio Fera)

si stacca nel 1908 fondando una nuova obbedienza: la Gran Loggia d'Italia. La scissione causa forti turbolenze all'interno del Goi, alle quali si sommano le controffensive di quei partiti con i quali si scontrano i Blocchi popolari: nazionalisti, socialisti e cattolici. Nonostante i Blocchi ottengano delle vittorie importanti, inizia una nuova fase per la massoneria, nella quale i sentimenti irredentisti e patriottici si insinuano all'interno delle logge sottoforma di richieste di una politica estera più espansiva. È in questo contesto che la massoneria italiana arriva allo scoppio della Grande guerra. Le azioni svolte sull'opinione pubblica, al fine di promuovere gli ideali patriottici, fa sì che i massoni italiani registrino prima della guerra sentimenti differenti. Per tutto il 1914 il Goi si impegna per l'entrata in guerra dell'Italia al fine di ottenere quello che lo storico Marco Cuzzi ha definito un "Mondo nuovo":

> Quanto al "Mondo nuovo", questo era ciò che si attendevano i massoni d'Italia: la guerra avrebbe innescato un processo palingenetico, ossia di rifondazione di un nuovo Stato, una nuova società, una nuova Europa, dominati dal trionfo della democrazia compiuta, dell'armonia tra i popoli e tra le classi, di nuove dinamiche economiche e sociali. Per molti, un «Mondo nuovo» che avrebbe in via definitiva disarcionato gli ultimi epigoni dell'*Ancien Régime*, i sovrani (per qualcuno anche quello d'Italia) e, soprattutto il pontefice, che si riteneva alla ricerca di un rinnovato potere temporale.

Nel biennio 1915-1916 si concretizza l'agognata entrata in guerra. Il 1917 è un anno disastroso per il Goi: il 14 luglio il Gran maestro Ferrari presenta le dimissioni e l'assemblea per la nuova elezione si riunisce a Roma il 25 e 26 novembre. Tuttavia, nel frattempo, il 24 ottobre prende corpo la controffensiva austro-ungarica che porta alla rotta di Caporetto nella quale è coinvolto il più importante esponente della massoneria nell'esercito: Luigi Capello, comandante della II armata. A questo si aggiunge il fatto che il 31 ottobre, pochi giorni dopo, uno squilibrato uccide Achille Ballori, massone che nelle votazioni preliminari delle logge aveva raccolto il maggior numero di consensi per l'elezione a Gran maestro. In questo clima di sconforto è rieletto Ernesto Nathan. Dopo il 1918, con la conclusione del conflitto, la massoneria italiana si ritrova in un contesto profondamente cambiato rispetto a quello prebellico. L'Italia esce dalla guerra divisa e vede lo scoppio di profondi conflitti sociali. Sempre più persone sono sedotte dall'idea della rivoluzione (soprattutto dopo la realizzazione di quella in Russia) e ciò che rimane della classe dirigente liberale si mantiene su forme di autoritarismo non disposte a rafforzare il sistema democratico. Infine, il mondo cattolico riesce a convogliare le sue forze e formare un vero e proprio partito di

massa. La classe borghese – dai cui provenivano la maggior parte dei massoni – ne esce indebolita: molti tornano dal fronte con un atteggiamento patriottico ma non istituzionale. A questo si aggiunge il crollo dei salari e l'incapacità delle istituzioni di reagire alla situazione. Fra il temuto bolscevismo e il cattolicesimo organizzato molti massoni pensano di trovare una soluzione nel fascismo delle origini, questo perché il programma dei Fasci di combattimento del 1919 sembra riprendere quanto richiesto dai fratelli durante il conflitto: anticlericalismo, ipotesi repubblicana e rifondazione in senso democratico dello Stato. Per questo motivo il successore di Nathan, Domizio Torrigiani, vede con simpatia il governo Mussolini (il quale aveva ricevuto un sovvenzionamento per la Marcia su Roma). Solo nel 1923 il Gran Maestro si renderà conto che dietro il progetto fascista non v'era posto per la democrazia e, ancor meno, per la massoneria. A porre definitivamente fine al Goi e agli altri ordini ci pensano le leggi del 1925 con le quali la massoneria è messa fuorilegge.

Per tutto il periodo fra il 1925 e 1945 la massoneria addormenta le sue logge, mentre i suoi affiliati si dividono fra l'adesione al regime e l'opposizione (fra questi Torrigiani e Ferrari, mentre Nathan era morto nel 1921). Il secondo dopoguerra vede la nascita di una nuova massoneria, a seguito di un nuovo scenario mondiale profondamente condizionato dalla guerra fredda. Emerge una società di massa in cui una fratellanza iniziatica, elitaria e rivolta esclusivamente a uomini risulta meno appetibile agli occhi di molti. Il cambiamento più importante si registra a livello politico: se la massoneria italiana – e il Goi in modo particolare – ha assunto per tutta l'età liberale un orientamento democratico e progressista, con le tensioni internazionali si sposta più a destra, a favore di una rigida difesa dell'opzione atlantica. Tale posizione degenera ed esplode agli occhi dell'opinione pubblica a causa dello scandalo della loggia "Propaganda 2", tristemente nota per i tentativi eversivi del suo Maestro venerabile Licio Gelli. Le sue azioni, lontane dalla posizione ufficiale e dal controllo del Goi, offuscano definitivamente l'immagine della massoneria italiana. Nonostante il Goi si sia dissociato più volte da quanto accaduto, in Italia persiste un certo sospetto nei confronti dei massoni. Persiste quindi questa differenza con i Paesi anglosassoni, dove la fratellanza è accettata come componente della società civile, e non condannata come organizzazione oscura, intricata, selvatica: fuori dalla norma.

F. Amici, *La Via iniziatica, tra tradizione e modernità*, in "Nuovo Hiram", 3, 2018, p. 5.

Ivi, pp. 6-7.

Cfr. L.P. Friz, *Massoneria e Carboneria. Una presunta osmosi dai* bons cousins *alla carboneria italiana*, in G. Berti, F. Della Peruta (a cura di), *La Carboneria. Intrecci veneti, nazionali e internazionali*, Associazione culturale Minelliana, Rovigo 2004, p. 52.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana. Dal Risorgimento al fascismo*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 17; A.A. Mola, *Massoneria*, Giunti, Milano 2012, p. 15.

C. Jacq, *La Massoneria. Storia e iniziazione*, Mursia, Milano 1978, p. 262.

Nel momento in cui si viene affiliati alla massoneria è richiesto di riconoscere il Grande Architetto dell'Universo, tuttavia "La massoneria non è assolutamente da considerarsi tale [una religione] in quanto non ha una teologia, non dispensa sacramenti e non pretende di offrire un metodo per ottenere la salvezza dopo la morte". W.K. Macnulty, *Massoneria. Simboli, segreti, significato*, Mondadori, Milano 2010, p. 272.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana*, cit., p. 350.

F. Conti, *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVIII e XX secolo*, il Mulino, Bologna 2008, pp. 31-32.

Cfr. C. Jacq, *La Massoneria*, cit., p. 155.

Cfr. M.C. Jacob, *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento*, Einaudi, Torino 1995, p. 17.

C. Jacq, *La Massoneria*, cit., pp. 160-161.

Cfr. F. Della Peruta, *Il mondo latomistico della Restaurazione*, in G. Berti, F. Della Peruta (a cura di), *La Carboneria*, cit., p. 10.

Cfr. M. Cuzzi, *Dal Risorgimento al Mondo nuovo. La massoneria italiana nella Prima guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2017, p. 94.

"Nella *vulgata* antimassonica degli anni della Restaurazione si giunse a distinguere tra una massoneria buona anglosassone, scevra da funzioni politiche, leale verso le autorità civili, con una certa devozione religiosa e soprattutto cristiana, e una massoneria cattiva euromediterranea, sempre più politicizzata, cospirativa, rivoluzionaria, repubblicana, anticlericale, animata ora da un generico deismo, ora dall'agnosticismo e talvolta, almeno a detta dei suoi denigratori, persino da pulsioni ateistiche e anticristiane". M. Cuzzi, *Dal Risorgimento al Mondo nuovo*, cit., pp. 12-13.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana*, cit., pp. 29-30.

Cfr. ivi, pp. 55-61.

Citazione riportata in G. Miccoli, *Leone XIII e La Massoneria*, in "Studi Storici", 47, 1, 2006, p. 6.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana*, cit., p. 323.

Cfr. F. Cordova, *Massoneria e Politica in Italia 1892-1908. Leggende, suggestioni e conflitti negli anni cruciali della Storia d'Italia*, Carte Scoperte, Milano 2011, pp. 24-29.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana*, cit., pp. 149-154.

"La grande sconfitta fu, in verità, la massoneria, che contava dodici candidati fra i radicali, i socialisti e i repubblicani e ben ventisei nelle file dei liberali e che non riuscì a far eleggere molti dei suoi aderenti: perfino il gran maestro risultò il diciassettesimo dei non eletti, offrendo il pretesto al sarcasmo dei cattolici". F. Cordova, *Massoneria e Politica in Italia 1892-1908*, cit., p. 133.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana*, cit., pp. 170-171.

Cfr. ivi, pp. 171-76.

"I quotidiani dell'epoca furono, in gran parte, del parere che sulla scissione si proiettasse l'ombra discreta di Giolitti. Il presidente del Consiglio avrebbe avuto interesse a spaccare la massoneria, per impedire, o per indebolire, in vista della vicina tornata elettorale, la formazione dei blocchi popolari. Strumento consapevole di tale strategia sarebbe stato Giovanni Camera, il deputato di Sala Consilina, che solo attraverso la fedeltà all'uomo di stato piemontese avrebbe potuto giungere a qualche incarico di governo. […] Nelle sue mani, Saverio Fera sarebbe stato solo uno strumento destinato ad avvallare, con l'autorità del grado massonico, quanto veniva in effetti preparato e deciso da altri". F. Cordova, *Massoneria e Politica in Italia 1892-1908*, cit., p. 276.

M. Cuzzi, *Dal Risorgimento al Mondo nuovo. La massoneria italiana nella Prima guerra mondiale*, Le Monnier, Firenze 2017, p. 3.

Cfr. F. Conti, *Storia della massoneria italiana*, cit., p. 253.

Cfr. M. Cuzzi, *Dal Risorgimento al Mondo nuovo*, cit., pp. 293-294.

Cfr. M Dondi, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 23-28.

MIASMA

ARIANNA COLOMBO
RICCARDO MALATTO

> Ma un lungo processo di dissoluzione e di putrefazione attende fatalmente tutte queste materie fisiche che sono state riconosciute come sporche e, alla fine, ogni identità scompare. L'origine dei vari frammenti e dei vari pezzi è andata perduta ed essi sono entrati nella massa dell'immondizia generale. Non è piacevole andare a frugare nei rifiuti per cercare di recuperare qualcosa, poiché ciò fa rivivere l'identità: finché l'identità *è* assente l'immondizia non *è* pericolosa, non si creano neppure delle percezioni ambigue, perché essa appartiene chiaramente a un posto definito, un cumulo di immondizie di vari tipo.[1]

Miasma deriva dal greco *miàsmatos*, "lordura", derivato di *mhîno*, "lordare, contaminare" e indica piccole particelle in cui gorgoglia la materialità degli odori, il loro peso, la corporeità della loro vicinanza. Invisibili segnali, scaltri scalzano la voracità degli occhi e presenziano per elogiare le abilità del naso. Un tempo indicavano le esalazioni contagiose irradiate dalla trasgressione di un divieto soprannaturale, come quello di lasciare un cadavere senza sepoltura. Nella parola miasma prosperano i ronzii di avanzi inquieti: storie passate di misteriose trasformazioni alchemiche.

Gli animali seguono gli odori per mantenere il contatto con la terra. A testa bassa o allungando il collo raccolgono segni e sospetti, si orientano nell'intorno ritrovando casa. Le strade conosciute e gli angoli ammuffiti, l'erba appena tagliata e la pioggia in arrivo, il cane randagio e la mamma

> sono per prima cosa odori che si staccano da altri odori, il cibo e il non cibo il nostro nemico la caverna il pericolo, tutto lo si sente prima col naso, tutto è nel naso, il mondo è nel naso, noi del branco è con il naso che sappiamo chi è del branco e chi non è del branco, […] tra noi tra loro a prima vista non c'è molto da distinguere siamo tutti fatti allo stesso modo e poi cosa vuoi stare lì tanto a guardare, l'odore sì quello uno ce l'ha differente dall'altro, l'odore subito ti dice senza sbagli quel che ti serve di sapere.[2]

Dimenticato oggi dall'ansia della sterilizzazione moderna, l'olfatto è tra i sensi il meno stimato. Gli odori provocano più disgusto che piacere e il loro campo semantico si restringe. Confortati dall'assenza di odore più che dalla loro presenza, parliamo degli olezzi con senso di vergogna. In soccorso arrivano saponi e detersivi, profumi e creme per il corpo. Sotto l'insegna del *Puliti e Profumati* i nostri paesaggi olfattivi si contaminano di pungenti tonalità alcooliche. Se l'odore dei pazienti è stato a lungo uno dei segni fondamentali per le diagnosi mediche, la guerra agli odori in nome di una levigatezza olfattiva si paga al prezzo di una perdita: l'eccesso di controllo si traduce nell'impoverimento delle differenze.

Diciamo, infatti, profumato ciò che inquina e tappiamo il naso difronte a ciò che ingrassa la terra, con il rischio di non distinguere il veleno dal concime. Poveri di cultura olfattiva chiamiamo puzza tutto ciò che rivela la nostra intimità: la nostra bestialità diventa oscena. I miasmi perturbano l'olfatto, disgustano al tatto e repellono gli occhi, ribollendo dalla lingua alle orecchie. Si annidano sul dizionario a significare generici fetori nocivi, istituiscono un unico e grande insieme che spazia dal tanfo dei cassonetti dell'immondizia alla puzza dei tombini, dalla carne in cancrena all'odore di cane bagnato, all'alito del mattino, al sudore della pelle e delle mestruazioni. Se attributi squalificanti precedono il loro nome, gli odori non mancano di ostinata iniziativa: inseparabili dalla nostra esperienza si avvinghiano eleganti ai luoghi quotidiani, accompagnano con passo fugace scie di rapidi umani, e polemici, presenziano insolenti ad ogni invito pubblicitario all'anosmia.

Il mondo è nel naso e il modo in cui ordiniamo gli odori ricalca trasformazioni storiche, abitudini sociali e i pregiudizi culturali. Gli olezzi non sono puri, o di neutra composizione. La distanza tra fragranza e fetore non esiste di per sé, ma si misura dalla sua trasgressione. Chi abusa dei profumi è guardato con sarcasmo: la donna come una puttana, l'uomo come colui che ha abdicato al suo naturale diritto alla mascolinità. Gli odori che superano gli standard tollerabili contribuiscono ad etichettare il corpo dell'altro, la puzza segna i confini dell'umanità: il corpo razzializzato. Sull'odore nelle strade si giocano le politiche del decoro e i barboni diventano moneta di scambio in tempo di elezioni. La *linea dell'odore* ha come metro una norma, una fitta classificazione che offusca una storia di naturalizzazioni, soffocando implicazioni sociali, politiche e religiose. Una castità olfattiva è eretta a giudizio e, come ogni giudizio, è ostile al mutamento: il mondo diventa sterile. La modernità si è fatta strada tra migliaia di corpi in putrefazione nascondendone la presenza, confezionando gli odori in puzze ripugnanti. É la nausea a testimoniare il sintomo che ci perseguita, la presenza occulta di indicibili miasmi. Le parole si aggrovigliano, dal naso arriva come uno stordimento che dirotta lo sguardo. In questo "nauseabondo naufragio" l'urbe seppellisce le sue storie e le conserva con atto poetico, in attesa che riaffiorino per diventare ciò che potevano essere e non sono state. *Last things before the last*, per dirla con Kracauer⇓.

Qui si artigliano le zampe antiche della città e qui la città si sgretola mentre i rifiuti vi galleggiano sopra. Ma questa melma che racchiude morte e pietrificazione è, allo stesso tempo, culla d'ogni forma: è sedimento di ritmi eterni e fermenta in uno spazio dove morte e vita si sostengono l'una all'altra. Culla miracolosa e annuncio di decomposizione: questa è la terra dei miasmi.

Se nell'antichità i miasmi erano indicati come vapori magici irradiati dall'infrazione di tabù, eccoli oggi tornare. Raccontano storie di violazioni e sacri orrori, di corpi in putrefazione e stregoneria, di contaminazioni per contatto in cui sono coinvolti tutti sensi: "l'estremo esasperato di attrazione mista a repulsione provocato dalla vita e dalla morte"⋀. Nei miasmi le identità si dissolvono. Come le ossa dissotterrate e poste in fosse comuni accanto ad altre ossa perdono ogni traccia di individualità, gli scarti sprofondano facendosi liquami: acqua e terra vanno a nozze, donando i natali alle tracce di un passato, di un avvenuto contatto. Il miasma è una creatura minacciosa, distrugge ordini stabiliti per tornare a "rappresentare la creatività dell'informale"⌊. Ha un qualcosa che assomiglia alla zona onorata e esclusa che chiamiamo sacro, nel suo significato di maledetto e santo. Non bastano più nominazioni imbalsamate a richiamare l'entrata in scena di questi effluvi: le distinzioni vacillano e le differenze iniziano a danzare in un crogiuolo che è calamita di morte e vita. Impuro e puro si alimentano vicendevolmente anche qui, nel territorio invisibile del naso, dove attrazione e repulsione lottano nello stesso gioco. I miasmi riaffiorano nelle esperienze che non si adattano alle categorie con cui ordiniamo la realtà, ristagnano tra gli interstizi dei mondi. In quegli acquitrini dove gli insetti non faticano a camminare gli umani imparano che carne e pietra, rifiuti guasti e foglie marce, vermi e radici non sono mere comparse che si limitano a reagire, ma poteri biotici e abiotici che vanno e vengono, spore che oscillano lente o fuggono con velocità spaventose. Una drammatica conciliazione che modifica l'esperienza: la materia precipita e ritorna come emanazione pestilenziale, dalla loro crasi si producono energie. In un luogo umbratile e smarginato la parola miasma stropiccia il filo delle storie, chi avrà il coraggio – o la follia – di fare pace con quel vento vischioso che sradica storiche definizioni? Quale racconto suggeriranno i pungenti odori nella strada del paese? Cosa sapranno dirci allora i tanfi di sudore e seduzione che animano le feste?

Questa inafferrabile e corrotta materia che si appiccica lungo ogni parete, scompiglia le abitudini di un assopito narrare. Se, nel tempo ordinario, è bene astenersi dal contatto con il sudiciume e l'immondizia poiché avvertito come pericoloso o associato alla pazzia (il folle mangia gli escrementi e si riempie di spazzatura), è prezioso, a dispetto di questa situazione normale, accogliere di buon grado l'esuberante viaggio a cui il naso ci invita. Indocile raccoglie improvvise contro-storie nelle sue grandi o piccole cavità spingendo il proprietario a scomodarsi, a interrompere quei racconti che non si interrogano più su come vengono narrati. La gamma stereotipata degli olezzi risveglia le memorie di quella vita che persiste in ciò che chiamiamo natura morta.

I miasmi chiedono agli organi di solleticare i ricordi, rappresentando come la materia si fa materia e il corpo si *dà* corpo. Chi sceglie di disperdersi tra le emanazioni di questi fumi taglienti, è costretto a un denso esercizio di contro-storia, dove la memoria è il teatro di un passato, e non uno strumento per esplorarlo. Restituire ai miasmi il loro senso dimenticato non ha nulla di romantico, non comporta alcun elogio alla miseria: è una disgrazia dover chiamare casa la discarica ai margini della città. Se la condanna dei miasmi è sintomo della violenza che "le società oppongo all'immediatezza dei contatti" [6], pensare alla città e ai suoi odori consente di guardarle nella piena materialità del loro processo storico.

Gli odori sono messaggio e messaggeri, come Mercurio uniscono nel loro volo "le forze della natura e forme della cultura" [7], insegnandoci che la loro differenza è una questione di cattiva prospettiva. I miasmi non sono paesaggio statico ma flussi in divenire, degli avvertimenti. A contatto con queste zone si mostra la mescolanza di poteri cosmici: le sostanze naturali si fanno storie e le immagini della natura ingravidano la storia. Un antico impegno cosmomorfico in cui vita e morte, anima e corpo, linguaggio e cose, aria e fango lavorano insieme per fare mondo.

Quando le sabbie in cui ribollono i miasmi vi catturano un piede è inutile dibattersi con violenza per uscirne in fretta, il piede sprofonderà di più. Per uscirne occorre calmare il respiro e tentare di trovare un appoggio anche in questa melma. Se la vita ha avuto inizio dal fango, è perché le creature continuano a gettarvi le zampe.

[1] M. Douglas, *Purezza e Pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, il Mulino, Bologna 1975, pp. 246-247; ed. or. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routdledge, London-New York 1966

[2] I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano 1986, p. 12.

[3] S. Kracauer, *History. The last things before the last*, Oxford University Press, Oxford 1969.

[4] T. Taussig, *Cocaina. Per un'antropologia della polvere bianca*, Mondadori, Milano 2005, p. 183; ed. or. *My Cocaine Museum*, University Chicago Press, Chicago 2004.

[5] M. Douglas, *op. cit.*, p. 146.

[6] É. Glissant, *Poetica della Relazione*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 157; ed. or. *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Paris 1990.

[7] I. Calvino, *Lezioni Americane* (1993), Mondadori, Milano 2019, p. 53.

MINIERA

GIACOMO DE CARO

A fine Ottocento inizia, nel mondo della finanza, la lenta sostituzione dell'uomo con la macchina. La tecnologia si avvia a diventare il grande alleato dell'economia grazie a un rapporto volto a una crescita vicendevole: più avanzata è la tecnologia, maggiore è il profitto. Il primo passo è stato l'avvento dello *stock ticker*, un aggeggio elettronico che permetteva di trasmettere le quotazioni e gli ordini in modo semplice e standardizzato. L'apparecchio, alimentato a batteria, consisteva in due ruote dentate indipendenti che con uno stilo stampavano le quotazioni su una striscia di carta divisa in due; nella parte superiore si trovava il nome abbreviato della società quotata, in quella inferiore il prezzo corrispondente al valore dell'azione della compagnia. Il luogo in cui avvenivano le transazioni era stato così decentralizzato e lo *stock ticker* ha sancito la liquefazione spaziale della finanza perché col tempo, diventato economicamente accessibile, ha reso sempre meno utile la cosiddetta "fossa"[1]. Questa caratteristica spaziale accompagnerà per sempre il sodalizio tra finanza, tecnologia e uomo, persino nei tempi più recenti, in cui la rivoluzione digitale ha inglobato tutti i bisogni umani. Alla prima grande decentralizzazione di informazioni causata dall'invenzione dello *stock ticker*, ne è seguita una seconda dovuta all'introduzione degli algoritmi finanziari che hanno letteralmente strappato dalle mani dell'operatore la capacità di tenere le redini della finanza. Con l'apporto algoritmico le macchine hanno il pieno controllo del gioco, sia nel tempo che nello spazio, grazie a un'infrastruttura fisica costruita dall'essere umano[2]. La decentralizzazione si è accentuata sempre di più e ora la borsa di Milano che condivideva gli stessi spazi della borsa di Londra, ovvero un data center fuori dalla City of London – uno dei luoghi più controllati e di conseguenza più sicuri al mondo – con la Brexit è stata acquistata da un'azienda olandese che ha trasferito il centro dati nuovamente in Italia[3]. Lo spazio della finanza ultramoderna diventa così post-umana:

> It is post-human. There has been no Architecture of a similar vigor in the last 100 years. It is based strictly on codes, algorithms, technologies, engineering, and performance, not intention.[4]

Con questa frase Rem Koolhaas precisa come il Tric (Tahoe Reno Industrial Center), un parco industriale di raccolta dati privato situato in Nevada, sia una grande città di nuova fondazione per le macchine, in cui il corpo nello spazio non è preso in considerazione. Persino i parcheggi, grande mito degli Stati Uniti, sono ormai diventati timidi e poco maestosi in questo territorio dedicato ai data centers. L'organizzazione spaziale del Tric, in cui i privati possono comprare i propri spazi, costituisce una possibile traiettoria del futuro delle città contemporanee.

Con la progressiva evoluzione dei data centers e l'incontro degli stessi con gli algoritmi finanziari, nasce anche un sottobosco di criptovalute che utilizzano una struttura dati condivisa, chiamata *blockchain*, e guidata da minatori (detti *miners* nel mondo anglofono). Nel 2008 un anonimo inventore o gruppo di inventori noto con lo pseudonimo di Satoshi Nakamoto inventa il Bitcoin, una criptovaluta che nel mondo finanziario non viene considerata come una moneta, ma come una riserva di valore altamente volatile che viaggia attraverso transazioni controllate da data centers di diversa dimensione. La volatilità nel suo mercato finanziario parallelo a quello tradizionale, parte dalla basilare caratteristica della decentralizzazione digitale: i suoi spazi sono sparsi nel globo terrestre in una fitta rete di server tenuti insieme dagli utenti in un registro digitale condiviso e aperto a chiunque voglia accedervi. Questa decentralizzazione organizzativa e sistemica basata sulla verifica delle transazioni per dimostrare l'affidabilità del mezzo, simile ai sistemi bancari classici, ha di fatto reso tutto il globo terrestre utile, ma non necessario all'esistenza di questo sistema. A differenza degli altri centri di raccolta e produzione di dati, quelli legati alle criptovalute hanno avuto un'iniziale diffusione più spontanea, vulnerabile e tipologicamente poco caratterizzante per evolvere in seguito in strutture più complesse e organizzate grazie alle caratteristiche intrinseche al modello di registro digitale. Nel 2008 i primi pionieri di criptovalute sembravano dei veri e propri minatori digitali che attraverso l'uso dell'elettricità si comportano come maestranze durante la messa in opera delle armature nelle future gallerie di minaggio. All'inizio di questa vicenda era necessario un apparato fisico informatico modesto e questo aveva delle ricadute anche sulla semplicità con cui si potevano ottenere le criptovalute; esattamente come in occasione della scoperta di una nuova miniera si trovano in superficie i primi materiali preziosi facilmente estraibili. Sin da subito i minatori digitali hanno fatto crescere questa complessa struttura selvatica fatta di intricati codici all'interno di spazi domestici che rispondono a pieno titolo all'immaginario holliwoodiano del ragazzino adolescente che, nella sua cameretta, smazza con apparecchiature alla vista rudimentali illuminato da un neon rosso, verde o blu. In realtà, quel ragazzino, il *miner*, ha un ruolo fondamentale nella vita di tutto il sistema. I *miners* sono infatti artefici e sostentatori del sistema perché effettuano tutte le operazioni di calcolo legate alla *blockchain* e allo stesso tempo verificano migliaia di transazioni certificandone l'onestà, tutelando la rete contro eventuali attacchi hacker e tracciando le attività di trading. In ultima fase, sono loro che si occupano della creazione delle nuove valute da immettere nel mercato, infatti ogni bitcoin emesso è stato creato tramite il *mining*.

La classica definizione di miniera rimanda immediatamente al mondo delle criptovalute [1]. La similitudine avviene nella posizione dei giacimenti, nei quali risiedono i *miners*/minatori e soprattutto nell'inevitabile esaurimento delle risorse. Il piccolo paesino di Gondo in Svizzera, con la sua storia, ne è un esempio molto chiaro. Gondo si trova nel Canton Vallese, conta una settantina di abitanti ed è situato a più di 1300 metri sulle Alpi svizzere. La sua nascita è legata ai giacimenti d'oro che per duecento anni sono stati sfruttati dai minatori nelle montagne circostanti. Nel 1897 i giacimenti si esaurirono e la valle di Gondo viene dimenticata per 120 anni fino a quando non è riscoperta come terreno fertile per i minatori digitali che qui hanno trovato le caratteristiche ottimali per procedere con le loro estrazioni: l'elettricità e l'assenza dell'uomo [2]. Il lavoro di calcolo che le macchine effettuano infatti si è intensificato a causa della struttura sistemica descritta nel 2008 da Nakamoto. L'adolescente allora non può più continuare la sua attività di minatore dalla sua cameretta; avanzando con il minaggio anche lo spazio che serve al digitale va ampliandosi sempre più. Questo ha portato molti minatori domestici a veder crescere e cambiare le proprie necessità di spazio per il numero delle macchine richieste, ma anche per il rumore dei macchinari che sviluppano il calcolo con le Gpu, schede grafiche ad alte prestazioni. Ecco perché la fame di spazio e di isolamento dai centri abitati ha investito i minatori del XXI secolo: il sistema *blockchain*, come una miniera, prevede un processo di crescita per cui col passare del tempo, i valori estraibili diminuiscono e la fatica per estrarli aumenta. Il territorio ormai vuoto di Gondo ritorna allora a essere utile dando un nuovo significato alla parola miniera. Come per il vecchio sistema di estrazione dell'oro, anche questo sistema, fatto di spazi e processi, esaurirà i suoi giacimenti con data prevista di estrazione dell'ultimo bitcoin nel 2140.

Ma, oltre allo spazio, l'altra importante condizione necessaria per l'estrazione delle criptovalute è l'elettricità. Nell'ordinaria idea di miniera si trova la tipica immagine dei montacarichi utilizzati per il trasporto della merce e delle luci che servivano a illuminare il percorso rendendo spazio visibile i tunnel scavati. La cronaca riporta infatti che una delle più grandi catastrofi in miniera, quella di Bois du Cazier a Marcinelle nell'agosto 1956, è stata provocata da un guasto elettrico. Il disastro nella miniera belga provocò la morte di 262 lavoratori a causa di un incendio per combustione d'olio ad alta pressione innescata da una scintilla elettrica. Nel contesto dei nuovi minatori l'importanza dell'elettricità non risiede più ovviamente nell'illuminare concretamente i tunnel, ma metaforicamente nell'essere il soggetto fondamentale che permette le transazioni.

Il *miner* non porta l'elettricità nella miniera, ma cerca il luogo in cui il costo dell'energia è maggiormente sostenibile: ad esempio nell'area di Gondo l'elettricità ha il prezzo più basso di tutta la Svizzera. Questa fondamentale caratteristica che permette alle Gpu di funzionare senza sosta incontra il lavoro del fotografo Claudio Cerasoli il quale, nel progetto *Miners*, tra il 2017 e il 2019 ha documentato uno spaccato di realtà fatto di cavi e luci che, viste le prospettive evolutive del registro *blockchain* e il costo dell'elettricità in Italia presto cambierà[*]. Oltre al *mining* sviluppato a livello aziendale, Cerasoli insiste su quello a piccola scala che nasce nei garage, negli sgabuzzini e nei negozi privati: situazioni che sicuramente nei prossimi anni andranno a morire o a modificarsi pesantemente. Attraverso lo studio degli spazi utilizzati per questa attività si chiarisce la direzione futura del fenomeno. I primi scavi digitali sono avvenuti in spazi di ricavo, nascosti, piccoli e con poche pretese. L'intensificazione dell'attività e la difficoltà nell'estrazione con l'avanzare del tempo ne delineano un domani spazialmente molto scontato, centralizzato, molto controllato. Sin dall'inizio l'avidità del possesso ha iniziato a strutturare spazi sempre più grandi ed energeticamente potenti che inglobano o distruggono le piccole cellule operative presenti nel territorio. Le nuove miniere sono forse i paradigmi della perdita di centralità degli spazi urbani a favore di uno spostamento, un trasferimento, una centralizzazione della loro realtà nei centri di raccolta dati.

[*] Il 19 dicembre 1877 Ruben S. Jennings depositò il brevetto numero 203.837 che descriveva l'invenzione della fossa, spazio pensato e disegnato per un mercato azionario nato da poco. Questo sarà il primo spazio progettato per la logistica finanziaria: "La mia invenzione consiste in una fossa, ossia una serie di piattaforme costituite di più livelli, di altezza e larghezza differenti, la cui forma è un cerchio o un ottagono". Uno spazio gradinato di forma chiusa che aiutava i traders a vedersi tutti negli occhi, implementando anche l'acustica dello spazio con il suono che poteva viaggiare sia orizzontalmente che verticalmente. Cfr. A. Laumonier, *6/5 – La rivolta delle macchine*, Nero, Roma 2018; ed. or. *Le soulèvement des machines*, Points, Paris 2018.

[♌] Nella finanza contemporanea sia lo spazio che il tempo delle transazioni finanziarie non sono più sotto il controllo umano. Gli algoritmi hanno spostato l'azione in spazi e tempi non fruibili dalle capacità cognitive umane. Il loro luogo – dentro i cavi e i computer – e i loro movimenti – millesimi di secondo – portano il processo finanziario al di fuori delle possibilità di comprensione umana.

[⇓] Cfr. J. Bridle, *Nuova era oscura*, Nero, Roma 2018; ed. or. *New Dark Age. Technology and the End of the Future*, Verso, London 2018. D. Monaco, *Il data center della Borsa più grande d'Europa sarà in provincia di Bergamo*, disponibile al link www.wired.it/economia/finanza/2021/04/30/borsa-data-center-bergamo/, consultalo il 20/05/2022.

[⋀] Cfr. R. Koolhaas, *Tric: Post-human Architecture*, in Id., AMO, *Countryside a report*, Taschen, Köln 2020, pp. 272-273.

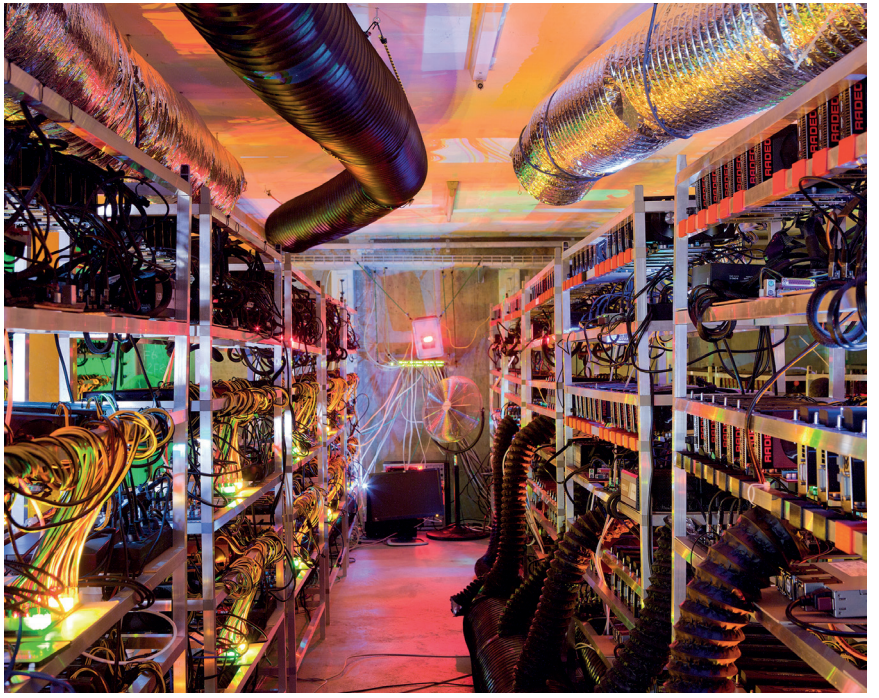
[⅂] "Complesso costituito da un giacimento di minerali di interesse industriale e dall'insieme delle opere e attrezzature necessarie per lo sfruttamento del giacimento stesso". Voce "miniera", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it/vocabolario/miniera/, consultato il 20/04/2022.

[⊦] Cfr. M. Domman, H. Rickli, M. Stadler, *Data Centers Edges of a Wired Nation*, Lars Müller Publishers, Zürich 2021.

[*] Cfr. C. Cerasoli, *Miners*, disponibile al link www.claudiocerasoli.com/miners/, consultato il 20/05/2022. Su Gondo invece, cfr. Id., *L'oro di Gondo*, disponibile al link www.claudiocerasoli.com/loro-di-gondo/, consultato il 20/05/2022.

MINIERA II

CLAUDIO CERASOLI

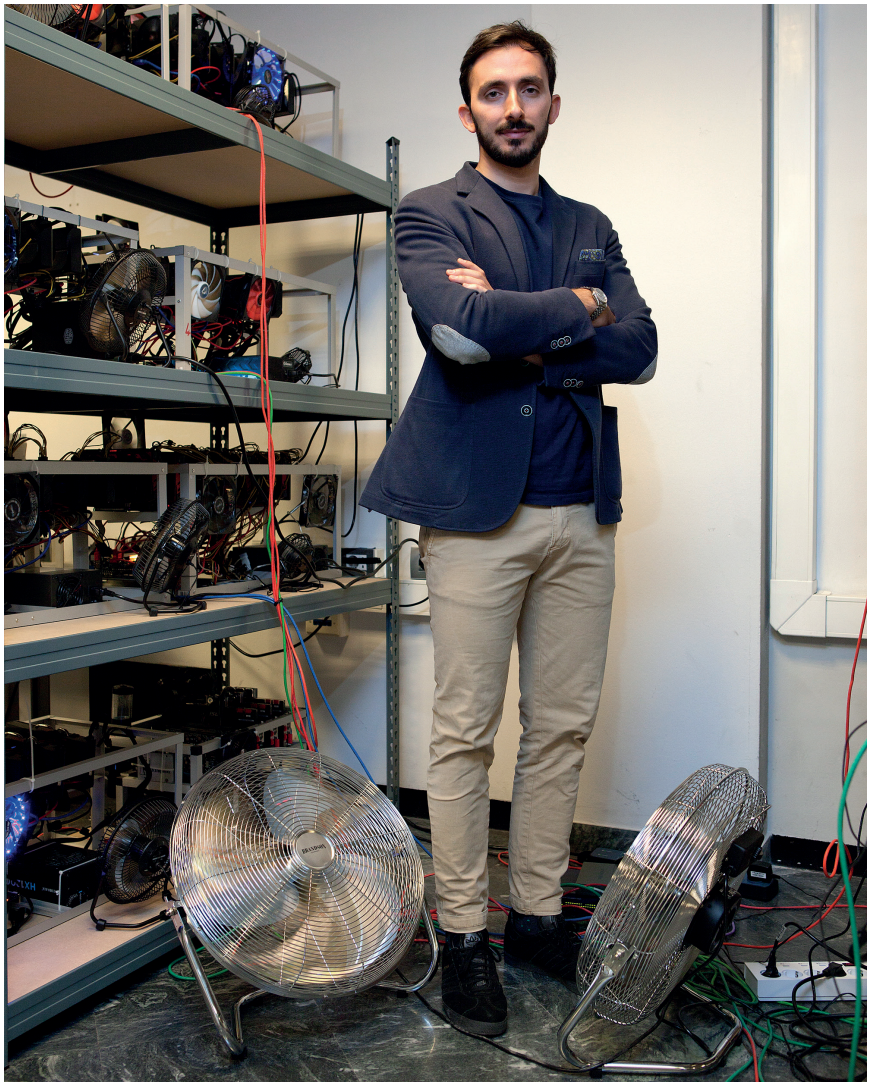


Claudio Cerasoli, *L'oro di Gondo*, Gondo 2018. Courtesy l'artista.

Claudio Cerasoli, *Miners*, Milano 2018. Courtesy l'artista.

Claudio Cerasoli, *Miners*, Firenze 2017. Courtesy l'artista.

Claudio Cerasoli, *Miners*, Milano 2018. Courtesy l'artista.



Claudio Cerasoli, *Miners*, San Marino 2018. Courtesy l'artista.

MOSTRO

ELISA MONACI

Mostro è una figura in grado di sovvertire il luogo comune sullo stare e sull'attraversare i territori addomesticati. Il termine individua una persona con caratteristiche fuori dalla norma tali da generare spavento, "mostro" è una forma letteraria e popolare toscana, participio passato di "mostrare", individua l'atto di rivelare, mettere in luce, è un'azione tesa alla conoscenza di ciò che si ignora o che si teme. Il *monstrum* in latino è, infatti, un prodigio, un portento, colui in grado di mostrare caratteristiche fuori dall'ordine naturale dell'essere umano, è quindi un potenziamento che spaventa perché assume caratteristiche *innaturali*. Mostro è quindi colui in grado di *mostrare* caratteristiche inedite, mai viste prima, producendo un disvelamento, sempre dal latino indica anche il "segno degli dèi" da cui la sua componente religiosa e mistica. Mostro, però, è principalmente un prodotto dell'immaginario che si mescola con le mitologie e leggende, con accezioni quasi sempre negative sia sul piano estetico – il mostro è tale se presenta caratteristiche sgradevoli e respingenti – sia sul piano etico – il mostro è colui che agisce con cattiveria efferata e ingiustificata – se non quando il termine è teso a sottolineare una capacità fuori dal comune, allora la sua accezione si connota positivamente, mantenendo la componente di stupore e di stra-ordinario. Il mostro è stato in alcuni casi il dispositivo tramite cui un territorio veniva riscoperto, è questo il caso del lago di Lochness la cui fortuna e ritorno in auge del suo paesaggio sono dovuti all'avvistamento parziale e fortuito – o almeno alla sua narrazione – di un mostro che abita i fondali, producendo un mescolamento tra il desiderio di avvistare lo strano essere e la paura dell'incontro con l'ignoto.

Mostro è stato anche il soprannome dato al misterioso omicida della nota vicenda di cronaca nera dei duplici assassinii avvenuti dal 1974 al 1985 nei dintorni della città di Firenze. Il caso è preso in esame sotto la sua dinamica spaziale che interessa i luoghi nei quali sono avvenuti gli omicidi: sono il territorio e il paesaggio a essere i protagonisti della storia quali spazi in grado di rifugiare ma rendere prigionieri. La campagna dentro la quale avvengono i delitti è il paesaggio toscano da cartolina, antropizzato e costruito, frutto di continua manutenzione e di progetto per renderlo perfettibile, ordinato e corrispondente all'immaginario ormai assodato della campagna toscana. Un fenomeno oggi potenziato fino alle estreme conseguenze dall'acquisto da parte di imprese straniere di porzioni del paesaggio toscano, paesini e borghi compresi. Lo scopo è di mantenere intatto l'immaginario cristallizzato della campagna fiorentina e produrre l'aura di *autenticità* per il turismo internazionale, mescolando resurrezioni kitsch di ambientazioni e di pratiche ormai perdute o desuete ad artificializzazioni totali di ambienti e contesti circoscritti.

I delitti, ammantati da un'aura di esoterismo e di mistero, si consumano nelle immediate vicinanze di casolari, agriturismi o case di periferia, a poche centinaia di metri, o alcune volte solo a pochi metri, dai giardini e dalle abitazioni, proprio dentro il paesaggio che si vuole immacolato e ordinato, sotto gli occhi dei vicini. Si tratta di spiazzi sul giaciglio della strada tra i cespugli selvatici a margine di un campo coltivato, slarghi di accesso a strade private di casolari o ville, terreni a lato dei vigneti: i luoghi dei delitti che circondano da nord a sud il centro fiorentino raccontano di colline tranquille, antropizzate, di terreni contesi tra un filare e un giardino, raccontano di un apparente ordine controllato. La selva nella quale incorre Dante in modo improvviso e inaspettato, senza sapere come avesse smarrito la via, scaturisce nell'arco di pochi metri e si definisce quale doppio rispetto al paesaggio del territorio fiorentino. Nel lato oscuro di questo contesto idealizzato, apparentemente sicuro, avvengono gli atti più mostruosi della storia degli ultimi trent'anni della città "del Rinascimento", un contemporaneo *antirinascimento*. La campagna, così domestica e vicina all'urbano che assicura alle giovani coppie un riparo sicuro dentro cui nascondersi, diviene il luogo della mostruosità e della morte, improvvisamente intricata, lontana, inarrivabile, piena di solitudine. I luoghi non sono frutto di una predeterminazione, non si tratta di un bosco reale, ma divengono la scena dell'oscurità perché scelti come rifugio che si trasforma in una selva. I delitti, inoltre, sono ancora più efferati, mostruosi appunto, perché in qualche modo coincidenti con l'atto dell'amore: l'omicidio si compie solo su coppie appartate e intente in relazioni intime dentro anfratti selvatici ai confini della società. La selva, dunque, si materializza non soltanto quale luogo fisico in ombra rispetto alla vita pubblica, ma anche come tentativo di costruire un nascondiglio intimo e personale che insegue un proprio bisogno, un'intimità che viene attaccata, messa in crisi e che trova la morte. La presenza del Mostro riconfigura in quegli anni anche molte dinamiche urbane della stessa città di Firenze, definendo l'impossibilità di utilizzare le colline limitrofe quali propaggini della vita cittadina, di doversi muovere sempre in gruppo, di ricercare per necessità la folla e la luce. Ripropone per un periodo una dinamica medievale dell'approccio allo spazio e al paesaggio. Il Mostro di Firenze non si *mostra*, rimane irrisolto e misterioso. Produce un movimento fatto di indizi, di sparizioni e apparizioni violente. La perdita di tracce è la principale caratteristica, la selva si materializza nel momento dell'atto violento e trasforma un luogo accogliente e controllato in uno spazio dell'orrore, dell'oscuro e del mistero.

Il mostro è quel dispositivo la cui apparizione cambia le mappe del territorio, la concezione dello spazio e il suo possibile attraversamento. Definisce il passaggio di stato dalla norma all'ignoto, l'informe e l'oscuro. Come un mostro medievale, la cui esistenza è provata dal fatto che non vi siano prove della sua presenza, il mostro progetta la selva nella sua apparizione in territori noti e controllati. Innesta l'oscurità dentro brani di paesaggio artificializzato e ordinato, traghettandoli dentro la selva oscura. Progettare dentro un paesaggio che subisce cambi di stato, che in un momento si tramuta da luogo ameno a spazio infero, significa dover necessariamente fare i conti con una natura frammista, incoerente e ambigua. Il paesaggio si costruisce, dunque, per metamorfosi che impongono la definizione di accordi e di patti effimeri tra artefatto e biologico, che si sanciscono e si rompono continuamente in un flusso incessante. Il territorio di azione della selva è quindi sempre in bilico tra luoghi rassicuranti e ordinati, il cui silenzio è presagio di possibili pericoli in agguato, e luoghi disarmonici e in conflitto, caratterizzati da continue alterazioni della materia. Dentro questi confini sfumati e irrintracciabili, il mostro è una modalità di progetto che sposta incessantemente il limite tra l'artefatto e la rinaturalizzazione dei luoghi, definendo l'azione progettuale attraverso accostamenti, innesti e ibridazioni. Il mostro in questo senso costruisce risarcimenti: proprio quando il progetto è concentrato a mettere a proprio agio, a creare *scenari* nei quali non vi sia conflitto, in cui tutto sia risolto e ordinato, conciliante e pacificato, il mostro produce un effetto non desiderato e imprevisto. L'atteggiamento di conciliazione diviene irritante, diviene perturbante, rende noto che c'è qualcosa che viene nascosto, che non si conosce tutta la verità, che la selva è avanzata silenziosa ai bordi dei nostri confini e adesso assedia le nostre certezze progettuali.

Nella costruzione di questo effetto doppio di conciliazione e di irritazione, il mostro è sostanzialmente un movimento, un'azione attiva di traslazione, si rivela e sposta interi brani di città e brani di paesaggio, come quello di Lochness o di Firenze, ridefinisce semanticamente i territori attraverso la propria apparizione intermittente, rivelatrice. Nella sua azione di movimento, il mostro pone l'attenzione sulla sua narrazione in grado di sovvertire e ridefinire gli spazi che attraversa con il suo spostamento. Dal momento in cui il mostro è colui il quale presenta sembianze e comportamenti ignoti e inediti, l'azione di interpretazione diviene centrale per scomporre o provare a rapportare la materia ignota al mondo conosciuto. Similitudini e metafore divengono quindi lo strumento che traghetta quanto visto e percepito dentro il mondo della narrazione in grado di testimoniare l'incontro con il mostro.

L'apparizione della figura ignota e spaventosa è definibile solo attraverso la lente del racconto e della sua conseguente aderenza o meno alla realtà – lo stesso Mostro di Firenze è così denominato perché la sua identità rimane celata e non individuabile. Il racconto dell'avvicendamento e dell'avvistamento del mostro ne produce una definizione spaziale, scalare e temporale dentro i contesti noti. Presentandosi come pausa rispetto alla linearità del territorio circostante, come perimetro delimitato che continua un proprio discorso a sé stante, il mostro si costituisce secondo un montaggio scomposto di fotogrammi, apparizioni, osservazioni e cacce. Confondendo i confini tra realtà e immaginario e tra autentico e artefatto, il mostro produce *nuovi paesaggi* che sono frutto allo stesso tempo di mitologie, errori di calcolo, delitti irrisolti, oscurità progettate e sguardi verso tempi e spazi impossibili.

Cfr. *Vocabolario Treccani online*, disponibile al link www.treccani.it/vocabolario/mostro2/, consultato il 15/04/2022.

Accadimenti e personaggi ritenuti "prodigiosi" o "portentosi" erano nell'antica Roma rilevati quali presagio di sventure e quindi guardati con sospetto, allo stesso modo alimentavano le leggende e gli avvistamenti di creature *mostruose* abitanti territori geografici al tempo sconosciuti come l'Asia e l'Africa, cfr. ad esempio Plinio, *Storia naturale*, I secolo d.C.; cfr. anche parte del catalogo della mostra: D. Lippi, (a cura di), *Animalia. Gli uomini e la cura degli animali nei manoscritti della Biblioteca Medicea Laurenziana*, Mandragora, Firenze 2014.

Cfr. in particolare i continui cambi di prospettiva e di giudizio sulla concezione dell'orrido e del brutto, in contrapposizione alla ricerca della bellezza, che attraversano i periodi storici in: U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007. Il volume, il cui effetto di straniamento è amplificato dal fatto che al suo interno si trovano cose oggigiorno comunemente reputate di valore artistico ed estetico, in particolare sottolinea, attraverso il trittico che individua il brutto di per sé, il brutto formale e il brutto artistico, una dualità tra la repulsione per le mostruosità e un'attrazione per le violazioni dell'ordine precostituito.

Sui fatti di cronaca si rimanda alla numerosa bibliografia giornalistica e letteraria, nonché alla documentaristica e filmografica, che negli anni è stata prodotta attorno ai fatti di cronaca nera sotto il nome del Mostro di Firenze. Si sottolinea in particolare il sito tutt'oggi in aggiornamento che tiene traccia della costellazione di fatti e pubblicazioni sul tema: www.mostrodifirenze.com, consultato il 20/04/2022.

Cfr. R. Koolhaas, *Countryside*, in "O32C", 23, Winter 2012, pp. 49-72.

Cfr. in particolare J. Balstrušaitis, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Mondadori, Milano 1977 ed. or. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Colin, Paris 1955.

Alcune ricostruzioni reperibili su youtube mostrano la visione satellitare dei luoghi degli omicidi e la distanza esatta rispetto alla prima abitazione limitrofa, rendendo chiara la dualità tra il paesaggio controllato e il suo doppio oscuro e misterioso.

Sul rapporto uomo-mostro nell'evoluzione della scienza si veda tra i molti il recente volume di A. Mangham, *We Are All Monsters. How Deviant Organisms Came to Define Us*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2023. Sulla costruzione dell'ossimoro paesaggio-mostro si veda anche la pubblicazione di A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

Cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento*, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.

Sul termine "natura" si veda la definizione datane da D.J. Haraway in *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata* (1992), a cura di A. Bolzano, DeriveApprodi, Roma 2019, pp. 40-41: "La natura non è un luogo fisico in cui recarsi, non è un tesoro da custodire in banca, non è un'essenza da proteggere o violare. […] E tuttavia la natura è un *topos*, un luogo, che nella sua accezione retorica indica uno spazio in cui si condensano temi condivisi: la natura è, strettamente, un luogo comune. […] 'Le divinità topiche' erano gli dèi locali, legati a posti e popoli specifici. Di questi spiriti abbiamo bisogno, anche solo retoricamente, se non abbiamo la possibilità di incontrarne per strada. Ne abbiamo bisogno soprattutto per ri-abitare gli spazi comuni".

"Più pulito è lo spazio pubblico, più alto è il suo grado di perfezione; ma più questo accade, più è probabile che ai suoi bordi si manifesti la tensione tra i due domini del pubblico e del privato. Un enorme numero di rivendicazioni vengono oggi fatte a parole, rivendicazioni che eravamo soliti fare attraverso l'architettura. Abbiamo trasformato la città in una superficie nella quale nessun pollice quadrato è risparmiato dall'appartenere a un certo scenario. In un contesto come questo non è ammesso che ci si possa comportare male, che si possa morire, chiedere l'elemosina, fare a botte, essere ubriachi ecc." R. Koolhaas, *Dilemmi sull'evoluzione della città* (2014), in Id., *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 197-198; ed. or. *Dilemmas in the Evolution of the City*, conferenza presso la Commition for Architecture and Built Environment, Londra, 16 gennaio 2006.

Cfr. M. Pastoureau, *Medioevo simbolico* (2004) Laterza, Roma-Bari 2005; ed. or. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Seuil, Paris 2004.

N

NATURA

LUDOVICA FILIERI

La riflessione intorno l'idea di natura è costitutiva della storia del pensiero occidentale. Essa non riguarda solo l'ambito filosofico-metafisico, ma interessa tutti i campi scientifici; allo stesso modo la parola "natura" non appartiene solo al vocabolario della filosofia ma è da sempre presente nel linguaggio delle scienze naturali. L'utilizzo del termine natura e l'universo di significati che in ogni contesto le sono stati affidati sono tuttavia estremamente vari, e cangiante è dunque il valore che a esso si attribuisce. La domanda, dunque, è quale valore si debba oggi attribuire, nella riflessione non solo filosofica, ma genericamente culturale, economica e sociale, all'idea di natura. Quale è il suo significato teorico e concreto per il nostro tempo? Soprattutto, quali caratteri la concezione di natura conserva rispetto al passato, quali vi oppone, e a quali fini?

Natura deriva dalla radice latina "*gna*" che significa "generazione" da cui segue il verbo "nascere", ossia "venire a essere per generazione"; analogamente la parola greca corrispondente *φύσις*, appartiene alla radice *φύω*, genero. Il significato di natura si specifica in due classi semantiche generali: *naturum* è ciò che sta per nascere, ciò che è *destinato* a nascere, a sbocciare, cioè è *natura naturata*, finita, esistente nella sua determinatezza particolare, mentre, invece, *natura naturans* è il principio immanente per cui ciascuna cosa è quello che è e agisce nel modo che gli è proprio. Il concetto di natura, dunque, implica sempre una certa relazione fra ciò che è sempre *generante* e ciò cui esso da origine col proprio agire; enucleare questa relazione costituisce uno dei primi passi della speculazione filosofica: essa, appunto, comincia a essere tale quando prende a scorgere, nell'immediatezza dell'esperienza, una natura che sta "prima" e "trascende" ogni *natura naturata*, e dunque a risalire a un principio intrinseco che spieghi l'origine delle cose che esperiamo. All'origine della tradizione filosofica greca la stessa indagine razionale parte proprio dall'indagine sulla *φύσις,* quando cioè sì comincia a distinguere i due sensi che di essa si danno, e cioè come l'insieme delle cose date e il principio intrinseco delle stesse.

Stabilito dunque che natura non è solo il darsi particolare degli enti finiti nella loro determinatezza, ma che essa indica anche il principio intrinseco che le genera e tiene in vita, è evidente come un tale principio non possa che essere immanente alle cose stesse. Rispetto alla sua stessa etimologia, essa può concepirsi seguendo un modello organicistico, come principio generatore vitale che organizza dall'interno la materia secondo una finalità immanente, ed è sostanzialmente questa la visione teleologica che ne avevano gli antichi e non solo i presocratici ma anche Aristotele assieme a gran parte della filosofia che ne deriva. E tuttavia a fianco di questa concezione se ne registra un'altra che fa della natura non una legge biologica, bensì meccanica:

essa spiega meccanicamente l'organizzazione delle cose naturali, ma soprattutto intende considerare come natura delle cose non tanto il modo in cui esse si generano, ma le leggi quantitative del loro comportamento nel loro darsi tangibile, l'ordine causale e reale in cui esse si succedono. Rispetto all'età classica e al Medioevo, questo carattere vitalistico e insieme causale della natura e del modo di intendere le sue leggi in certo modo ritorna nel corso del Trecento; soprattutto con l'umanesimo e il Rinascimento si afferma un modo qualitativamente diverso di intendere la natura, più immediato e meno influenzato da considerazioni di carattere intellettuale: si dà meno importanza alla causa trascendente, insistendo sulla divinità immanente della natura stessa. La natura viene cioè esaltata non tanto come prodotto di Dio, creato secondo fini che anche trascendono l'intelligenza umana, bensì come qualcosa di divino essa stessa; vi è un pensatore fra tutti in cui il naturalismo rinascimentale si sublimerebbe in una identificazione di Dio con la natura, ed è Giordano Bruno. Per Bruno il Principio è coincidenza di essere e potere: è nel Principio tutto ciò che può essere, l'assolutamente infinito. È presente, in questo senso, una co-implicazione nel Principio della totalità dell'essente e della totalità di ciò che può essere. In altre parole, nella natura è presente ciò che il principio esplica; la totalità dei realmente essenti coincide con una *explicatio* infinita-finita. Questa è la *virtus* del Principio, ossia *explicatio* del Principio che non può trovare limite, che infinitamente procede, ma che sempre si dà in forme finite – più che infinità, in in-definibilità. Dunque infinito propriamente è solo il Principio, mentre infinità finita è la natura. Bruno poi usa Principio per dire Uno, come cioè la co-implicazione di essere e poter-essere: ogni essente è questo e non può essere altre giacché l'Uno comprende in sé ogni essente e tutto ciò che può essere. Ogni cosa finita è quel che può essere, ma non è tutto quel che può essere. In questi termini è presente in Bruno una *possibilitas absoluta* della natura: avere la potenza di far sì tutto ciò che è possibile sia, cioè comprendere in sé l'infinità del possibile. Bruno sembra tendere all'unità di Dio soprannaturale e sostanza naturale considerando quest'ultima infinita e universale quanto Dio, e tuttavia seppur viene stabilita una continuità diretta e stretta tra dio e la natura, egli le conserva tuttavia distinte nel concetto. Per cui Bruno, anziché dire che Dio è identico alla natura, preferisce chiamare Dio "natura della natura" o "vita della vita" o "anima dell'anima", formule che mostrano come egli, pur indicando la possibilità di una identificazione tra Dio e natura, per un verso separi ancora l'infinito generante dall'infinita genitura, in un modo profondo.

Ebbene, è nella formula *deus sive natura* che con Spinoza si compie nell'Evo Moderno l'identificazione fra Dio e natura, non

tanto nell'affermazione di un qualche naturalismo di Dio, ma nel sottolineare la divinità intrinseca della natura, anche nella differenza fra la *causa sui* e le realtà finite. Al suo concetto di natura Spinoza non perviene attraverso una considerazione immediata del divenire e del generarsi infinitamente molteplice delle cose naturali, come era stato per Bruno, ma attraverso concezioni di ordine sistematico e razionale (non senza influssi neoplatonici di derivazione ebraica), in particolar modo a proposito della discussione cartesiana sul concetto di sostanza. Con l'espressione *deus sive Natura* Spinoza ribadisce il senso dell'autonomia ontologica di Dio, la necessità di ciò che è per natura incausato, fondamento ed espressione della totalità del reale. La potenza di Dio coincide con la sua stessa essenza, in virtù della quale egli stesso agisce e così tutte le cose che sono in suo potere, necessariamente determinate. In questo senso, Spinoza concepisce la *causa sui* come principio operante, dove la potenza logica della sua affermazione si impone contemporaneamente al suo essere essenzialmente potenza causale. La potenza causale con cui Dio si auto pone, potenza che ne definisce l'essenza stessa, si identifica allora con il potere di disporre in sé le cose finite come serie infinita di espressioni finite di quella medesima potenza. Dio è *causa sui* perché è principio autocreantesi, l'essere è la natura stessa che attivamente si crea; è la matrice eterna, originaria, ma è internamente anche *potentia*, forza, è *actuosa essentia.* La causa prima è potente in quanto esiste necessariamente ed agisce in sé e per sé, ma in quanto *immanens* a tutto il reale, la sua potenza deve essere intesa come capacità operativa di determinare il prodursi continuo di ogni ente finito che in essa risiede. Per questo Spinoza afferma la distinzione fra *natura naturante* e *natura naturata,* che è sostanzialmente la differenza fondamentale fra Dio e gli essenti determinati. La prima è da intendersi come matrice operante, mentre la seconda come risultato, come ciò che è stato operato. La *natura naturans* o Dio in quanto è per sua natura esistente, non essendo pensabile come non esistente, è il fondamento della *natura naturata,* di tutto ciò che ha in altro la ragione del suo esserci. È dunque la potenza produttiva della *natura naturans* che fonda il sorgere sempre nuovo della *natura naturata*: l'essenza oggettiva di Dio, la relazione eterna di essenza ed esistenza, è la causa dell'infinito prodursi degli essenti. Nulla accade fuori dalla natura, da nulla creata ma che tutto crea e tiene in sé: la produzione infinita di essenti finiti, il rapporto causale che Dio ha con essi e la molteplicità dei nessi causali che caratterizzano le determinazioni finite e gli effetti che esse producono, accadono all'interno della natura; non vi è alcuna infinità esterna che ne intacchi la forma. La relazione fra *natura naturans* e *natura naturata* è posta contemporaneamente e *actu,*

ossia si procede sempre all'infinito dentro la cerchia dell'essere divino, ma senza uscire mai da Dio. Non si tratta di un processo che si sviluppa dialetticamente, bensì del manifestarsi all'infinito dell'essere stesso in quanto essenza sempre positiva, che però si attua in modi determinati e plurali che catturano ed esprimono la potenza della natura senza mai per questo renderla divisibile.

Ma se si pone lo sguardo alla riflessione contemporanea circa l'idea di natura le cose sono affatto diverse; *phýsis* nel contemporaneo è inscindibile dal discorso sulla *téchne*. Il fulcro del senso della trasformazione del concetto e del significato di natura proprio dell'età contemporanea dipende senz'altro da una totale tecnicizzazione della natura; si tratta di riconoscere il ruolo che la tecnologia gioca nel plasmare il modo di stare al mondo dell'uomo e dunque il suo rapporto con la natura. Su questo sfondo va segnalata l'attenzione dedicata da Heidegger proprio al concetto di *φύσις* quale condizione energetica del venire e dell'andare nell'orizzonte dell'esserci, della *γένεσις* e della *φθορά*[6]. Come sottolinea lo stesso Heidegger,

> possiamo tradurre *γένεσις* con sorgere (*Entstehen*), purché questo sorgere sia inteso come un venir-via (*ent-stehen*) tale che alcunché venga-via dall'esser-nascosto e venga-fuori nel non-esser-nascosto. Potremmo tradurre *φθορά* con perire purché questo perire sia inteso come un andare che va-via nuovamente dal non-esser-nascosto per per-ire nell'esser nascosto,[7]

entro il grembo della natura. Se per un verso egli sostiene che solo arrivando a pensare il problema della tecnica noi potremo comprendere quale sia oggi l'essenza dell'uomo e il senso della sua esistenza, dall'altro egli afferma che

> il reiterato tentativo di chiarire l'essenza della *phýsis* mediante la corrispondenza con la *téchne* naufraga proprio ora *in ogni direzione pensabile*; ciò significa che dobbiamo concepire l'essenza della *phýsis* partendo unicamente da essa stessa.[8]

In questa contrapposizione si gioca tutta la differenza che Heidegger pone fra la *téchne* greca e la tecnica moderna, giacché se la *téchne* greca poteva ancora essere una modalità di svelamento rispettosa della *phýsis* e del suo darsi secondo un ritmo "naturale", oggi la tecnica diventa un puro progetto calcolante, cibernetico, basato sulla volontà di padroneggiare anche l'incalcolabile. E nel contemporaneo ciò dipende "dal voler disporre della natura, dal rendere utilizzabile, dal poter calcolare anticipatamente, dal predeterminare come il *corso della natura* debba procedere affinché io possa stare sicuro nel rapporto con esso"[9]. La tecnica moderna per Heidegger è dunque *Gestell*, imposizione di un sistema calcolante e appropriante, come è appunto quello dell'uomo moderno[10].

In questa prospettiva si comprende come di fatto sia tra-

montata l'idea classica di una tale divinità della natura, ossia della immediatezza del darsi dell'ente in tutta la sua intangibilità; invece, la natura appare oggi come qualcosa di già trasformato in sé dall'uomo e dunque non più naturale, divino, bensì di artificiale, compromesso, contaminato. Il modo d'essere del vivente, ovvero il modo d'essere di ciò che non è prodotto della tecnica ma non è neppure coincidente con l'umano, costituisce uno dei luoghi tematici attraverso cui la riflessione heideggeriana intende far emergere lo "scivolamento" metafisico della natura nella tecnica, la riduzione di quella a questa. Pensare il vivente nel suo modo d'essere significa, per Heidegger, pensare la peculiare forma di rapporto che il vivente istituisce con il proprio ambiente, ovvero, in altre parole, l'incapacità stessa dell'uomo di rapportarsi naturalmente al mondo. Per il filosofo tedesco, tecnica è un modo di rapportarsi con la natura e con la vita basato sull'utilizzo e sullo sfruttamento; per questo la natura non è più altro che una immensa "risorsa", una grande centrale da cui ricavare energia:

> la terra si disvela ora come bacino carbonifero, il suolo come riserva di minerali. In modo diverso appare adesso il terreno che un tempo il contadino coltivava, quando coltivare voleva ancora dire accudire e curare. L'opera del contadino non provoca la terra del campo. Nel seminare il grano essa affida le sementi alle forze di crescita della natura e veglia sul loro sviluppo. Intanto però anche la coltivazione nei campi è stata presa nel vortice di un diverso tipo di coltivazione che richiede la natura. Essa la richiede nel senso della provocazione. L'agricoltura è diventata industria meccanica dell'alimentazione. L'aria è richiesta per fornire azoto, il suolo per la fornitura di minerali.[11]

Si tratta dunque di comprendere se nella riflessione contemporanea e nei paradigmi attuali che si hanno del modo di comprendere la natura, anche e soprattutto in relazione all'avvento della tecnica, quali siano – se vi sono – i punti di incontro con la visione moderna della natura o se da essa ci si ponga oggi in totale contrapposizione. Infatti, se per un verso sulla scia della riflessione heideggeriana impera oggi l'idea del carattere produttivo della natura e non più del suo carattere generativo, alcuni nuovi paradigmi economici, sociali e tecnologici, come quello proprio dell'idea di *green economy*, sembrano ritornare a un'idea di natura immediata, naturale, divina e infinitamente generativa, più vicina a quella che era di Bruno e Spinoza. La *green economy* rappresenta uno dei tentativi capitalistici più rilevanti per superare il crollo finanziario attraverso l'incorporazione del limite ambientale in qualità di nuovo terreno di accumulazione e valorizzazione. Essa si definisce per la capacità di internalizzare il vincolo ecologico non in quanto

blocco dello sviluppo ma come inedita opportunità di valorizzazione e pietra angolare di un nuovo ciclo di accumulazione[11]. Di fatto la *green economy* rappresenta una radicalizzazione del principio dello sviluppo sostenibile, cui un'efficace azione di governo avrebbe potuto raggiungere un compromesso tra esigenze di crescita economica, necessità di protezione ambientale e volontà di rispettare il diritto a un pianeta vivibile delle generazioni future[12]. Si tratta dunque di una teoria di economia dell'ambiente basata sulla funzione cruciale svolta dall'*eco-efficienza* e una teoria dell'*eco-sviluppo*[13] capitalistico fondato sulla miscela tra natura e lavoro e conoscenza umana. Nell'idea di *green economy* c'è una piena consapevolezza di operare con elevato valore strategico e competitivo:

> anche nella natura c'è strategia, c'è intelligenza, capacità e sinergia d'azione in qualunque fattispecie osservata; anche nella natura c'è competizione e, infatti, sopravvive chi è più forte e geneticamente dotato o chi utilizza la migliore strategia di procreazione e di sopravvivenza. […] La green economy ed il modello sociale che ne consegue sono totalmente sostenibili quando osservano i propri processi complessivi in una visione "sistemica" di ciclo chiuso, simile a quella della natura e delle sue logiche chimico-fisico-biologiche.[14]

A proposito di questo incontro, Jason Moore ha parlato di una "ecologia-mondo"[15], secondo cui il capitalismo non ha un regime ecologico, ma è esso stesso un regime ecologico, cioè un modo specifico di organizzare la natura. Oltre ogni residuo di dualismo cartesiano il concetto di ecologia-mondo rimanda infatti a una commistione originaria tra dinamiche sociali ed elementi naturali che compongono il modo di produzione capitalistico nel suo divenire storico, nella sua tendenza a farsi mercato mondiale:

> l'idea di una natura esterna ai rapporti degli esseri umani non è, ad ogni modo, un trucco di magia frutto dell'inganno: è una forza storicamente reale. Il capitalismo, come progetto, emerge attraverso pratiche-mondo che creano la natura come un oggetto esterno da mappare, quantificare e regolare, affinché possa servire l'insaziabile domanda del capitale di natura a buon mercato.[16]

La questione della discussione sul concetto di natura oggi sembra dunque muoversi entro due direzioni, giacché nel concetto contemporaneo di natura e in particolare nell'uso ideologico presente all'interno dell'idea di *green economy* sembra esserci un confronto costante fra due assetti categoriali opposti: quello moderno spinoziano-bruniano e quello heideggeriano-marxista. Da una parte la valorizzazione della natura come fondamento di generazione inesauribile può tendere alla visione spinoziana, dall'altro la sua valorizzazione viene sempre volta alla sua finanziarizzazione.

[1] Cfr. M. Ciliberto, *Il sapiente furore*, Adelphi, Milano 2020.

[2] Cfr. G. Bruno, *De la causa, principio e uno*, a cura di A. Guzzo, Mursia, Milano 2019.

[3] Cfr. A. Sangiacomo, *Spinoza on Reason, Passions, and the Supreme Good*, Oxford University Press, Oxford 2019.

[4] "Per Naturam naturantem nobis intelligendum est id, quod in se est, et per se concipitur, sive talia substantiæ attributa, quæ æternam, et infinitam essentiam exprimunt, hoc est, Deus, quatenus, ut causa libera, consideratur. Per naturatam autem intelligo id omne, quod ex necessitate Dei naturæ, sive uniuscujusque Dei attributorum sequitur, hoc est, omnes Dei attributorum modos, quatenus considerantur, ut res, quæ in Deo sunt, et quæ sine Deo nec esse, nec concipi possunt | per natura naturante dobbiamo intendere ciò che è in sé ed è concepito per sé, ossia quegli attributi della sostanza che esprimono un'essenza eterna ed infinita, cioè, Dio in quanto è considerato come causa libera. E per natura naturata intendo tutto ciò che segue dalla necessità della natura di Dio, o di ciascuno degli attributi di Dio, cioè tutti i modi degli attributi di Dio, in quanto sono considerati come cose che sono in Dio e che senza Dio non possono né essere né essere concepite". B. Spinoza, *Etica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Sangiacomo, I, par. 29, Bompiani, Milano 2011, pp. 1194-1195.

[5] Cfr. L. Illetterati, *Tra tecnica e natura. Problemi di ontologia del vivente in Heidegger*, Il Poligrafo, Padova 2002.

[6] M. Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 318; ed. or. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1972.

[7] M. Heidegger, *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 246; ed. or. *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main 1978.

[8] M. Heidegger, *Seminari di Zollikon*, a cura di E. Mazzarella, A. Giugliano, Guida, Napoli 1990, p. 5; ed. or. *Zollikoner Seminare*, Klostermann, Frankfurt am Main 1987.

[9] Cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi* (1976), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991; ed. or. M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954.

[10] Ivi, p. 11.

[11] Cfr. L. Mortari, *Educazione ecologica*, Laterza, Roma-Bari 2020.

[12] Cfr. M. Domazet, *Ecology and Justice*, Institute for Political Ecology, Zagreb 2017.

[13] Cfr. N. Georgescu-Roegen, *Bioeconomia. Verso un'*altra *economia ecologicamente e socialmente sostenibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

[14] E. Leonardi, *Lavoro, Natura, Valore. André Gorz tra marxismo e decrescita*, Orthotes, Napoli 2017, p. 128.

[15] Cfr. J.W. Moore, *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Ombrecorte, Napoli 2017; ed. or. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press, New York 2016.

[16] Ivi, p. 64.

NEOLOGISMO

MARIO CANNELLA

Visto che di "selva" e dintorni intendiamo parlare, ecco un primo dato, anzi due prime date. Due datazioni nello *Zingarelli 2022* indicano le prime attestazioni, in un testo di lingua italiana del XIII secolo, delle parole "selva" e "selvatico" (nella variante toscana "salvatico"). Quella del 1266, riferita al *Tesoretto* di Brunetto Latini, per "selva". E quella del 1262, riferita a *La Rettorica*, sempre di Brunetto Latini, per "selvatico". Da notare come la prima citazione di "selva" in Brunetto Latini – "perdei il gran cammino, e tenni a la traversa d'una selva diversa" – anticipi di mezzo secolo, come concetto, il "mi ritrovai per una selva oscura di Dante" (*Inferno*, I, 2), evidenziando che il *diversa* di Latini ha un significato molto vicino all'*oscura* di Dante.

Se parliamo di lingua e vocabolari, esiste una differenza importante tra la lessicologia e la lessicografia: il lessicologo studia e analizza l'insieme delle parole e delle espressioni di una lingua, il lessicografo (che è la mia professione) fa in parte lo stesso mestiere, ma allo scopo precipuo di convertire lo studio e la ricerca in una attività: la compilazione e la cura di un vocabolario. Quando mi capita di parlare del mio lavoro, ci sono domande che mi vengono regolarmente fatte, sia da giornalisti nel corso di qualche intervista, che da altre persone: il vostro lavoro di lessicografi consiste in sostanza nell'aggiungere neologismi nel vocabolario? come scegliete questi neologismi, con quali criteri? e se la frequenza è uno di questi criteri, come misurate tale frequenza? e poi, come mai avete inserito una data parola, di uso piuttosto raro? ma se inserite nuove parole, ne togliete anche dal vocabolario? E ancora: non ci sono troppe parole inglesi in un testo che si chiama "vocabolario della lingua italiana"? Infine: oggi per conoscere le parole è sufficiente la rete, perché è necessario un vocabolario, che cosa ti offre in più? L'insieme di queste domande mette in evidenza una diacronia, una separazione tra due fasi: un "prima", in cui in una parola non è nel vocabolario, e un "dopo", in cui quella parola c'è. Attenendomi allo spirito del *Selvario. Guida alle parole della selva*, e volendo collegare il temine "selva" alla seconda fase, al "dopo", cioè al vocabolario, ci sono alcuni esempi nei quali tale termine è riferito all'insieme delle parole presenti in un vocabolario. È il caso di Giacomo Leopardi che nel suo *Zibaldone di pensieri* scrive:

> E di metafore infatti abbonda il vocabolario […] cioè quasi ciascuna parola ha una selva di significati, e sovente disparatissimi e lontanissimi, fra' quali è ben difficile il discernere il senso proprio e primitivo della parola.

Ma si tratta di casi rari, nei quali il termine "selva" esprime solo il significato figurato, o estensivo, di "moltitudine grande e confusa", come per esempio nella frase "una selva di telecamere".

Se invece nel termine "selva" cerchiamo il concetto di "selvatico", di "selvaggio" – inteso come "primitivo", come "che è fuori" ("fuori della civiltà", e anche "al di fuori di ogni regola") – è nella prima fase, in quel "prima", che dobbiamo indagare. D'altro canto, "selva" ha come principale sinonimo proprio "foresta" – dal latino tardo *forĕste*(*m*) (*sĭlvam*), dall'avverbio *fŏris* "fuori". cioè "bosco esterno".

Perché indagare in quel "prima"? Diciamo spesso che il vocabolario cambia perché la lingua cambia. Ed è vero: il vocabolario non inventa ma attesta, certifica che nella lingua ci sono stati dei cambiamenti. E va sottolineato: i cambiamenti della lingua sono preceduti dai (o sono concomitanti con i) cambiamenti nella società, nella scienza e nella tecnica, nei costumi e nella vita (intesa come somma di esperienze, sensazioni, sentimenti, concetti) delle persone. La lingua che usiamo cambia con noi e attorno a noi. E anche noi cambiamo la lingua, mentre la usiamo. Rispetto ai cambiamenti reali, "oggettivi", la lingua cambia dopo (o insieme), il vocabolario ancora dopo (talora di poco, vedi il caso del neologismo "selfie", la cui presenza è attestata in testi di lingua italiana nel 2013 e l'inserimento nello *Zingarelli* è avvenuto nel 2014).

Mi pare opportuno segnalare, a proposito del rapporto tra lingua, linguaggio e realtà, la mobilità dei cosiddetti "limiti d'uso", che nel vocabolario evidenziano il contesto comunicativo marcando in particolare i termini o le locuzioni indicate come "volgari", "familiari", "colloquiali", "spregiative" o tipiche del "gergo giovanile", del "linguaggio giornalistico" e via dicendo. Pochi segnali come questi raccontano i mutamenti avvenuti nella realtà sociale e nel costume, che in seguito il vocabolario attesta e fissa. In particolare, ecco alcuni dati su questi segnali, particolarmente interessanti. Nello Zingarelli tra l'edizione 1993 (uscita come *Zingarelli 1994*) e la 2019, i lemmi (o "entrate", cioè le parole spiegate con una voce nel vocabolario) contenenti il limite d'uso "familiare" (àmbito più ristretto) sono diminuiti, passando da 1295 a 990; quelli con il limite d'uso "colloquiale" (meno intimo, più esteso, e non presente nel 1993), sono ben 766 nel 2019; quelli con "nel linguaggio giornalistico" sono passati da 125 a 379; quelli con "nel linguaggio giovanile", da 2 a 17. Da rimarcare il fatto che nello stesso periodo diminuiscono i lemmi contenenti il limite d'uso "scherzoso" (da 1295 a 1096), mentre aumentano quelli con "ironico" (da 289 a 411) e quelli con "spregiativo" (da 894 a 1063): che sia un segno dei tempi? In definitiva, la "selva" si configura come l'insieme ("selvaggio", cioè disordinato, tumultuoso e non normato) di tutte le parole e le espressioni che quotidianamente vengono dette, scritte, digitate o trasmesse.

Il termine "selva" lo possiamo dunque intendere come "spazio non normato", in contrapposizione a "reso domestico", "addomesticato". Rispetto alla "selva", il vocabolario appare come il territorio controllato, la riserva, il "luogo" – delimitato, ma con aperture sia in entrata che in uscita – di osservazione, ordinamento, cura e aggiornamento delle parole (intese, se parliamo di piante, sia come radici che come tronchi, rami, eccetera) e delle espressioni presenti e più o meno saldamente penetrate nell'uso di una lingua. Fuor di metafora, possiamo definire il vocabolario monolingue dell'uso come il libro che attesta e disciplina la situazione di una lingua in base all'uso delle persone mediamente informate. Se per "selva" si tratta, come detto, di "spazio non normato", parlando del vocabolario ne va sottolineato anche il carattere normativo ("che stabilisce norme, che contiene norme"), cioè inerente alle regole a cui ci si deve attenere.

Si tratta della funzione tradizionale e più immediata del vocabolario: indicare come si scrive quella data parola, come si pronuncia, come si declina o si coniuga, qual è la sua qualifica grammaticale, quali sono i suoi principali significati. In aggiunta, altre informazioni: qual è la etimologia di quella parola, quale la data di nascita (nella lingua italiana), quali i contesti e i limiti d'uso (familiare, colloquiale, volgare ecc.) e le marche d'uso (diritto, economia, astronomia ecc.). Tale concetto di "norma" va inteso in un modo che potremmo definire "laico", cioè non rigido, non dogmatico, tenendo presente la storicità e la mobilità della lingua, e delle sue regole, che non sono le Tavole della Legge consegnate da Dio a Mosè sul monte Sinai. Le regole vanno sempre indicate segnalandone nel contempo le complessità e le novità. Per esempio, alla voce "segnare" lo Zingarelli indica: "Si scriverà perciò: *noi segniamo*; *che noi segniamo*; *che voi segniate* Le forme senza la *i* […] *segnamo* e *segnate* […] vengono talora tollerate e considerate ammissibili. È tuttavia consigliabile attenersi alla regola generale, nelle forme sia dell'indicativo che del congiuntivo". Un altro esempio, alla voce "medico" si dice: "s. m. (f. *-a* (V.) e (raro, scherzoso o arcaico) medichéssa (V.); pl. m. *-ci*; la forma maschile *medico* è generalmente usata anche in riferimento a donna; V. nota d'uso femminile)".

Se si prescinde dalla funzione informativa e normativa cui abbiamo accennato sopra, il vocabolario ha due compiti essenziali: anzitutto, quello di tramandare, testimoniare e curare il patrimonio lessicale della lingua, in particolare l'insieme dei lemmi arcaici (cioè presenti nell'uso vivo fino ai primi decenni dell'Ottocento), letterari e poetici, storici, filosofici ecc. e anche scientifici (per fare un solo nome, Galilei); in secondo luogo, quello di inserire le novità della lingua e in primo luogo i neo-

logismi, termini (per lo più) nuovi, che da "selvatici" acquisiscono in qualche modo uno status di riconoscimento formale, di "ufficialità". La consapevolezza di questi compiti era d'altro canto ben presente già un secolo fa a Nicola Zingarelli, che nella prefazione al suo vocabolario scriveva, pochi anni dopo la prima guerra mondiale:

> Circa dieci anni è durata la compilazione della presente opera; e questo breve tempo è stato sufficiente a sperimentare quanto sia mutevole ed instabile il nostro parlare; parole nuove sono sorte e anche tramontate; molte altre non si usano più […]. Veramente il vocabolario altro non è se non una di quelle forme con cui l'uomo tende sempre a mettere ordine e legge e carattere di immanenza ed eternità al vortice della sua vita, ed a volgere in proprietà comune quello che è genio e anima e sentimento di singoli uomini.

Quanto all'inserimento dei neologismi nel vocabolario, i criteri di riferimento che ci guidano nella scelta sono: la frequenza (verificata soprattutto nei maggiori quotidiani e nelle riviste, oltre che in Google italiano e Google libri), la (relativa) stabilità nell'uso, la qualità. Quest'ultima caratteristica, la qualità, dipende dalla valutazione soggettiva, dal giudizio autonomo, dalla sensibilità, dalla discrezionalità del lessicografo. Non esistono infatti algoritmi che decidano automaticamente scelte di questa natura. Ci sono parole relativamente poco frequenti che si decide di inserire per il loro peso: ad esempio "ulissismo", definito nello *Zingarelli 2022* come "aspirazione a conoscere, a non accontentarsi mai, a superare i propri limiti attraverso la ricerca di sempre nuove esperienze; è spesso all'origine del tema letterario del viaggio". Si tratta di un termine di uso colto, significativo, che ha però pochissime occorrenze negli archivi dei principali quotidiani e delle riviste italiane, pur risultando in oltre 200 casi nella ricerca in Google Libri.

A questo proposito è opportuna una precisazione: "neologismo" è per alcuni aspetti un termine ambiguo. C'è differenza tra neologismo vero e proprio e "nuova parola nel vocabolario". Il neologismo è definito nello *Zingarelli* come: "vocabolo o locuzione di recente creazione, o presi in prestito da poco tempo da un'altra lingua". Neologismo autentico è per esempio, nello Zingarelli 2022, "zipline", voce inglese recente, datata 2010, definita come "cavo d'acciaio sorretto da due piloni a quote differenti, al quale si aggancia una persona che per effetto della gravità scorre da un capo all'altro provando la sensazione del volo". Altro neologismo, che potremmo chiamare parziale, è "pronato", che ha due significati medici: uno, "detto di paziente messo a giacere con la faccia verso il basso, spec. in caso di insufficienza respiratoria", l'altro, "valgo" (piede pronato). Ha poi un terzo significato estensivo, "prostrato", arricchito da una citazione di G. Verga: "Ho cercato quei sogni pronato alle tue ginocchia". Va segnalato che in questo caso il termine "neologismo" si addice solo ai primi due significati, mentre il terzo (equivalente a "prostrato") è il recupero di un'accezione presente nell'uso da tempo ma non ancora "codificata", che viene per così dire recuperata al traino delle prime due accezioni, e in particolare della prima.

A sua volta, la "nuova parola", anche se spesso presentata giornalisticamente come "neologismo", è una parola che non compariva in precedenza nel vocabolario ma era presente, seppur raramente, nell'uso (o, per restare nel tema, nella "selva" non codificata) già da tempo, talora anche da molto tempo. Come nel caso precedente di "pronato", capita che un uso recente accenda la lampadina su un termine che poi, indagando, risulta attestato in epoca ben precedente.

Ricordo per esempio quando nel 2010 – sollecitati dai recenti usi estensivi e figurati equivalenti a "schiamazzare" o a "comportarsi in modo sciocco" – inserimmo il verbo "sgallinare" e ci accorgemmo che si trattava di una parola antica, databile 1536 (Pietro Aretino), con vari significati nel senso proprio, come "razziare galline", o più in generale "saccheggiare, fare razzie" ecc., che abbiamo attestato come usi arcaici. Si tratta perciò di un neologismo (una "neopianta"), "neo" solo in alcune accezioni, ma dalle "radici" ben solide, e lontane nel tempo! Lo stesso "ulissismo" citato sopra, inserito nell'edizione 2011 del vocabolario, è parola di oltre un secolo prima, datata 1904. Il termine infatti appare nel 1904 nella rivista letteraria "Il Leonardo". Altri esempi, più recenti, di nuove parole che non sono propriamente neologismi: nel prossimo Zingarelli 2023 verranno inserite le nuove parole "antiscienza" (datata 1884) e "desaturazione" (cioè "abbassamento della saturazione di ossigeno nel sangue", in uso soprattutto per via del Covid-19, ma databile già 1913).

Una seconda precisazione riguarda i tipi di neologismo. Tecnicamente i neologismi si dividono in due categorie: i neologismi lessicali e le neosemie (o neologismi semantici). Dei primi (parole di recente creazione) abbiamo appena parlato. Quanto alle "neosemie", si tratta dei nuovi significati di parole già presenti nella lingua e nel vocabolario: l'area semantica di quella parola si è allargata ad altri usi, soprattutto estensivi o figurati. Qualche esempio: il verbo "riciclare" nella X edizione dello *Zingarelli* (del 1970) era accompagnato da un'unica definizione: "in varie tecnologie spec. chimiche, riutilizzare sostanze". Nel corso degli anni si sono aggiunti altri nuovi significati sia tecnici ("riutilizzare materiali di scarto o rifiuti") sia figurati ("aggiornare, riqualificare";

"rimettere in circolazione denaro o beni..."), talora scherzosi (per esempio "riciclare un regalo"). Lo stesso vale per termini come "rinnovabile", "riscaldamento", "sostenibile", "sito" o "scaricare", che hanno visto aggiungersi a quelli originali, e più generici, nuovi significati collegati, rispettivamente, alle energie, al clima, all'equilibrio ambientale e sociale, al mondo digitale. Oppure, in un àmbito diverso, per i termini "liquido" e "fluido", che ai tradizionali significati di natura fisica hanno visto aggiungersi quello figurato di "labile, non costante", riferito per esempio a un tipo di società "priva di strutture e istituzioni solide, di valori, regole e vincoli stabili".

Come esempio di successive neosemie, menzionerei anche "bolla", che nell'edizione di un secolo fa già citata dello *Zingarelli* (1922) conteneva i soli significati di "rigonfìamento che fa l'acqua piovendo, o bollendo, o gorgogliando"; oppure "vescichetta che si fa sulla pelle". Solo in seguito si sarebbe aggiunto nel vocabolario quello figurato di "bolla di sapone" (equivalente a "il nulla, l'effimero": "finire tutto in una bolla di sapone"), recentemente quello di "aumento eccessivo del valore di qualcosa" ("bolla speculativa", "bolla immobiliare") o, ancora più recentemente, quelli di "condizione di isolamento e protezione, spec. per contrastare un possibile contagio" ("bolla di squadra, di classe"), di "condizione di isolamento e chiusura rispetto al mondo reale" ("vive in una bolla autoreferenziale") e infine "bolla di filtraggio", cioè il "complesso di informazioni parziali" che indirizzano l'utente in Internet e ne influenzano i consumi e le opinioni (calco sull'ingl. *filter bubble*).

Solo un accenno ai neologismi scientifici, tecnici e settoriali. È una percezione largamente diffusa il fatto che i termini di origine scientifica e tecnica un tempo presenti per lo più in "luoghi" delimitati, in "riserve" della comunicazione, siano cresciuti nell'uso e nel vocabolario rispetto al passato. Già nel mio libro *Lessicografo. Cambiare il vocabolario dell'italiano che cambia*, annotavo:

> Storicamente l'origine di gran parte delle parole della nostra lingua, più ancora che di altre lingue europee, è stata la letteratura. Soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, le cose sono cambiate e negli ultimi cinquant'anni stanno cambiando con una velocità sempre maggiore. I testi letterari non hanno più questa funzione. Oggi gran parte delle parole nuove proviene dalla lingua comune, dalla politica, dal settore dello spettacolo, della moda, dello sport e via dicendo, e segnatamente dal mondo delle scienze e delle tecnologie, dai linguaggi specialistici.⇓

Concetto peraltro ben presente nella consapevolezza dello stesso Zingarelli, che nella prefazione al suo Vocabolario diceva:

> È sempre avvenuto che le scienze mediche, fisiche e chimiche abbiano creato nuove parole o dato nuovo significato alle vecchie; ed è ben naturale che negli odierni mutamenti e progressi di esse, e della biologia, tutta una massa di parole nuove siasi aggiunta e altrettanta ne sia invecchiata e oscurata.⇑

Ai settori indicati potremmo oggi aggiungere l'informatica, l'economia, la tecnologia, la gastronomia, lo sport. Solo qualche esempio: se confrontiamo le edizioni 1993 e 2019 (cioè un quarto di secolo!) dello *Zingarelli*, i lemmi contenenti il riferimento all'informatica sono passati da 23 a 866; i lemmi contenenti le marche d'uso economia o banca sono passati da 550 a 881; quelli con riferimenti alla biologia, da 1390 a 1680; quelli con riferimenti alla cucina e alla gastronomia, da 255 a 478. Si tratta per lo più di quelli che si possono definire "neologismi denominativi", di tipo puramente referenziale, che danno un nome a nuovi oggetti e nuove attività. Termini storicamente (almeno fino al Sette-Ottocento) considerati, per molti aspetti, "enciclopedici' rispetto alla lingua comune, ma entrati oggi nell'uso con più facilità e velocità rispetto al passato, sia in seguito alla globalizzazione – che ha ridotto spazi e tempi dei contatti tra persone, culture e lingue – sia per gli effetti della rivoluzione digitale e per la diffusione dei relativi dispositivi (pc, tablet e smartphone). Non è certo un caso che i termini che nel vocabolario rimandano alla meteorologia siano, dall'edizione 1993 alla 2019, più che raddoppiati, passando da 110 a 232. Termini o locuzioni come "avvezione" (movimento orizzontale di masse d'aria), "cumulonembo" (nube temporalesca a grande sviluppo verticale) o "goccia fredda" (bolla d'aria fredda artica che genera forti rovesci) sono largamente noti anche a un pubblico di non specialisti. Lo stesso si può dire di termini del linguaggio gastronomico, ormai diffusi ovunque: nel siti Internet, nei programmi tv e anche nelle offerte sugli scaffali dei supermercati (la selva è vasta e articolata...); per esempio i giapponesi "edamame" (semi di soia) e "takoiaki" (polpettine), l'arabo "falafel" (polpettine di ceci o fave), i tirolesi "spätzle"; oppure termini noti come "dialettismi", come i torinesi "tajarin" (tagliolini), i napoletani "friarelli" (broccoletti), la veneta "pearà" (salsa per bolliti); ancora i termini noti come "regionalismi" o "geosinonimi": dal settentrionale "anguria" (diffusissimo per "cocomero") al centrale-meridionale "stocco" (stoccafisso).

Rimane da approfondire il tema dei "forestierismi". Si chiamano così (o in certi casi "esotismi") le parole o le locuzioni di una lingua che entrano in un'altra. Una curiosità: nello *Zingarelli 2022* il termine "foresto" è definito come "forestiero" ma anche

come "campagnolo, rustico", e come "selvaggio". Il termine "esotico" (dal gr. *exōtikós* "che viene da fuori") è definito come "caratteristico di Paesi lontani, forestieri". Tali forestierismi sono tradizionalmente di due tipi: "adattati", quando vengono inseriti nel sistema ortografico e morfologico della lingua d'arrivo (l'italiano, nel caso nostro: esempi ben noti sono "bistecca", dall'inglese *beefsteack*, oppure "ascensore", dal francese *ascenseur*); e "non adattati", quando mantengono la loro forma originale (ad esempio l'inglese *sandwich* o il francese *parquet*). Ancora una curiosità: etimologicamente "forestierismo" deriva da "forestiero", che a sua volta è linguisticamente... un forestierismo, derivando dall'antico francese *forestier*, "straniero" (come già detto per "foresta", dall'avverbio latino *fŏris* "fuori").

Tutte le lingue sono state e sono interessate da questo fenomeno. Il latino ha derivato molte sue parole dal greco (per esempio *asȳlu*(*m*) "asilo", dal greco *ásylon* "inviolabile"). L'inglese dal francese (per esempio *fashion* "moda, eleganza", dal francese *façon* "modo"). L'italiano non ha fatto eccezione, prendendo molte sue parole dall'arabo, dallo spagnolo, dal francese, dal portoghese, dal tedesco, eccetera, cioè da lingue di nazioni o civiltà con cui l'Italia è entrata in contatto nel corso dei secoli. Alcune di queste parole parrebbero "insospettabili". Chi direbbe, a prima vista, che "sauna" e "patata" siano storicamente dei forestierismi? Eppure, la prima è una voce finnica (propriamente "vasca da bagno"); quanto a "patata", si tratta di una parola di origine sudamericana, giunta a noi attraverso lo spagnolo e presente nella nostra lingua dal 1525. Ci sono anche dei casi di parole caratterizzate, nel corso del tempo, da "etimologia mista". Un esempio interessante, e per certi aspetti divertente: le due parole "turismo" e "turista", che entrano nelle lingua italiana tra l'Ottocento e i primi anni del Novecento provenendo dal francese (rispettivamente *tourism* e *tourist*). Ma le due parole francesi erano da parte loro due anglicismi, cioè derivavano dalle parole inglesi *tourism* e *tourist*, a loro volta in precedenza provenienti dal francese *tour*, "giro", ma prima ancora con il significato primitivo di "tornio": e qui arriviamo all'origine di tutto: il latino *tŏrnus* (appunto "tornio"), di provenienza greca. Il giro (*tour*) può apparire complicato, ma visto il tipo di parole e gli àmbiti d'uso si può dire che "turismo" e "turista" abbiano viaggiato molto. Viaggio che deve fare anche chi va in *tournée*…

Fino all'Ottocento la lingua che forniva più neologismi stranieri all'italiano era proprio il francese. Già nel Duecento sono presenti numerosi francesismi adattati, per esempio "danzare", "giardino", "mancia" (una curiosità: dal francese *manche* "manica", con riferimento alla manica che la dama regalava al cavaliere nelle cerimonie cavalleresche), "straniero", eccetera. Più recenti (nel Sei-Settecento) "foulard", "buffet", oppure "vidimare" (dal francese *vidimer*, a sua volta dal latino *vīdimus* "abbiamo visto", formula cancelleresca con cui si approvava un atto). Ma è soprattutto nel Sette-Ottocento che il fenomeno conosce la sua fase culminante: circa il dieci per cento delle nuove parole italiane era di origine francese (fenomeno che sollevava la reazione di molti puristi, che li definivano "gallicismi sguaiati, sganghera-

ti"): da *chalet* a *chef* (a sua volta dal latino *căput* "capo"), a *menu*, *réclame*, *roulette*, *souvenir*, *tournée* e anche, forestierismo adattato, la stessa parola "neologismo" (dal francese *néologisme*). Nell'Otto-Novecento la situazione è mutata e la parte del leone l'ha progressivamente fatta l'inglese: tendenza che in questi primi decenni degli anni Duemila si è decisamente confermata. Anche altre lingue, oltre a quelle già citate, generano anche recentemente neologismi registrati nel vocabolario, come il cinese (per esempio *tai chi chuan* "tipo di ginnastica"), il giapponese (per esempio il ben noto *sushi*), l'arabo (per esempio *kandura*, "tunica maschile"), l'ebraico (per esempio *kippah* "copricapo ebraico"), il russo (per esempio *sevruga* "varietà di caviale"), il tedesco (per esempio *Zeitgeist* "lo spirito del tempo, di un'epoca"), e via dicendo.

Ma non c'è dubbio che le parole e le locuzioni di origine anglo-americana la facciano da padrone, sia nella lingua comune che in termini propri dell'informatica, dell'economia, della tecnologia, del linguaggio scientifico in generale, della pubblicità o del cosiddetto aziendalese. Basti pensare a termini come "airbag", "guardrail", "blackout", "doping", "drink" o "stress" che ci fanno compagnia quasi tutti i giorni, al punto da non richiedere spiegazioni. Senza dimenticare gli ancor più recenti "blog", "mobbing", "phishing" o "joypad". Ancora qualche numero sugli anglicismi. Tra le edizioni 1993 e 2019 dello *Zingarelli* le locuzioni inglesi (solo un esempio, *call center*) presenti nel vocabolario sono raddoppiate, passando da 259 a 521. Le parole di lingua inglese (per esempio *influencer* o *bookcrossing*) sono passate da 1740 a 2858. Aggiungo una considerazione. L'abuso degli anglicismi, tanto deprecato e deprecabile, rimanda per lo più ad atteggiamenti di snobismo, pigrizia, sciatteria spesso fastidiosi, soprattutto quando tale abuso è riscontrabile in fonti istituzionali. In alcuni casi, quando si tratta di traduzioni giornalistiche da una fonte inglese, si notano talora anche errori veri e propri (i cosiddetti "falsi amici"), per esempio quando il termine inglese *troops* viene talora tradotto come "truppe" invece che come "militari, soldati". Da sottolineare il fatto non trascurabile che l'italiano, forte dei suoi oltre mille anni di storia, dimostra la sua vitalità inserendo poi i derivati di tali forestieri-

smi nel proprio sistema morfologico, ad esempio con l'aggiunta opportuna di suffissi: *mobbing* ha generato "mobbizzare"; *reset*, "resettare", e così via. E così *monitor* (parola inglese di origine latina, proprio come *sponsor* che ha poi generato "sponsorizzare") ha generato il verbo "monitorare". Parole che possono piacere o spesso non piacere. Un termine proprio dell'informatica o della statistica come "randomizzare" (rendere casuale) può anche sembrare "brutto" (pur non essendo cacofonico) ma non ha una natura diversa rispetto a "lottizzare" o "indicizzare" con i quali abbiamo maggiore familiarità: questione di orecchio, di abitudine. I termini che provengono dalla "selva" hanno bisogno di attecchire, di acclimatarsi (adattarsi, assuefarsi), e noi di acclimatarci ad essi.

Passando infine a un altro argomento, a un'altra delle "domande tipiche a un lessicografo": sì, ci sono anche parole che escono dal vocabolario e ritornano in quella "selva" non codificata da cui provenivano. Parole che, per dirla come Zingarelli nella prefazione già citata, sono "tramontate", sono "invecchiate e oscurate". Che tipo di parole? Nel 1827, anno di uscita della cosiddetta "ventisettana" dei *Promessi sposi*, Alessandro Manzoni si fermò per circa un mese a Firenze allo scopo dichiarato di "sciacquare i panni in Arno", cioè raccogliere sia forme (per esempio i pronomi *lui, lei, loro*) sia parole dell'uso toscano/fiorentino colto e proporle come modelli per la lingua italiana; usò questa esperienza per la nuova edizione (del 1840-'42) del suo romanzo.

Il riferimento ai termini toscani recenti fu raccolto, ed esteso, anche in vari dizionari ottocenteschi, tra cui il Tommaseo Bellini ed altri, talora in modo indiscriminato. Molti di quei termini sono poi transitati in vari dizionari del Novecento, compreso lo *Zingarelli*. Nel corso degli ultimi trent'anni ne abbiamo fatto un'attenta verifica, in base al *Corpus* interno alla Zanichelli e ad altri *Corpora*, al Grande Dizionario della Lingua Italiana in 21 volumi (noto come "il Battaglia") e più recentemente, tra gli altri, ai dati di Google italiano e Google Libri. Abbiamo tolto dal vocabolario un certo numero di parole toscane prive di occorrenze significative, per esempio "seccatasche" (seccatore) o "sbisoriare" (pregare bisbigliando). O parole non marcatamente toscane presenti solo nel Tommaseo o in qualche altro vocabolario antico, come "diburrare" (privare del burro il latte).

Un'altra categoria di parole che abbiamo rimosso dal vocabolario è quella dei termini collegati a tecnologie ormai obsolete. Per esempio, quelle riferite alle macchine da scrivere, come "inseritrice" (macchina a schede perforate per la fusione di flussi di schede) o "regolatocco" (dispositivo per regolare l'intensità di battuta). Termini che hanno vissuto la loro stagione per alcuni

decenni e sono rientrati nell'ombra senza lasciare testimonianza significativa. A differenza, in altro campo, di "mangiadischi" (giradischi portatile), e ancor più di "mangianastri" (riproduttore di audiocassette o musicassette), le cui tracce si trovano in testi di Montale, Arbasino, Tamaro o Benni, e che rientrano nel settore delle parole "codificate" dal vocabolario: leggendole in quei testi noti, un lettore ha il diritto di averne una spiegazione. Simili meccanismi hanno riguardato anche alcuni anglicismi: sono stati tolti dal vocabolario, rientrando nel "selvatico" (almeno per quanto riguarda la lingua italiana), i lemmi "treatment" (cioè trattamento, inteso come fase intermedia fra la scaletta e la sceneggiatura di un film) e "affluent society" (società del benessere), entrambi sostituiti in modo eccellente dagli equivalenti italiani.

Riferendosi all'epoca di Internet, Renato Barilli nel "Corriere della sera" osservava come

> dei tre tempi classici di ogni verbo oggi si coniuga solo una specie di eterno presente; il passato si allontana, remoto, cancellato, il futuro è subito raggiunto, e dunque, le modalità dell'azione si schiacciano le une sulle altre in un'attualità ossessiva e incombente. ⌊

Barilli ne scriveva oltre vent'anni fa: e quali vent'anni, se parliamo di cambiamenti incalzanti! In qualche caso si è usata anche, riferendosi alle nuove generazioni, l'espressione "memoria breve" in relazione al passato. Si tratta di verità parziali e per alcuni aspetti discutibili. Ma rispetto a questo "eterno presente" in cui talora si è rinchiusi nell'uso di Internet (strumento peraltro indispensabile e preziosissimo, occorre ribadirlo), un vocabolario, come lo *Zingarelli* di cui stiamo parlando, rappresenta uno strumento ancor oggi fondamentale per orientarci nella "selva (a volte) oscura" del linguaggio: in aggiunta al gran numero di termini legati, come detto in precedenza, alla lingua comune e al costume, all'informatica, alla scienza, alla tecnica, alla biologia, all'economia e così via, mi riferisco in particolare ai 20.000 lemmi arcaici o contenenti un arcaismo (lemmi marcati come arcaici in quanto non più nell'uso attuale ma vivissimi e attualissimi nei libri e nelle biblioteche, tra gli studenti, gli studiosi ecc.) presenti come voci del vocabolario, agli oltre altrettanto preziosi 10.000 lemmi dell'uso letterario o contenenti almeno un significato letterario, alle oltre 9.000 citazioni letterarie (da Brunetto Latini a Umberto Eco). Si tratta di un patrimonio fondamentale della nostra lingua, della nostra cultura e, mi si consenta un termine talora inteso come divisivo, della nostra identità: identità che non vuole escludere altre culture e altri soggetti, che vuol essere aperta, mobile e inclusiva: ma pur sempre di identità si tratta.

Il vocabolario non è pertanto solo un testo della serie "apri, consulta e chiudi" (il che può capitare spesso, soprattutto usando lo smartphone) ma un vero e proprio libro, un testo complesso e coeso, consistente in una "rete" in cui ogni ricerca può (deve?) costituire l'inizio di qualcosa, di un viaggio nella lingua, nel tempo e nello spazio, tra tante storie diverse. Suggerimento in primo luogo per gli insegnanti, per quelli che considerano il vocabolario uno strumento didattico: aprendo l'edizione cartacea o meglio ancora scaricandolo e usando la ricerca avanzata, si prospettano quasi automaticamente possibilità e itinerari didattici in grado, per di più, di coinvolgere e interessare gli studenti. Ma in secondo luogo per tutti, per gli studiosi (viste le potenzialità della ricerca) ma anche per i comuni utenti e lettori che possono arricchire la propria lingua e il proprio pensiero durante il loro viaggio nella selva della vita.

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 426.

N. Zingarelli, *Prefazione* in Id., *Vocabolario della lingua italiana*, Greco Milanese-Bietti & Reggiani, Milano 1922, p. VII.

M. Cannella, *Lessicografo. Cambiare il vocabolario dell'italiano che cambia*, Zanichelli, Bologna 2010, pp. 66-67.

N. Zingarelli, *op. cit.*, p. VI.

R. Barilli, *Non avrai altro tempo che il presente*, in "Corriere della Sera", domenica 02/04/2000, p. 34.

O

OCCUPANTE

GIANLORENZO
CHIARALUCE

Nel corso dell'ultimo decennio, l'intenso dibattito sull'era cosiddetta dell'Antropocene ha messo in luce in maniera quasi del tutto uniforme le criticità di un'era geologica che ha sancito la presunta "vittoria" dell'umanità rispetto alla natura, l'oltrepassamento di una concezione olistica che vede la varietà degli enti popolanti il pianeta Terra come parte di uno stesso progetto vitale. La radicale azione dell'essere umano ha enormemente condizionato su scala locale e globale le caratteristiche ambientali, comportando una lunga e sconsiderata serie di cambiamenti climatici, i cui effetti hanno stravolto in maniera presumibilmente irreversibile gli equilibri della flora e della fauna terrestre. Un siffatto sistema d'azione ha dunque prodotto molteplici variazioni che ricadono non solo nella nostra quotidiana operatività, ma anche nella configurazione di mutate geografie del pensiero, dove si ridefiniscono inevitabilmente nuove pratiche di reciprocità e di rapporti tra specie, che evidenziano con sempre maggiore nettezza differenze e disparità. In un contesto dalle fattezze essenzialmente vitruviane, la posizione dell'animale non umano è stata perciò progressivamente relegata ai margini del sentire e del pensabile, racchiusa in uno spazio-tempo enormemente diverso dal nostro, non solo fisicamente ma anche concettualmente e linguisticamente. Nel mondo antropocentrico viviamo lo spazio domestico e, per estensione, anche ciò che si trova nei nostri contorni. La città è il manifesto della nostra opera plasmante sul territorio, il rumore che proviene dalle strade ha ormai sovrastato quasi del tutto il suono selvaggio del canto degli uccelli. Un continuo frastuono eclissa l'unicità e il fascino dell'alterità, che un tempo ci seduceva apparendoci sovrana mentre ora parrebbe solo occupare senza decisione quello che riteniamo essere lo spazio che ci appartiene. L'essere umano abita il pianeta, mentre all'animale resta di insediarsi in ciò che rimane dei luoghi di risulta non ancora toccati dalla nostra implacabile azione, relegato in una posizione subordinata e secondaria:

> L'animale, finora, era sempre stato docilmente al suo posto. In effetti, se ci vuole lasciare tranquilli, deve starsene al suo posto, nella "natura", altrimenti nello zoo (ma solo per salvaguardare le specie a rischio estinzione), meglio ancora nei documentari naturalistici. Comunque, lontano da noi, da qualche altra parte.

Tentare di costruire un'etica contemporanea significa però innanzitutto essere in grado di incontrarsi senza scontrarsi con alterità non umane, ridefinendo un possibile orizzonte ecologico nel quale non solo l'uomo non trovi posto alla sommità della scala gerarchica dei viventi da lui stesso stillata, ma dove disciogliere ogni tipo di costruzione tassonomica artificiale.

Bisogna cioè pensare all'ecologia come a un qualcosa di mentale, sociale e ambientale, come illustrato da Felix Guattari nella sua definizione di "ecosofia" . Procedere in questo senso può sembrare apparentemente utopistico, essendo ormai quasi del tutto assuefatti dalla profondità di una frattura schiusasi tra noi e la natura. Ma l'arte, come forma di suturazione contemporanea, può aprirci a nuove, imprevedibili, eventualità e indurci a ripensare all'"occupazione" animale in termini assolutamente costruttivi. In questo senso può essere utile analizzare alcune pratiche artistiche diffuse in anni recenti in cui un certo tipo di animale, cioè vari tipi d'insetti o lombrichi, proprio cioè quelli che generalmente tolleriamo scarsamente e tentiamo di rimuovere o estirpare, dalle nostre case come perfino dal mondo surreale dei sogni , vengono inseriti in articolate installazioni. Parossisticamente configurate come strutture abitative antropizzate, esse presentano riferimenti a modelli di casa e domestici, o vengono pensate direttamente per essere collocate nel contesto abitativo, che più di ogni altro avvertiamo come nostro e dunque potenzialmente minacciato da ogni possibile tipo di invasione etero-specifica non controllata.

Luana Perilli è un'artista romana che dal 2011 conduce con un approccio multidisciplinare il progetto *Superorganism*, incentrato sulla conoscenza delle dinamiche relazionali che appartengono agli insetti eusociali , focalizzandosi in special modo sulla connessione tra lo studio sociobiologico applicato a questa specie e la crisi degli attuali modelli di crescita sociale ed economica. Nella sua seconda mostra personale inaugurata il 27 settembre 2012 alla The Gallery Apart di Roma, dal titolo "108 (spontaneous collective in thoughtless awareness)", l'artista ha presentato un'installazione scultorea, un video e dei pannelli bidimensionali. L'installazione, dall'omonimo titolo *108*, è costituita da una teca all'interno della quale sono contenuti una miniatura di angolo d'abitazione con un tavolino in legno e una comunità di formiche tessitrici della specie *Polyrachis Dives,* intente a filare il loro nido su una pianta rampicante. Il video, *Goodbye mrs*, mescola le immagini di formiche razziatrici brulicanti in un appartamento a un documentario sulle formiche prodotto in parte dalla Velsicol Chemical Corporation, industria americana specializzata nella fabbricazione di prodotti chimici, che illustra la complessità e le ricche sfaccettature di cui si compongono questi insetti, ma allo stesso tempo promuove l'utilizzo del Ddt – il para-diclorodifeniltricloroetano – per sterminarli dalle abitazioni. Infine sui pannelli è illustrata una serie di studi dove ambienti domestici vengono trasformati in formicai artificiali. Per diversi motivi le formiche possono essere annoverate tra i più considerevoli insetti sociali, godendo del primato di figurare tra i gruppi più abbondanti e con la più ampia distribuzione fra tale categoria .

La loro organizzazione sociale, se da un lato appare inferiore a quella dell'uomo in considerazione del ridotto intelletto e sviluppo celebrale, dall'altro è impareggiabile per quanto riguarda l'altruismo individuale, la coesione e la specializzazione delle caste. L'apparente semplicità di questi animali è perciò solo illusoria, la singola formica funziona come parte di un unico organismo collettivo, che dai biologi viene definito "superorganismo" e da qui il nome del progetto della Perilli. La colonia si costituisce perciò come entità assoluta in cui l'individuo contribuisce al funzionamento della totalità di cui fa parte, annullando la stessa nozione di singolarità che sfuma in favore del bene comune. Tramite il meccanismo della trofobiosi, a guisa di una cellula costituente di un corpo, la formica può scambiare con le sue compagne gli essenziali del nutrimento. Essa possiede infatti due stomaci, di cui uno, come fosse uno stomaco collettivo, è posto al servizio della comunità. Uno tra gli aspetti più significativi su cui si sono concentrati i biologi consiste nell'ipotesi che questi comportamenti di profonda generosità e altruismo, fattori essenziali che hanno assicurato il successo e la diffusione degli animali eusociali, si trasmettano per via ereditaria e garantiscano in tal modo l'indistruttibilità della specie . La complessità di un sistema così stratificato risulta estremamente affascinante per un artista tanto sensibile alla dialettica natura/cultura come Luana Perilli. Constatando la "fragilità attuale del pensiero e dei modelli applicati allo sviluppo delle società" , ella si propone di "ripartire da un'osservazione empirica di quello che realmente si è sviluppato nelle aggregazioni di individui come modello di coesione e di comunità funzionante" . Il primo passo per quest'osservazione partecipata, alla scoperta di un equilibrio naturale al di là di ogni costrizione ideologica, la conduce a occuparsi di formicoltura e a trasformare questa pratica in un'attività artistica. A partire dal 2011, come già detto, si dedica perciò sistematicamente alla costruzione di installazioni aventi all'interno nidi di formiche, piccole teche di vetro che ricalcano la tipologia dei *Cabinets de curiosités* . Tale dispositivo sfoggia un'essenza molto complessa, l'oggetto in esso contenuto acquista un'aura del tutto nuova dovuta alla decontestualizzazione dal suo naturale assetto, aprendosi a una serie di significati alternativi. Il lavoro dell'artista mira allo stesso modo a pungolare la coscienza di chi vi si trova davanti: tramite l'immissione di questo "monumento alle potenzialità e al successo che un modello di collettività spontanea, altruistica e non ideologica" che è la colonia di formiche, in un contesto che presenta oggetti di arredo desunti direttamente da ambienti domestici umani, quindi animato da un profondo senso di familiarità, ella tenta d'innescare l'interesse verso una comunità atipica

che potrebbe però costituire un perfetto modello sociale da applicare. Lo stesso titolo della mostra alla The Gallery Apart fa riferimento a un'idea di maturazione interiore: il 108 è un numero ricco di simbologie e implicazioni in molte religioni orientali, inoltre la mala, una sorta di rosario che i buddisti impiegano per recitare i loro mantra, è composto da 108 grani più un grano più grande che rappresenta simbolicamente il corpo di Buddha, punto terminale di un graduale percorso per raggiungere l'illuminazione. Il cammino avviato da Luana Perilli attraversa quella via di scambio e apprendimento tra uomo e animale, incarnata dal divenire-animale, ben noto concetto teorizzato a partire dal 1975 da Gilles Deleuze e Felix Guattari, i quali partendo dalla constatazione dell'impossibilità di concepire un'essenza pura e immutabile dell'essere umano, colto in processi di sconfinamento con alterità animali, sfumano le distanze esistenti tra questi due poli. Il divenire-animale però non deve essere inteso come un regressivo processo di animalizzazione, ma piuttosto in quanto fondamento possibile per la futura creazione di un terreno fertile dove uomo e animale possano "fare corpo", venendo decostruiti come soggetti appartenenti a una data categoria.

Altro versante significativo è rappresentato da Amy M. Youngs, artista e insegnante americana che ha consacrato la sua produzione all'insegna della bioetica, specializzandosi nella realizzazione di BioArt, sculture interattive e lavori digitali che esplorano l'interdipendenza tra tecnologia, esseri umani, piante e animali. Tra le opere più indicative in questo senso figurano i cosiddetti *ecosystem artworks*, dei complessi apparati installativi creati a partire dal 2010, in cui viene integrato un tipo di coltivazione sperimentale chiamato vermiponica. Questa è una tecnica di coltura senza suolo che combina l'idroponica alla vermicoltura, praticata tramite contenitori di vermi, solitamente della specie *Eisenia fetida,* denominati vermicompostiere. L'attività della vermicoltura è funzionale alla creazione del vermicomposto, ovvero un prodotto di risulta del processo di compostaggio naturale di scarti organici, di cui i vermi sono artefici, ottimo come fertilizzante biologico. La prima opera d'arte vermiponica, realizzata dalla Youngs nel 2010 per l'esposizione "Artists' Footprints" presso la RedLine Gallery di Denver, è stata *River Construct*, un'unità di compostaggio e di crescita di piante che riproduce il funzionamento auto-alimentante di un sistema naturale. L'opera si basa infatti su un impianto idraulico progettato per innaffiare e nutrire delle piante poste lungo il suo corso. Vari animali vengono coinvolti dall'artista affinché questo processo autarchico sia reso possibile: dei conigli, le cui feci sono impiegate come concimi naturali; i vermi nella vermicompostiera, che sintetizzano i rifiuti e producono il fertilizzante; pesci della specie *Gambiusa affinis*, inseriti in un bacile con la funzione di mangiare e depurare l'acqua da tutte le larve di zanzare e le alghe in eccesso. Un'opera come *Machine for Living Interdependently*, invece, fenomenizza fisicamente gli esiti della ricerca di un'interdipendenza tra alterità umane e non, attraverso la necessità dell'essere umano di interagire con una semplice azione per attivare l'opera. Una serie di contenitori conici di acciaio inossidabile si dispongono in maniera elicoidale attorno a un palo e ospitano all'interno delle vermicompostiere con cui sintetizzare i nostri rifiuti. A queste è collegato un impianto idrico preposto a fornire l'acqua e il concime necessari al nutrimento delle piante presenti nell'installazione, azionato dall'oscillazione di una sedia a dondolo che, mossa dalla presenza dell'individuo sopra seduto, avvia attraverso un impianto meccanico il sistema d'irrigazione. L'impiego che la Youngs fa di tali vermi è legato a un coinvolgimento che ha riversato verso la zoologia sin dalla prima infanzia. L'artista racconta infatti che, da bambina, si prodigava a soccorrere i vermi rimasti nelle pozzanghere o sui marciapiedi, poggiandoli sull'erba onde evitare che venissero schiacciati. Tali tentativi si sono in seguito tradotti nel proposito di pensare a habitat dove gli esseri umani potessero convivere simbioticamente assieme ai vermi, in uno scambio reciproco di benefici. La ricerca di un design funzionale è dovuta al fatto che l'artista cerca d'instaurare una percezione di prossimità, così da spingerci a introdurre l'apparato di riciclo artistico all'interno dei luoghi domestici. Nella stessa direzione viaggiano anche altri lavori quali *Digestive table*, dove il sistema di compostaggio dei vermi è inserito al di sotto di un tavolino in legno, o *Worm Cozies,* in cui dei vermi trovano posto all'interno di una serie di oggetti disparati, dagli orsacchiotti di peluche alle pentole, rivestiti di pellicce artificiali secondo una pratica nata originariamente per nascondere la vista di attrezzi inquietanti presenti nelle cucine, così da fornire una piacevole interfaccia che possa ammortizzare la vista di animali non da tutti apprezzati. Allo stesso modo ella si è cimentata nella creazione di opere che ripensano in maniera antispecista gli spazi umani e i modelli di comunicazione tra specie, servendosi della collaborazione di grilli. *Cricket Call* è uno tra i suoi lavori più celebri, datato al 1998, che propone un'esperienza naturale amplificata attraverso l'utilizzo della tecnologia. All'interno di una teca arredata come un salotto signorile vivono dei grilli, i cui versi possono essere captati dagli spettatori umani che si interfacciano all'ambiente, attraverso una cornetta telefonica posta alla base della teca. Per rinsaldare questo contatto nella sala figura anche una tv in miniatura che, quando lo spettatore alza la cornetta telefonica, proietta tramite tecnologie telepresenti l'immagine del suo volto sullo schermo.

La produzione di Amy M. Youngs dimostra tutte le potenzialità di un'impresa realizzata in collaborazione e per la natura, frutto di un'interazione che rivisita il rapporto con animali ingombranti, per molti addirittura repellenti, allo scopo di delineare un possibile futuro di convivenza prolifica, in cui gli esseri umani possano ridurre attraverso l'arte i loro sprechi. Tutte queste opere innescano cortocircuiti visivi, di senso e di spazio che ribaltano l'infinitamente piccolo in infinitamente grande, ponendoci con attenzione didascalica di fronte alla vita animale, per apprendere dai sistemi d'interazione e dalle possibilità che in essa si configurano. Secondo Nicolas Bourriaud gli abitanti del mondo globalizzato, devastato dagli effetti della crisi climatica, sono oggi alle prese con un rinnovato rapporto di ridefinizione ecologica. I termini che sanciscono la consistenza della presenza sul pianeta sono perciò oggetto di una rinegoziazione che riguarda sia la specie umana, sia le altre creature viventi. Il confine tra abitante e occupante della Terra, tra colonizzatore e colonizzato, diviene dunque poroso, aperto a riletture, stravolgimenti e contaminazioni. Le artiste presentate, come produttrici di altre possibilità semiologiche del naturale, sono animate da una continua tensione verso l'alterità, che ribalta ed estetizza nuove idee sulla presenza animale nel mondo e sulle nostre possibilità di relazione, guardando alla natura nel suo insieme come capace di produrre inediti modelli di vita e continue, inscindibili, alleanze interspecifiche.

Cfr. P. Missiroli, *Teoria e critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano 2022.

Cfr. J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010; ed. or. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer-Verlag, Berlin 1934.

Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006; ed. or. *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006.

F. Cimatti, *Il Postanimale*, DeriveApprodi, Roma 2021, pp. 7-8.

P. Vignola, *Divenire animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia*, in M. Andreozzi, S. Castignone, A. Mazzaro (a cura di), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2014, p. 122.

Cfr. F. Guattari, *Le Tre Ecologie. L'umanità e il suo destino*, Edizioni Sonda, Casale di Monferrato 1991, pp. 9-14; *Les Trois* Écologies, Éditions Galilée, Paris 1989.

Cfr. J. Hillman, *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016, pp. 136-146; ed. or. *Animal Presences*, Spring Publications, Washington 2008.

A. D'Elia, *Arte e Ecosostenibilità*, Editrice AGA, Alberobello 2014, p. 15.

Cfr. E.O. Wilson, *Le società degli insetti. Volume I*, Einaudi, Torino 1976, p. 47; ed. or. *The Insect Societies*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971.

Cfr. ivi, pp. 591-596.

Cfr. ivi, pp. 599-605.

L. Perilli, *La storia di un'esplorazione privata*, in L. Perilli (a cura di), *108*, cura.books, Roma 2012, p. 89.

Ibid.

Cfr. R. Chauvin, *Il mondo delle formiche. Un universo fantascientifico*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 34-35; ed. or. *Le monde des fourmis. Un univers de science-fiction*, Libraire Plon, Paris 1969.

Cfr. C. Cravero, *La soglia in gioco. Le formiche come medium*, in L. Perilli (a cura di), *108*, cura.books, Roma 2012, p. 84.

L. Perilli, *op.cit.,* p. 91.

Cfr. P. Decen, *La Mala*, Liber Rebil, Torino 2011, pp. 5-26.

Cfr. S. Baker, *The Postmodern Animal*, Reaction Books, London 2000, pp. 102-113.

Cfr. F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013, p. 138.

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2002, p. 384; ed. or. *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

Cfr. A.M. Youngs, *Living with Worms in the Flooding Machine*, in "Antennae", 28, 2014, p. 43.

Cfr. S. Quaik, R. Pratap Singh, M. Hakimi Ibrahim, *Growth Impact, Photosynthetic Pigments and Heavy Metals Content of Coleus aromaticus: A Vermiponic Approach*, in "Journal of Sustainability Science and Management", 9, 2014, pp. 49-55.

Cfr. V. Le Courtois, *Artists' Footprints*, Blurb, San Francisco 2010.

Cfr. A.M. Youngs, *op.cit.*, p. 30.

Cfr. A.M. Youngs, *op.cit.*, p. 39.

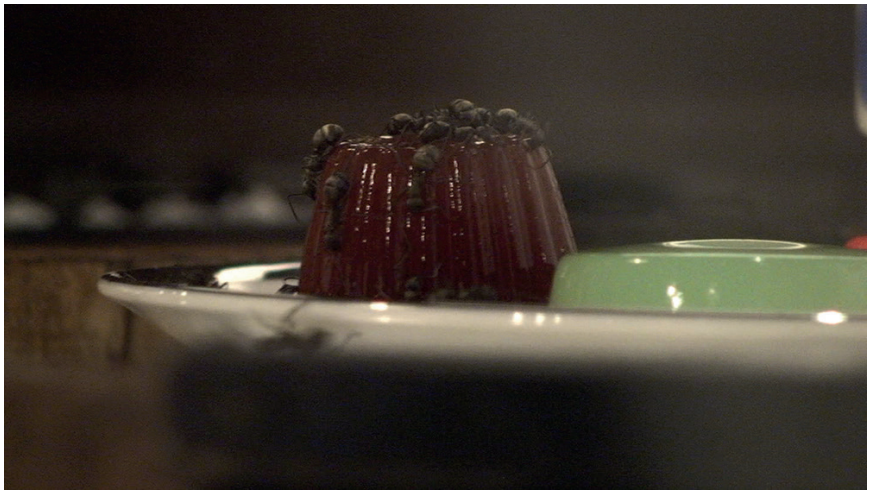
Cfr. N. Bourriaud, *Inclusions. Aesthetics of the Capitalocene*, Sternberg Press, London 2022, p. 20.

OCCUPANTE II

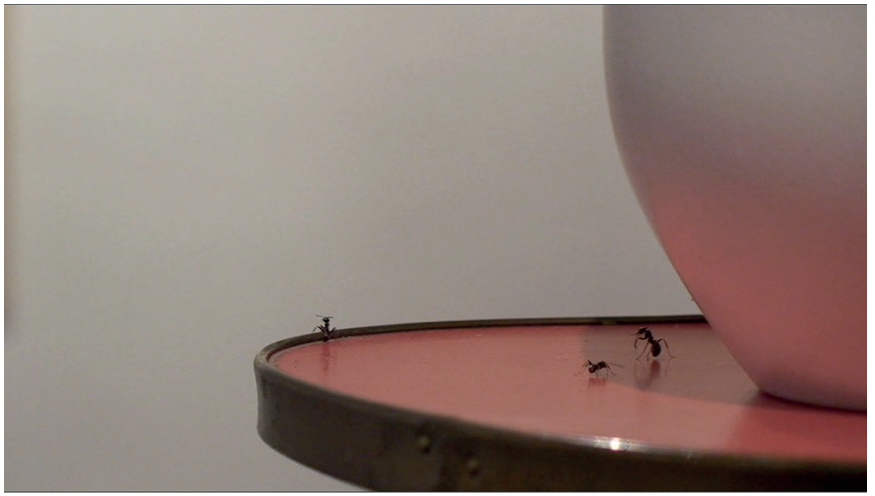
LUANA PERILLI

Luana Perilli, *Superorganism China Cabinet*, installation, messor ants, 2011.
Courtesy l'artista.

Luana Perilli, *Polyrhachis dives kin selection – Maiden aunt weaving chair*, artificial weaving ants nest, 2012. Courtesy l'artista.



Luana Perilli, *Silviculture-raptiformica*, artificial slave making ants nest mixed media installation, 2013. Courtesy l'artista.



Luana Perilli, *Superorganism Studio (#1, #2, #3)*, collage, 2012.
Courtesy The Gallery Apart.

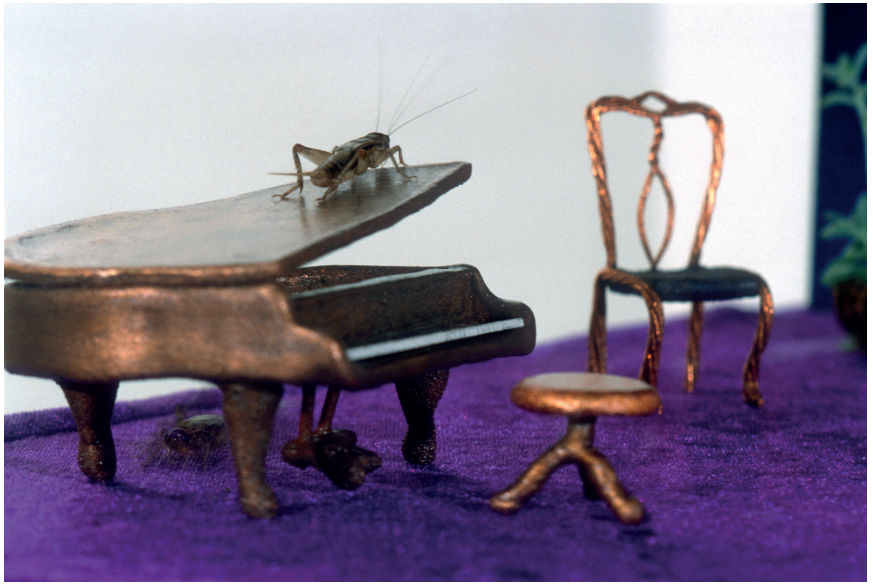
Luana Perilli, *Superorganism Studio (#1, #2, #3)*, collage, 2012.
Courtesy The Gallery Apart.

OCCUPANTE III

AMY M. YOUNGS

Amy M. Youngs, *Cricket Call*, 1998. Grilli vivi, piante, componenti elettronici personalizzati, amplificatori, telefoni, videocamere, rame, vetro, tessuto e legno. Courtesy l'artista.

Amy M. Youngs, *Cricket Call*, 1998. Grilli vivi, piante, componenti elettronici personalizzati, amplificatori, telefoni, videocamere, rame, vetro, tessuto e legno. Courtesy l'artista.



Amy M. Youngs, *Cricket Call*, 1998. Grilli vivi, piante, componenti elettronici personalizzati, amplificatori, telefoni, videocamere, rame, vetro, tessuto e legno. Courtesy l'artista.

ORDINE

FEDERICO MARCOMINI

> Il senso della città al livello della strada è caotico da ogni punto di vista. Il design architettonico è un miscuglio postmoderno: la Tyrell Corporation ha la propria sede in un qualcosa che assomiglia alla replica di una piramide egiziana, colonne greche e romane si mescolano nelle strade con riferimenti all'architettura maya, cinese, orientale, vittoriana e ai moderni centri commerciali. I simulacri sono onnipresenti. [...] Il caos dei segni, dei significati e dei messaggi contradditori evoca una condizione di frammentazione e di incertezza urbana che sottolinea molti degli aspetti dell'estetica postmoderna.[1]

Nel descrivere la distopica Los Angeles di *Blade Runner* (1982), il geografo David Harvey individua il carattere fondante della città postmoderna:

> un concetto secondo cui il tessuto urbano è necessariamente frammentato, un 'palinsesto' di forme del passato sovrapposte flirta all'altra, e un 'collage' di usi correnti, molti dei quali possono essere effimeri. Poiché la metropoli è impossibile da controllare se non a piccoli pezzi, il disegno urbano (da notare che i postmodernisti si occupano di disegno urbano e non di pianificazione) mira semplicmente a essere sensibile alle tradizioni e alle storie locali, ai bisogni e ai capricci particolari, generando così forme architettoniche specializzate, quasi 'su misura', che possono variare dagli spazi intimi personalizzati alla monumentalità trazionale alla gaiezza dello spettacolo. Tutto ciò può essere sviluppato facendo appello a un notevole eclettismo di stili architettonici.[2]

L'idiosincrasia di linguaggi architettonici che caratterizza Astana – capitale del Kazakistan dal 1997 in sostituzione della capitale sovietica Almaty – si conforma alle considerazioni di diversi autori sul caos di referenti nella città postmoderna. L'apparente disordine architettonico della capitale kazaka può tuttavia essere inteso come espressione di un ordine implicito, a prima vista imperscrutabile, che rappresenta la stessa ragione d'essere della città.

Fondata nel 1832 come Akmolinsk, la città conosce un significativo sviluppo nel secondo Novecento al fine di diventare una vetrina per i successi, più auspicati che concreti, della Campagna delle terre vergini. Questo piano, lanciato nel 1954 da Nikita Chruščëv (1894-1971), prevede lo sfruttamento agricolo di diversi milioni di ettari incolti sul territorio sovietico, molti dei quali in Kazakistan[3]. Per l'occasione, la città cambia nome in Tselinograd ("città delle terre vergini"). Nel 1994, tre anni dopo la dissoluzione dell'Urss, il primo presidente dello stato

indipendente Nursultan Nazarbaev (1940) prende la decisione di trasformare questa città industriale in capitale, ribattezzandola Astana ("capitale"). Attivo nel partito comunista kazako dagli anni Settanta e primo segretario nel 1989, Nazarbaev mantiene il controllo del paese con un consenso apparentemente unanime dall'indipendenza al 2019, quando viene sostituito da Qasym-Jomart Toqaev (1953) che, appena insediato, propone di dare alla città il nome "Nur-Sultan" in onore del suo (ri)fondatore. La capitale torna a chiamarsi Astana nel settembre 2022, dopo una serie di manifestazioni che, nel gennaio dello stesso anno, per la prima volta hanno messo in discussione il retaggio del "padre della patria".

L'indipendenza nel 1991 porta il paese alla necessità di ridefinire la propria identità attraverso un processo di *nation-building*: il Kazakistan viene presentato come perno politico ed economico del supercontinente eurasiatico, complice la ricchezza di risorse energetiche che ha attirato numerosi investitori internazionali arricchendo il paese. Se verso l'esterno viene promossa l'immagine di una nazione economicamente solida e pronta a inserirsi nello scenario globale, il *nation-building* interno è consistito prevalentemente nella revisione della storiografia e nel recupero della tradizione locale. Il panorama architettonico di Astana nasce dalla materializzazione di queste istanze, e i suoi esiti a tratti dissonanti sembrano indice della necessità di dar forma a impulsi diversi, ma ugualmente fondativi della nuova identità del paese.

La pluralità architettonica che si configura nei venticinque anni di esistenza della capitale ha origine già nel suo masterplan, redatto dal giapponese Kishō Kurokawa (1934-2007) a partire dal 1997. Ideatore del movimento metabolista, Kurokawa ripropone qui le proprie idee, misurate per la prima volta con una capitale di stato. A guidare la pianificazione è il concetto di "simbiosi", evoluzione delle teorie metaboliste che, secondo Kurokawa, permetterebbe di unire le diverse anime della città: identità europea e asiatica, ambiente urbano e naturale, vecchia città sovietica e nuova capitale post-sovietica. Per le costruzioni propone di adottare un "simbolismo astratto" basato sul triangolo, il cono e il cerchio, forme presumibilmente derivate dalla tradizione kazaka ma che, secondo gli oppositori del piano, non esprimerebbero affatto la specificità del paese.

Una correzione del masterplan, stilata nel 2008 dall'Astana-GenPlan, accantona definitivamente questo indirizzo caldeggiando invece uno "stile eurasiatico", ovverosia dare piena libertà espressiva ad architetti da diverse parti del mondo per manifestare il multiculturalismo e l'internazionalità alla base del *nation-building*.

Il piano correttivo conferma le fondamenta dell'agenda architettonica di Astana: gli edifici che compongono la capitale sfuggono a qualsiasi tentativo di definizione totalizzante e possono essere letti come manifestazione dell'ideologia, solo in parte architettonica, che è sottesa al rinnovamento del paese. Mostrandosi come campionario dei più diversi indirizzi stilistici, Astana appare come un'estremizzazione del principio del *both-and* codificato da Robert Venturi, affiancando nel tessuto urbano riferimenti architettonici apparentemente inconciliabili da un punto di vista cronologico e geografico. La stratificazione di Astana, tuttavia, non esprime propriamente un processo storico, come quella discussa da Venturi o da Aldo Rossi in *L'architettura della città*. Essendosi definito simultaneamente nell'arco di un ventennio, il panorama architettonico della nuova capitale kazaka si pone come una consapevole contraddizione che richiede specifiche chiavi interpretative.

Il grattacielo Triumf Astany (2006) richiama esplicitamente le Sette sorelle di Mosca, massima espressione dell'architettura stalinista. A breve distanza si incontra invece una citazione zarista: il teatro dell'opera Astana (2013), che riprende e dilata il Bol'šoj di Mosca allungandone il portico d'ingresso e trasfigurandolo in un tempio periptero che precede la platea. Una simile tipologia architettonica può venire declinata in linguaggi opposti: lo pseudo-neoclassicismo dell'Opera Astana, ad esempio, contrasta con la sala da concerto decostruttivista progettata per la capitale da Manfredi Nicoletti (2010). Il microdistretto residenziale *Akbulak* costituisce un altro caso paradigmatico: vi si trovano un quartiere parigino, uno britannico e uno dedicato a Milano, realizzati in un linguaggio che imita genericamente quello di riferimento.

Come evidenziato da diversi autori, le varie riproposizioni architettoniche raccontano anche le relazioni geopolitiche del paese. È il caso della moschea *Nur Astana* (2005), rivisitazione moderna della tradizionale architettura islamica, dono dell'ex emiro del Qatar Hamad bin Khalifa. Dalla fine degli anni Novanta, il Qatar ha contribuito finanziariamente al rafforzamento del ruolo dell'Islam in Kazakistan, dando particolare riguardo al medium architettonico. Il Peking Palas (2008), come esplicitato dai tetti a pagoda e dal *paifang* all'ingresso, omaggia invece la Cina, primo partner economico del Kazakistan dopo la Russia. La Cina ha infatti in attivo 28 miliardi di dollari di investimenti in Kazakistan, in progetti che riguardano la lavorazione di gas e petrolio e altri settori industriali. Il Peking Palas fronteggia la Abu Dhabi Plaza completata nel 2021. Non rifacendosi a linguaggi specifici, la retorica del progetto si basa sulla sua mole: la torre di 311 metri che svetta nella piazza è la più alta del paese.

I rapporti con gli Emirati Arabi Uniti si sono progressivamente intensificati dopo l'indipendenza, sviluppando progetti congiunti in ambito energetico e agricolo ma collaborando anche su questioni religiose e di varia natura[17].

La maggior parte di questi nuovi edifici si concentra sulla riva sinistra del fiume Išim, mai edificata in epoca sovietica e quindi simbolicamente adatta a mostrare il volto del paese indipendente. L'area è dominata dal bul'var Nuržol, il nucleo della città rinnovata. La configurazione dell'asse ricalca il mall di Washington D.C.: il ruolo di monumentale perno visivo, nella capitale statunitense svolto dall'obelisco di Washington, viene qui affidato alla torre Bayterek (2002), tra i primi monumenti della capitale, disegnata dallo stesso Nazarbaev. Lungo l'asse si dipanano complessi per uffici, hotel di lusso e imponenti materializzazioni delle forze che trainano il paese: in questo senso colpisce l'ex-quartier generale della principale azienda petrolifera statale KazMunayGas (2003), un vasto complesso a emiciclo che rimanda al Palazzo dello Stato Maggiore di San Pietroburgo, dotandolo dell'intimidente monumentalità sovietica del *Narkomtjažprom* immaginato da Ivan Fomin. Per materializzare i traguardi ottenuti in termini di modernità e progresso, il governo si è rivolto principalmente a sir Norman Foster , un nome che dovrebbe garantire il riconoscimento auspicato nello scenario globale e mostrare una nazione aggiornata sul piano architettonico. Agli estremi dell'asse si trovano due dei più celebri edifici della capitale, firmati dallo studio britannico[18]. Sul margine della riva destra, il Palazzo della pace e della riconciliazione (2006) inaugura la prospettiva del bul'var con la sua silhouette piramidale. Questo archetipico simbolo religioso è qui un tempio laico che ospita incontri tra le guide spirituali delle principali religioni per favorire la tolleranza reciproca, punto saliente del *nation-building*. Chiude l'asse il Khan Shatyr (2010), inaugurato il giorno del settantesimo compleanno di Nazarbaev con un concerto di Andrea Bocelli, alla presenza di diversi capi di stato. Il centro commerciale ospita cinema, ristoranti, una spiaggia coperta e un parco acquatico all'interno di una colossale tenda hi-tech (da cui il nome, "tenda del khan"). L'edificio rappresenta il tentativo di coniugare un linguaggio internazionale e moderno con gli aspetti più profondi della tradizione kazaka, storicamente basata sul nomadismo. Una simile ibridazione si trova nel palazzo presidenziale Ak-Orda (2004). In questo caso il linguaggio di partenza è il neoclassicismo rappresentativo, un richiamo evidente alla Casa Bianca di Washington che viene qui superata di dimensioni. La cupola blu avvicina il palazzo anche al Campidoglio statunitense (data inoltre la collocazione nel bul'var), ma rappresenta anzitutto un riferimento ai mausolei islamici sparsi sul territorio nazionale.

In questa veste, la cupola richiama quella per il padiglione kazako della VDNKh (Esposizione delle conquiste dell'economia popolare) di Mosca. La ricerca di uno "stile nazionale" kazako, cultura storicamente nomade, è una questione affrontata già in epoca sovietica; una ricerca che non fornisce una base comune all'architettura della città, ma ne intrica ulteriormente la lettura.

L'impulso alla iconicità che sembra connotare l'architettura di Astana trova riscontro nelle dinamiche di *place-branding* che, delineando una specifica linea nazionale, mirano a codificare l'identità di un luogo rendendolo competitivo a livello globale e dando un senso di appartenenza ai suoi abitanti[19].

Il pervasivo accostamento di un'icona all'altra configura però un sovraccarico simbolico, che diluisce il potere comunicativo. L'antropologa Alima Bissenova spiega come il miscuglio stilistico di Astana abbia generato un senso di disordine che ha fatto bollare la capitale di pretenziosità e mancanza di logica culturale; una città, in sostanza, che sembra fatta per impressionare e non per viverci[20]. Il carattere immaginifico di Astana viene evidenziato anche da Mateusz Laszczkowski, che ne contrappone le immagini radiose in pubblicità e modelli (che isolano una porzione di territorio o impongono un punto di vista) con l'esperienza perturbante e complessa della sua materialità. L'impressione, secondo Laszczkowski, è che l'esistenza concreta della città sia subordinata alla sua esistenza come immagine[21]. Se i singoli edifici della capitale raccontano dei tasselli della sua identità, la saturazione che si percepisce osservando Astana nel suo insieme invita a non soffermarsi sull'incongruenza stilistica, ma a cogliere la natura diversificata dei legami che stanno alla base dei suoi riferimenti. La capitale, manifestando simultaneamente i caratteri costitutivi del paese rinnovato, si presenta come un *difficult whole* basato sull'inclusione estrema, che crea nuovi significati proprio a partire dalle relazioni deboli o inconsistenti tra le parti[22]. La peculiare unità che ne emerge è necessariamente plurale e, come nota Colin Rowe a proposito del nuovo ordine di crescita urbana che sostituisce la pianificazione modernista, rende obsoleto qualsiasi marcatore culturale:

> È forse a questo punto che tocchiamo il fondo della logica degradazione del dogma utopico e millenaristico. Il nuovo ordine deve essere introdotto subdolamente e gradualmente. La tecnica deve essere la cura continua e non l'imposizione. Il sentiero verso la realizzazione finale è già aperto; e via via che tutti i riferimenti culturali vengono dichiarati oppressivi e obsoleti mentre abbandoniamo ogni illusione di libera volontà che ancora ci portiamo dietro, ci possiamo consolare con la fede che questa sia la coerenza razionale della perfezione libertaria.[23]

Gli eventi di gennaio 2022 hanno ridefinito significativamente gli equilibri che sorreggevano il paese. Oltre a dar voce al malcontento della popolazione su diverse importanti questioni, le proteste e la conseguente risposta del governo hanno stravolto le solide gerarchie della struttura politica kazaka limitando il ruolo di figure di spicco, Nazarbaev *in primis*, che è stato privato della carica di presidente del Consiglio di sicurezza. Gli esiti che questi cambiamenti avranno sull'architettura del paese, specialmente dopo la marginalizzazione del suo principale mecenate, rimangono da osservare. Astana resta comunque l'imponente testimonianza di una fase complessa della storia kazaka, la concretizzazione di un processo di ridefinizione culturale e la manifestazione di un'autorità ora rimessa in discussione.

D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 378; ed. or. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, Oxford 1989.

Ivi, p. 89.

Cfr. F.A. Durgin, *The Virgin Lands Programme 1954-1960*, in "Soviet Studies", 13, 3, January 1962, pp. 255-280.

Cfr. A. Fauve, *Bienvenue à Astana*, Éditions B2, Paris 2014, pp. 7-8; A. Bissenova, *The Master Plan of Astana. Between the "Art of Government" and the "Art of Being Global"*, in M. Reeves, J. Rasanayagam, J. Beyer (a cura di), *Entographies of the State in Central Asia. Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 2013, p. 128.

Cfr. N. Shelekpayev, *Whose master plan? Kisho Kurokawa and 'capital planning' in post-Soviet Astana, 1995–2000*, in "Planning Perspectives", 35, 3, 2020, pp. 512-513.

Cfr. A. Bissenova, *op. cit*., pp. 136-137.

Cfr. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, p. 31

Cfr. A. Rossi, *L'architettura della città* (1966), Quodlibet, Macerata 2011.

Il revival stalinista in questo secolo ha goduto di un certo successo nella stessa Mosca, con il Triumph-Palas e il complesso multifunzionale Oružejnyj.

Cfr. www.qatar-tribune.com/PrintNews.aspx?id=66734, consultato il 20/04/2022.

Cfr. N. Koch, *InterAsian Islamisms. Monumental Mosques and Modernity in Kazakhstan and Qatar*, in B. Batuman (a cura di), *Cities and Islamisms. On the Politics and Production of the Built Environment*, Routledge, London-New York 2020, p. 25.

Un terzo, il centro culturale "Nazarbaev", è stato completato nel 2013.

Cfr. P. van Ham, *Place Branding: The State of the Art*, in "The Annals of the American Academy", 616, 1, 2008, pp. 130-132.

Cfr. A. Bissenova, *op. cit.*, pp. 138-140.

Cfr. M. Laszczkowski, *Building the Future: Construction, Temporality, and Politics in Astana*, in "Focaal. Journal of Global and Historical Anthropology", 60, 2011, pp. 85-86.

Cfr. R. Venturi, *op. cit.*, pp. 89-90.

C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 164; ed. or. *Collage City*, The Mit Press, Cambridge Mass. 1978.

OSSESSIONE

LORENZO MINGARDI

"Dove eri l'11 settembre?". Chiunque sia nato prima degli anni Novanta del XX secolo è stato sollecitato almeno una volta da un interlocutore con questa domanda. Kobe Bryant (1978-2020) è stato uno dei cestisti professionisti più vincenti della storia della National Basketball Association (NBA), il campionato professionistico di pallacanestro del Nord America composto da 30 squadre (29 negli Stati Uniti e 1 in Canada). Si tratta di una delle principali leghe sportive professionistiche degli Stati Uniti e del Canada ed è considerata la più importante lega di pallacanestro maschile professionistica del mondo. Incalzato qualche anno fa su dove avesse appreso dell'attacco alle Torri Gemelle in quel nefasto giorno del 2001, Bryant rispose che quel mattino, come al solito, si stava allenando nella sua palestra di casa da qualche ora, da solo. L'attentato avvenne alle 9 circa del mattino di New York, costa est, quindi a Los Angeles, costa ovest, dove Bryant viveva e giocava per la squadra dei Lakers, erano le 6 del mattino. Che cosa lo spinse a svegliarsi all'alba per allenarsi? La preoccupazione che dall'altra parte degli Stati Uniti qualche suo avversario fosse già attivo in palestra e potesse, dunque, avvantaggiarsi e divenire idealmente più performante, era per lui un pensiero insostenibile. D'altro canto, la componente ossessiva nella preparazione fisica e mentale di un atleta non appartiene certo solo al compianto Bryant: la lista degli sportivi che condividono questa natura è assai nutrita e l'ossessione per la vittoria è probabilmente una condizione necessaria per essere atleti ad alti livelli.

In uno dei film più straordinari prodotti nel primo decennio del XXI secolo – *Mulholland Drive* – il giovane regista Adam Kesher ha un appuntamento con il famigerato sedicente Cow-Boy in un piccolo ranch sulle colline di Hollywood. L'angosciante entrata in scena di quest'ultimo è introdotta da un primo piano su una luce a neon che sfarfalla. L'elettricità è spesso la protagonista assoluta nelle opere di David Lynch. Nei suoi film, infatti, il cineasta è alla continua e ossessiva ricerca di rappresentare una realtà altra che convive parallelamente alla nostra; lo fa attraverso la contrapposizione tra luce – sinonimo di vita – e buio, morte. L'intermittenza non è che un elemento di passaggio o di collegamento tra i due mondi[1]. Non a caso i giochi di luce vengono sempre proposti allo spettatore in momenti cruciali per i suoi film: si tratta di episodi legati alla morte di un personaggio o alla sua condizione di pericolo. Lynch ha ossessivamente impiegato gran parte della sua ricerca poetica per mettere in scena l'elettricità e le sue azioni: i cavi, la rapsodicità della luce, le lampade, i cali di frequenza.

Il Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali – redatto dall'American Psychiatric Association –, meglio noto come DSM, testo cardine nel campo degli studi sul comportamento, è

il più utilizzato da medici, psichiatri e psicologi provenienti da ogni parte mondo, sia nella pratica clinica sia nella ricerca. Nel DSM l'ossessione è definita come un'immagine intrusiva che, il più delle volte, l'uomo tenta di sopprimere con altri pensieri o azioni o eseguendo una compulsione: un comportamento ripetitivo, che la persona si sente obbligata ad eseguire in risposta, appunto, a un assillo. Roberto Papini (1883-1957) è stato uno degli storici e critici dell'architettura italiana più prolifici e attivi all'interno del dibattito culturale del XX secolo e ha consumato gran parte della sua energia intellettuale ad inseguire una vera e propria fissazione: la sistemazione urbanistica e architettonica del luogo, a Ravenna, in cui è sepolto Dante Alighieri. Non era un progettista, ma dal 1927 – anno in cui formulò la proposta per l'area – al 1957, l'anno della morte, si occupò incessantemente del tema, restituendoci la misura del trasporto ossessivo del critico nel progetto.

Pistoiese di nascita e fiorentino di adozione, Papini ha fatto della poliedricità la sua cifra. È stato pubblicista e critico, funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione nell'amministrazione delle Belle Arti, professore di Storia dell'architettura, saggista di teatro, pittura, arti applicate e design. Ha lavorato al "Corriere della Sera", "Domus", "Architettura e arti decorative" – che contribuisce a fondare insieme a Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini – "Nuova Antologia" e "Rassegna Italiana". Stiamo dunque parlando di una delle figure centrali e tra le più colte dell'ambiente architettonico italiano del Novecento.

Il suo interesse nei confronti dell'opera di Dante deriva da numerosi elementi, ma non ci interessa qui prenderli in considerazione se non sommariamente. In Papini ha un notevole peso la frequentazione dei cenacoli più colti e altolocati della Firenze degli anni Venti, favorita dalla sua vicinanza a Ugo Ojetti e dalla possibilità di incontrare, conoscere e discorrere con gli studiosi e i linguisti legati all'ambiente del Gabinetto Vieussieux e non solo. Papini collabora con la rivista "Nuova Antologia", fondata nel 1866 a Firenze da Francesco Protonotari. Anche se negli anni del Fascismo la redazione della rivista si trova a Roma, egli manterrà sempre un legame con Firenze (in particolare con l'ambiente del Gabinetto Vieusseux) dove – per volontà di Giovanni Spadolini, direttore dal 1956 al 1994 – tornerà alla fine degli anni Settanta. Dal 1923 al 1940 il Gabinetto Viesseux ha sede presso il Palagio di Parte Guelfa, palazzo al quale Papini è molto legato. Frequenta inoltre la Società Dantesca Italiana, fondata a Firenze nel 1888, che nel 1921 pubblica l'importante edizione critica de *La Divina Commedia*. Dunque il critico entra in contatto con gli esperti dantisti: il direttore della Società, Michele Barbi – anche fondatore nel 1920 della rivista "Studi Danteschi" –, Pio Rajna e

Mario Caselli. Insomma, Papini ha la possibilità di immergersi in quei particolari ambienti della Firenze del tempo totalmente intrisi del culto di Dante.

Come avrebbe sistemato Papini la tomba del poeta? Avrebbe certamente abbattuto il piccolo tempio settecentesco costruito da Camillo Morigia – al cui interno sono ancora oggi conservate le spoglie del Sommo –, costruito un chiostro accanto alla chiesa di San Francesco caratterizzato da un portico di matrice tipicamente piacentiniana, con arcate tamponate sui fronti esterni – "muri pieni e arcate nude" – in cui veniva obliterato ogni riferimento figurativo all'ordine architettonico:

> Neppure un capitello non una cornice, né un fronzolo che distraggano, ma un puro ritmo d'accenti sobrii e di mura sorde che si svolga e riprenda, continuo e pacato, come un passo umano, come un respiro, come un battito del cuore.

In corrispondenza dell'asse centrale dello spazio, avremmo trovato, in successione l'entrata e il sepolcro di Dante, incorniciato in un'arcata del chiostro "più solenne delle altre", ovverosia più alta e aggettante rispetto al filo del fronte. Papini aveva previsto inoltre un'ideale continuazione esterna dell'asse principale della corte – un'arteria verde affiancata da sarcofagi e cipressi:

> Non sarà più il pellegrino, dalla strada, per una porticina ammesso subito alla presenza del sepolcro; ma dovrà percorrere il viale, dovrà varcare la soglia, dovrà traversare l'area del recinto e finalmente potrà inginocchiarsi e pregare.

Dove risiedono le ragioni che hanno portano Papini a reiterare ossessivamente la proposta per così tanti anni? Forse la frustrazione di essere "solo" un critico e non un architetto? Probabilmente avrebbe voluto lasciare un segno tangibile, "fatto di pietre squadrate e di mattoni arrotati", del suo passaggio nel mondo dell'architettura: del resto aveva passato tutta la vita ad interessarsi dell'opera di altri e forse avrebbe voluto anche costruire, lasciando una traccia fisica della sua attività.

Indubbiamente la figura di Dante si presta a ricerche e messe in scena ossessive. Soprattutto per chi è toscano. Basti pensare alle recenti fatiche di Roberto Benigni che con *Tutto Dante* (2006-2013) ha portato numerose volte in tour per l'Italia la parola del Sommo. Certamente Dante rappresenta un'ossessione meno pungente e assai più istituzionale rispetto a quelle che hanno contraddistinto in passato il cammino artistico dell'attore e regista di area pratese, ovverosia le fissazioni sul torpiloquio (*Berlinguer ti voglio bene*, 1977) e sulla vulva: la sua partecipazione in qualità di ospite al programma televisivo *Fantastico 12* (1991), condotto da Raffaella Carrà, fa parte della storia del costume del nostro Paese.

Le motivazioni dell'immagine intrusiva che ha indubbiamente pervaso per lungo tempo l'operato di Papini possono essere ricercate anche in un altro tratto tipico di chi è nato in Toscana, ovverosia quel sentimento giudicante così ben descritto da Curzio Malaparte[17][18]. Dall'alto del suo magistero – sia intellettuale sia fisico: il critico viveva isolato in una villa sulle colline fiorentine denominata *La Papiniana* – egli voleva a tutti i costi vedere costruito il suo progetto per poter infierire sugli architetti che prima e dopo di lui (tra gli altri, Gustavo Giovannoni ed Enrico Del Debbio) avevano osato porre lo sguardo su quel luogo sacro. Dunque, l'ossessione della gelosia espressa attraverso la necessità del giudizio senza appello. Solo la morte, che lo coglie in un hotel di Modena, la mattina di domenica 10 novembre 1957, pone fine alla sua vicenda. Fosse stato un uomo nato nella seconda metà del XX secolo, prima di quegli ultimi fatali istanti, avrebbe certamente trovato il tempo per lasciarci un biglietto di commiato con su scritto: "Sono le cinque del mattino e non ho dormito affatto / Pensando alla tua bellezza, follemente mi fermerò / L'insonnia è la mia punizione, il tuo amore sarà il mio sollievo / E finché non sarai mio non vivrò in pace"[17][19].

[17] Per approfondimenti, cfr. C. Rodley (a cura di), *David Lynch. Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*, Il Saggiatore, Milano 2016.

[18] L. Mingardi, *Tra culto e fascinazione. Il progetto di Roberto Papini per la Tomba di Dante a Ravenna (1927-1957)*, in "Opus Incertum", 7, 2021, pp. 142-151.

[19] Per un inquadramento biografico di Papini si vedano: R. De Simone (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze 1998, pp. IX-XXVII; R. De Simone, *Roberto Papini e la "critica operativa"*, in "QUASAR. Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 24-25, 2000-2001, pp. 47-56; M. Margozzi, *Roberto Papini*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna University Press, Bologna 2007, p. 454; L. Gallo, *Roberto Papini*, in R. Cioffi, A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 431-433.

[20] Papini è stato dal 1914 ispettore della Soprintendenza per le regie Gallerie romane, dal 1920 direttore della Pinacoteca di Brera di Milano e, in seguito, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma dal 1933 al 1941; ha inoltre collaborato all'organizzazione delle Biennali e Triennali di Monza e poi dal 1933 di Milano, fino alla morte. Cfr. P. Regorda, *La critica d'arte di Roberto Papini negli anni Venti e Trenta*, in "Artes. Periodico annuale di storia delle arti", 13, 2005-2007, pp. 407-431; G. Marini, *"Florentia refloret". Per gli esordi di Roberto Papini nella critica d'arte figurativa e l'incisione d'inizio novecento in Toscana*, in E. Parlato (a cura di), *Curiosa itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, GB Editoria, Roma 2015, pp. 525-526. Sulla partecipazione di Papini alle Triennali di Milano cfr. R. De Simone (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957*, cit., p. XII, XXIV, XXVII; A. Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957, p. 53.

[21] R. De Simone (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957*, cit., p. IX.

[22] R. Papini, *Risparmiare a Dante brutture e profanazioni*, "Il Corriere della Sera", 10 dicembre 1953, ora in *Cronache di architettura 1914-1957*, cit., p. 370.

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*

[27] Cfr. il videoclip disponibile al link www.youtube.com/watch?v=uvN7Z2oJHDY, consultato il 20/05/2022.

[28] Cfr. C. Malaparte, *Maledetti toscani,* Aria d'Italia, Roma-Milano 1956.

[29] Aventura, *Obsesión*, 2002. Planet Records.

P

PANCIA

SISSI CESIRA ROSELLI

Sissi Cesira Roselli, *Ponte Musmeci*, Potenza 2021.

Sissi Cesira Roselli, *Ponte Musmeci*, Potenza 2021.

Sissi Cesira Roselli, *Ponte Musmeci*, Potenza 2021.

Sissi Cesira Roselli, *Ponte Musmeci*, Potenza 2021.

Sissi Cesira Roselli, *Ponte Musmeci*, Potenza 2021.

PARADISO

LEONARDO MAGRELLI

Leonardo Magrelli, *Pairidaeza*, Iran 2017. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Pairidaeza*, Iran 2017. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Pairidaeza*, Iran 2017. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Pairidaeza*, Iran 2017. Courtesy l'artista.

Leonardo Magrelli, *Pairidaeza*, Iran 2017. Courtesy l'artista.

PASSAGGIO

CATERINA
PADOA SCHIOPPA

> Parve intollerabile che una casa fosse composta di una sola stanza e di leghe e leghe di corridoi. [...]. La stanza per quanto spaziosa aveva molto di una cella di carcere.[1]

Passaggio è un universo semantico, dove spazio, tempo e rito si sincronizzano in modo dialettico, sovente con significati antitetici. In termini fisici, indica l'atto di attraversare, percorrere un luogo, ma parimenti il luogo stesso del transito. Profondità, lunghezza, angolatura, durata sono le unità di misura del passaggio. Comunemente con passaggio si intende quel dispositivo che consacra una concessione – in linguaggio giuridico si chiama "servitù", un diritto reale di godimento – o all'opposto un'interdizione. Ma il passaggio è altresì un luogo della mediazione, della confusione, della dissolvenza e della latenza. Con passaggio si intende ciò che ha vita effimera, ciò che è destinato a trasformarsi, a scomparire, a tutti i livelli della scala spazio-temporale, astronomica e microscopica. Il passaggio registra la condizione provvisoria delle cose organiche e inorganiche, la mortalità della vita, ma è anche la formula che spiega l'intreccio evolutivo tra le cose stesse, chimicamente e biologicamente interconnesse. Con esso dunque si misura l'intensità e la varietà delle relazioni e delle "parentele" tra gli abitanti del mondo terrestre, in grado di disfare o neutralizzare confini fisici e temporali, ben oltre la logica razionale e le convenzioni acquisite, opacizzando di fatto le differenze[2]. Come suggerisce la nomenclatura geologica, il passaggio ha una matrice tettonica, individua anatomicamente una zona di contatto, un attrito tra corpi difformi, una faglia che sutura senza fondere le parti, lasciando aperto il conflitto e il confronto. Associato al trasferimento di un patrimonio materiale o immateriale, il passaggio si lega alla nozione di eredità. Con essa condivide il destino colposo – non si sceglie di essere eredi, come non si sceglie di traversare le soglie biologiche – e al contempo entrambi implicano una caduta nel vuoto, una frattura insanabile su cui si innesta una reintegrazione, una rigenerazione. Secondo alcuni filologi, da χῆρος – vuoto, privo, deserto –prende origine la parola erede, colui che viene reso privo, orfano, attraverso una separazione, uno svuotamento, e di riflesso una *vacuità* che è preludio all'esperienza del sacro nelle cosmogonie e nelle teologie più antiche.

In definitiva, il passaggio è un vuoto, un'interruzione formale, ricca di significati simbolici anche nella costruzione dell'habitat umano. La "porta" – dispositivo architettonico in cui "il limite è adiacente all'illimitato"[3] – incarna l'ambivalente volontà di tenere unite e separate porzioni di territorio il cui confine non è circostanziato a priori, anche quando a motivarne la presenza è un palese cambiamento di condizione atmosferica, come quella

tra liquido e solido, tra luce e ombra. Così, nel mondo arcaico, la porta ha le sembianze di una "bocca" che separa l'ordine dal caos cosmico, rispettivamente *maat* e *isfet* per gli antichi egizi. Nel culto greco-romano il *mundus* è una fossa, una porta orizzontale che funge da punto di contatto tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, e come sacrario dei Mani, esso rappresenta l'atto fondativo della città. Il Mediterraneo è pieno di passaggi che danno accesso all'oltretomba, dove gli eroi dell'epopea di Gilgamesh e quelli cantati da Omero hanno compiuto la catabasi, la discesa nel regno abissale delle anime dei defunti, in un periplo che l'architettura di soglie contribuisce a rendere sinistro: la frontiera liquida attraverso cui si viene traghettati, seguita da foreste, labirinti, fortezze. L'iconografia cristiana, fino all'Inferno dantesco, ha infine sublimato tutto questo in un edificio sbalorditivo.

In funzione della sua morfologia e della sua consistenza, il passaggio, in quanto architettura del tempo può configurarsi come prolungata interferenza, irrequieta sospensione tra due mondi, in virtù dell'ambito di libertà che gli si addice, o viceversa come diaframma impalpabile, taglio fulmineo che agisce con la stessa inesorabilità della morte.

Se il passaggio attraverso una situazione spaziale sottopone il corpo e i sensi a ostacoli e inciampi, il passaggio attraverso una condizione esistenziale lascia tracce – più o meno profonde – nella carne e nella memoria. Del resto, nei "riti di passaggio", come furono definiti all'inizio del Novecento dall'antropologo francese Arnold van Gennep le invenzioni socio-culturali che sanciscono il radicale cambiamento di regime ontologico e di statuto sociale, il corpo è protagonista, diviene oggetto di ostentazione del cambiamento, ne serba le stigmate, le mutilazioni, ne viene trasfigurato. In termini psicoanalitici, l'archetipo dell'iniziazione, che rappresenta la transizione dall'infanzia all'adolescenza e dall'adolescenza alla maturità, porta con sé una frattura dell'originario sentimento di *integralità*. La nuova vita viene segnata da un sacrificio, da una morte simbolica in un rituale che si configura come prova, non diversa dalla catabasi che nei miti antichi deve superare l'eroe. In tal senso, il rito di passaggio che ripropone in chiave antropologica un rituale sacro è un dispositivo tanto fisico quanto psichico che ha una funzione elementare: permettere agli individui di una comunità e alla comunità intera di riconciliare le forze opposte che incombono e tormentano la mente umana – la lotta tra il bene e il male – e infine di raggiungere un equilibrio esistenziale. Per dirla con Ernesto De Martino, il rito serve a mettere fine a una "crisi della presenza", ovvero il crollo dovuto a un'indomabile follia, un'ossessione, una tentazione distruttrice, un estraniamento che non trova soluzione.

Carl Jung definì tali archetipi "immagini primordiali […] simboli eterni" che abitano stabilmente il nostro inconscio e quotidianamente riaffiorano nei nostri sogni. Non abbiamo consapevolezza che essi costituiscono una traccia residua della vita mitologica, un'eredità psicologica che ci consente di leggere in termini di "iniziazione" molti momenti della nostra vita. E se l'iniziazione è "essenzialmente un processo che si avvia con un rito di sottomissione, a cui segue un periodo di coercizione e quindi un rito finale di liberazione", nella dimensione spaziale l'attraversamento di soglie sembra sostanziare la facoltà umana della memoria ma anche, all'opposto, della dimenticanza.

La soglia – personificazione di un ostacolo-varco-traguardo che accomuna lo spazio-natura, lo spazio-psichico e lo spazio-progetto – amplifica il significato metafisico e spirituale dell'approdo, immortala la fatica impiegata nella costruzione di un luogo dove piantare radici, dove consolidare la propria identità, anche quando tale approdo non è la finalità essenziale e ultima del passaggio. Rimanere impigliati nella condizione transitoria, raminga del passaggio è una scelta esistenziale che mette alla prova, un'alternativa alla vita sedentaria, ma è anche una dimensione interiore ineludibile, che testimonia la profonda ambivalenza che si genera nello sviluppo psichico dell'equilibrio tra uno stato di coercizione e uno di liberazione. Del resto, come figura della "crisi", il passaggio è coniugato a una scelta pregiudiziale: sostare nello spazio intermedio significa emendare uno stato di crisi, un regime di incertezza, strumentale a procrastinare il cambiamento. Sul piano figurativo, immaginiamo il ristagno nello spazio del passaggio come un labirinto, un dedalo di corridoi senza inizio né fine, senza punti di ancoraggio né punti di arresto, che può fungere da santuario domestico, da paesaggio della solitudine dove si struttura la metamorfosi del sé. Ma il labirinto è anche il rifugio-prigione del fuggiasco, luogo dell'attesa, del desiderio e della dilazione. Abenjacàn il Bojarì, protagonista di un celebre racconto di Jose Luis Borges, costruisce il suo labirinto sul modello originale cretese, uno spazio infinitamente alienante, fatto di scale, di porte, di muri, di tenebra. In realtà il labirinto è un enigma narrativo, sciolto nel racconto da Unwin, il matematico, che dirà

> un fuggiasco non si nasconde in un labirinto. […] Non ha bisogno di erigere un labirinto, perché l'universo già lo è. Per chi davvero vuol nascondersi, Londra è un labirinto migliore di una stanza con feritoia alla quale conducono tutti i corridoi di un edificio.

Il labirinto più che un rifugio è dunque una "trappola", dove veniamo trasportati dai nostri incubi, e dalla quale non sempre usciamo indenni. Il labirinto di Borges è lo spazio architettonico

che, al pari dello spazio aperto, è luogo dello smarrimento e della perdita del quale non dobbiamo compiacerci. Se il labirinto diventa lo strumento di vanità, mezzo per sfidare gli dei e minacciare gli uomini, come il re di Babilonia, altro protagonista borgesiano, esso sancirà la nostra rovina, ovvero la nostra inutilità come artefici delle architetture per gli uomini. "La confusione e la meraviglia sono operazioni proprie di Dio e non degli uomini"[11], ci rammenta in modo lapidario lo scrittore argentino, non c'è opera umana che possa competere con la natura, non c'è labirinto di bronzo che possa competere con quello "dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo"[12].

È in questo secondo labirinto, il deserto – come l'oceano, regno degli abissi emotivi e psichici – dove il re vanesio morirà di fame e di sete. Borges sembra dire che la natura trasgressiva del passaggio non è la sua smisurata dimensione. È al contrario la sua dimensione finita, ciclica, ripetitiva, tale che in essa gli ostacoli non appaiono insormontabili e i corpi possano muoversi come in un'azione rituale, in uno stato di *trance* all'interno di uno spazio liscio, addomesticato, conosciuto.

Nell'intervallo tra questi due estremi – l'interdizione e la concessione, la coercizione e la liberazione, l'inizio e la fine – il passaggio diventa parabola della vita stessa, metafora dell'opera umana sulla terra, del suo abitare, ossatura delle sue città, della sua casa, della sua tomba. Esso rappresenta la forma più arcaica di addomesticamento dello spazio – il cui vasto repertorio configura condizioni variabilissime di porosità e di mescolanza – ma anche la più ambigua, la più vulnerabile, la più paradossale, se pensiamo a quanto repentinamente un passaggio può essere aperto o chiuso. Il bilancio delle guerre si fa sui passaggi: si vince quando si costruiscono "geografie irrisolvibili", quando si adottano strategie non lineari, quando si è capaci di aprire varchi non immaginabili, per esempio "attraverso i muri" anziché attraverso i corridoi, e quando il passaggio di persone, di acqua, di beni di consumo e di energia viene sigillato[13].

Nella città moderna il passaggio diviene il canone architettonico con cui si è costituito il repertorio delle infrastrutture civili per la nuova società borghese. Caserme, prigioni, ospedali, uffici, scuole, residenze collettive nascono sul modello di altri organismi complessi, cellulari, non-finiti – palazzi-città, palazzi reali, monasteri – basati sulla separazione tra lo spazio serviente e lo spazio servito, quando il primo ha una funzione ausiliaria a vantaggio dell'autonomia del secondo. Rem Koolhaas chiama "corridoric buildings"[14] quelle strutture spaziali in cui i corridoi assolvono una funzione simbolica e teatrale essenziale:

nella trama di collegamenti coperti, scoperti, interni o esterni si compiono processioni, viaggi iniziatici, riti, sebbene l'etimo della parola corridoio alluda al "corridore", a chi di corsa percorre la distanza tra due camere o stazioni, dunque afferisca a uno spazio-movimento concepito per essere attraversato rapidamente.

Nella mente del suo ideatore Charles Fourier, il Falansterio (1848), colossale *machine à habiter* dove

> si fondono l'organizzazione di un edificio e l'organizzazione di un territorio, in maniera che (concezione tutta moderna) l'urbanesimo e l'architettura si disfino reciprocamente a vantaggio di una scienza generale del luogo umano, il cui carattere primario non è la protezione ma la circolazione,[15]

simboleggia una società composita, fondata sulla cooperazione che sembra specialmente insorgere nelle strade-gallerie, deliberatamente anti-economiche, che avvolgono e collegano le parti dell'edificio. In quei generosi percorsi, i "peristili continui" a cui il filosofo francese dedica pagine e pagine dei suoi libri sulla "società dell'Armonia"[16], in modo analogo a quanto accade nelle strade, che sono la linfa vitale dell'organismo urbano, gli abitanti del Falansterio coltivano gli intrighi, il gioco, il piacere, lacerti di vita selvatica. Manifestazione di una "inutile" seppur vitale ridondanza, tali spazi celebrano l'importanza dell'incoerenza e dell'ibridazione nel progetto visionario.

Nati come dispositivi di sorveglianza, i corridoi in realtà sembrano essere intenzionalmente predisposti per sfuggire ai meccanismi di controllo funzionale dello spazio, per divenire spazi educanti, ricettacoli di possibilità che conciliano pratiche situazioniste e di improvvisazione. A dispetto della loro matrice razionale, della loro morfologia lineare, assertiva, coercitiva, come nei porticati degli impianti claustrali, essi fungono da luogo franco, libero, ovvero non normato, non scandito dalla regola del lavoro e della preghiera, o (parlando degli Armoniani di Fourier) del lavoro e del tempo libero strutturato. I monaci, come i peripatetici e gli stoici nella città greca, nel passeggiare lungo tali circuiti, ritmati da colonne, manifestazione di una bellezza matematica, si dedicano alla contemplazione della natura (o frammenti di essa) e curano il legame tra la mente e il corpo. Il passaggio-sequenza, che è ripetizione seriale per infinita addizione, finisce per disvelarsi come passaggio-successione, ripetizione organica per inarrestabile moltiplicazione. In questa corruzione tra la dimensione confinata, sicura dell'architettura e la dimensione osmotica, sconcertante della natura, sembra attuarsi la dissolvenza tra lo spazio metrico e lo spazio direzionale, privo di riferimenti, che ricorda, per ragioni squisitamente figurative, la già citata dicotomia tra il labirinto e il deserto.

Del resto, lo stesso può dirsi per i *passages*, che nella lettura di Walter Benjamin incarnano tutte le contraddizioni della città moderna post-rivoluzionaria[1], pianificata secondo il paradigma del controllo, dell'ordine, del dominio della velocità e dell'efficienza, e ciononostante soggetta a continue mutazioni funzionali e beffardi rovesciamenti semantici. I *passages* sono gallerie commerciali che disegnano una topografia di spazi dove sono lievitati i consumi della civiltà industriale e dove è maturata l'identità edonistica della classe borghese. In questa rete di gallerie, traboccanti di novità, che indubbiamente incarna la tecnologia dello spreco e del lusso (anche dal punto di vista costruttivo: il ferro e vetro sono il trionfo dell'ingegneria ottocentesca), al contempo germogliano spiriti anticonformisti, comportamenti flemmatici ed eversivi che usano i *passages* come spazio della *rêverie*, come mezzo strumentale per l'arte e per la finzione. Illuminati dalla luce incandescente, sono come lanterne nell'oscurità della giungla urbana, tracciano una mappa intermittente, mutevole, sono insomma la rappresentazione più fedele del carattere funambolesco, magico, erratico della città, carattere che ne fa illusoriamente e momentaneamente dimenticare la monotonia e la malinconia. Grazie a essi la città si fa porosa, labirintica, inafferrabile come una selva. Su questa tela lattiginosa, il *flâneur*, il viaggiatore-autore protagonista di innumerevoli racconti letterari novecenteschi, lascia le sue impronte e con i suoi montaggi provvisori inventa nuove rotte attraverso passaggi reali e passaggi immaginari.

[1] J.L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 123; 128; ed. or. *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949.

Cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

G. Simmel, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Archetipolibri, Bologna 2011, p. 4; ed. or. *Brücke und Tür*, a cura di M. Landmann, M. Susman, Koehler, Stuttgart 1957.

Cfr. J. Rykwert, *L'idea di città*, Adelphi, Milano 2002; ed. or. *The idea of Town*, G. van Saane, Hilversum 1963.

Cfr. A. van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981; ed. or. *Les rites de passage*, Nourry, Paris 1909.

Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

AA. VV., *L'uomo e i suoi simboli*, Mondadori, Milano 1988; ed. or. *Der Mensch und seine Symbole*, Patmos, Düsseldorf 1964.

Ivi, p. 157.

J.L. Borges, *op. cit.*, p. 129.

Ivi, p. 134.

Ivi, p. 135.

Cfr. E. Weizman, *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, Verso Books, London 2012.

Cfr. AA. VV., *Corridor*, in R. Koolhaas (a cura di), *Elements*, Marsilio, Venezia 2014.

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola: la scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, p. 100; ed. or. *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris 1971.

Cfr. C. Fourier, *Œuvres complètes*, Anthropos, Paris 1966.

Cfr. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* (2000), Einaudi, Torino 2002; ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

PICNIC

LAURA ARRIGHI

L'ambiguità del termine francese *pique-nique*, composto di *piquer* nel senso di "spilluzzicare" e *nique* "piccola cosa di scarso valore" rivela ciò che questa definizione mira a far emergere: luci e ombre di un rituale che viene assunto come metafora del rapporto contradditorio che l'uomo ha con la flora e la fauna selvatica, ma anche con la selvatichezza di se stesso e dei suoi simili, e che disegna il primo terreno su cui l'incontro-scontro avviene, senza mediazioni, *en plein air*. La prima traduzione in italiano del termine francese *piquer è infatti* "rubare". Il *pique-nique* nasce da un'azione socialmente condannata, il furto, se pur di qualcosa di poco valore. La violazione (da niente), che proprio per questa sua pochezza di gravità viene dichiarata senza timore, muta presto il suo senso in giocoso scherzo. Rubare qualche stuzzichino in cucina e fuggire per una breve avventura fuori porta, può essere letto anche come il tentativo di rubare per poco tempo uno spazio che sappiamo non essere nostro; che sappiamo non lo sarà mai, o che forse lo sarà per sempre, magari in un'altra forma rispetto a quella che riusciamo ad immaginare.

L'azione quotidiana del mangiare, tradizionalmente relegata entro le mura domestiche protette e sicure, in uno spazio codificato che è quello della cucina o della sala da pranzo, viene trasferita con il picnic all'esterno. Se l'abitare è un rito in cui "i gesti, le azioni, gli oggetti, gli scenari, i sentimenti che lo compongono obbediscono a una ritualità che scandisce i ritmi e le movenze dell'esistenza quotidiana, che sempre si ripete e sempre si rinnova", la sua mappa ruota intorno a orbite fisse ed è composta da cose che incanalano comportamenti, atti, situazioni in uno schema tradotto in distanze, passaggi, sequenze, che trova soprattutto negli oggetti la sua piena rappresentazione. Nel picnic, attraverso una tovaglia stesa, una tenda che proietta un'ombra, qualche sedia e piani d'appoggio occasionali disposti a cerchio sull'erba, pochi oggetti e cibi conservati in un paniere o in un baule, il rituale viene assunto come archetipo di un'architettura effimera in cui uomo e natura convivono e giocano ad armi pari, seppur per un periodo di tempo limitato. I suoi oggetti permettono di appropriarsi dello spazio in un gioco che porta, a dispetto della sua temporaneità, risvolti che lasciano segni indelebili nelle reciproche esperienze. La necessità di circoscrivere uno spazio con un recinto, che in architettura è considerato archetipo, delimitazione di un ambito controllato e sottratto a quello ostile della natura, viene legittimata dall'azione ancora più primordiale del mangiare, atto essenziale di sopravvivenza, ma anche di socializzazione (con le sue molte sfaccettature).

Recinto per vivere, recinto per mangiare, è quello che alla XXI Esposizione Internazionale della Triennale di Milano, nell'ambi-

to della mostra "Stanze. Altre filosofie dell'abitare"[M], l'architetto Francesco Librizzi interpreta come "la prima stanza dell'uomo". *D1*, è una serie di recinti che racconta la scoperta dello spazio domestico come rivelazione della linea che ci divide dalla natura, oltre la quale lo spazio non è più selvatico. Tre recinti concentrici di colonne esili di metallo colorato delimitano gli spazi, quello esterno da quello interno, con al centro un grande tavolo da pranzo, passaggio di scala da uno spazio degli uomini ad uno popolato da oggetti.

Quello del picnic è un recinto dai confini molto sfumati, con tutti i suoi oggetti rituali che orbitano attorno all'uomo, alla sua presenza. Il picnic diventa il palcoscenico di un teatro che di volta in volta porta a esaltare gli spiriti, a liberare gli animi, o a esacerbare le paure, finendo con la vittoria di una parte (che mangia) sull'altra (che è mangiata).

PICNIC ROMANTICO

Per Junya Ishigami il picnic è il pretesto per celebrare una nuova dimensione fluida che unisce simbolicamente oggetti, persone e spazio. Nella sua installazione *Picnic* per la Design Biennale Interieur 2010 a Kortrijk in Belgio[L], progettata con le sedie Family Chairs di Living Divani, Ishigami riveste gli arredi con una maglia bianca che dà forma a berretti, calzini, sciarpe, papillon… Così "abbigliate", le sedie sono accostate per immortalare scene e gruppi familiari. I mobili, che di solito sono considerati uno strumento e fanno da sfondo allo spazio che abitiamo, diventano personaggi animati, elementi celebrativi che si fondono con l'attività delle persone e con l'ambiente circostante. L'estetica della leggerezza e del bianco su cui lavora l'architetto giapponese, dà vita a un paesaggio magico e sorprendente che oscilla tra sogno e realtà. Popolata di simpatiche figure, tutte diverse tra loro, esili nei loro profili metallici ed espressive nei loro eccentrici modi di vestire, la stanza è la porta per entrare in un mondo in cui immaginario naturale e tecnologia precisa del design si fondono. Il picnic romantico è dunque il luogo, il momento, in cui si realizzano giustapposizioni di senso: gli oggetti si trasformano in persone, l'architettura è paesaggio (surreale). I conflitti scalari e disciplinari si sanano.

PICNIC ETICO

Per alleviare una pressione sociale è un'intera collina a diventare tavolo apparecchiato, con commensali di dimensioni microscopiche, simili a formiche. Per gli artisti svizzeri Frank e Patrik Riklin il picnic diventa invece una grande operazione di coesione sociale, resa attraverso un telo (*work in progress*) con cui ricoprono

i verdi campi ondulati di una regione del nord-est della Svizzera. Con *Bignick*, avvalendosi dell'aiuto del pubblico, attingono a ciò che è disponibile localmente per creare una reale piattaforma per incontri e storie. I tessuti sono un patchwork di stoffe rosse e bianche che un tempo fungevano da tende, lenzuola, asciugamani e che idealmente creano una tradizione comunitaria di ampie e diverse fasce di popolazione.

PICNIC SPUDURATO

Il picnic è anche momento di tensione tra l'amore più candido e quello più torbido. Il picnic più famoso della storia dell'arte, dipinto da Edouard Manet nel 1863, intitolato *Déjeuner sur l'herbe,* fu al centro di uno dei più clamorosi scandali artistici. Gli animi benpensanti della borghesia di Parigi si indignarono infatti di fronte alla donna nuda che spiluccava cibo vicino a gentiluomini abbigliati, e tacciarono l'intero quadro di una scandalosa indecenza. Più di cento anni dopo, precisamente nel 1982, il fotografo Andy Earl ha un'idea per la copertina dell'album dei Bow Wow Wow, *See Jungle! See Jungle! Go Join Your Gang, Yeah! City All Over, Go Ape Crazy!*: quella di copiare il dipinto di Manet.

> Così sono andato a cercare un tratto di fiume nel Surrey che non avesse come sfondo un quartiere popolare e alla fine ho trovato questo lago, con una piccola isola, in un parco di Reigate. Sono rimasto di stucco perché era quasi identico a quello di Manet. Così abbiamo organizzato le riprese, la band si è presentata vestita con gli abiti da pirata di Vivienne Westwood. E solo allora scoprii che nessuno aveva detto ad Annabella, la cantante, qual era il concetto: che doveva spogliarsi. Aveva solo 14 anni ed era lì, seduta molto timidamente, senza vestiti, e intanto l'intera scuola elementare locale passava di lì per una passeggiata nella natura! Gli scatti piacquero a tutti, tranne che alla madre di Annabella che contattò la polizia e dovetti consegnare i negativi. Beh, la maggior parte.[E]
>
> La copertina fu censurata.

PICNIC EROTICO

Nessun nudo evidente per il picnic di "Playboy" la famosa rivista erotica statunitense fondata nel 1953 a Chicago da Hugh Marston Hefner. In un servizio fotografico del luglio 1958 intitolato *The Picnic Paper*, due giovani innamorati allestiscono una vera e propria cucina-sala da pranzo in mezzo a un bosco, utilizzando con naturalezza i tronchi degli alberi come dispense e pareti attrezzate[*].

Un "quadro" delicato e casto, che prelude però a qualcosa di più esaltante che avverrà nelle pagine successive del periodico.

La sfera dell'eros si lega a quella del cibo in un rituale ambiguo che allude al furto e alla fuga, ma anche alla ricerca di una libertà che scardina le convenzioni. Come se la prossimità della selva legittimasse in qualche modo, in un terreno neutro e privo di pregiudizi, l'amore più controverso, che all'interno delle mura domestiche sarebbe stato concesso, ma nascosto, e che il picnic rivela invece nella sua "scandalosa" verità.

PICNIC ESOTERICO

Il romanzo della scrittrice australiana Joan Lindsay pubblicato nel 1967 e intitolato *Picnic ad Hanging Rock,* da cui l'omonimo film del 1975 del regista Peter Weir, ci proietta in una natura sublime e spaventosa, scenario di un insolubile mistero. La storia ha inizio il 14 febbraio 1900, il giorno di San Valentino, quando un gruppo di studentesse dell'aristocratico collegio Appleyard si reca in gita con le proprie insegnanti nei pressi del gruppo roccioso dell'Hanging Rock, vicino a Melbourne in Australia. Tre di loro, Marion, Miranda e Irma spariscono insieme a una delle insegnanti, la signorina McGraw. Irma verrà poi ritrovata, mentre nulla si saprà delle altre disperse.

> Il contrasto tra la natura australiana, libera e selvaggia, e la soffocante etichetta dei colonizzatori britannici è descritto in un percorso simbolico tutt'altro che logico, razionale, ma onirico e in molte parti oscuro, fatto di segnali e presagi, in cui le protagoniste assumono loro stesse quasi i contorni di creature ultraterrene, di ninfe o angeli. Nel film i luoghi si fanno irreali, trascendenti, meravigliosi e agghiaccianti, le pareti rocciose paiono attirare al loro interno le fanciulle per poi fagocitarle.

Ed è quello che poi si scoprirà avvenire nel diciottesimo capitolo pubblicato postumo rispetto al libro. Proprio in questo verrà raccontata la liberazione dalla natura umana delle fanciulle, che entrate in un anfratto della roccia, si trasformeranno in piccole creature striscianti, forse lucertole. A Irma, frivola e materialista, verrà negata la possibilità di passare dall'altra parte a causa di una frana che chiude l'apertura. Sara, orfana rimasta in collegio durante il picnic per via di una punizione, si suiciderà per scappare ad un destino difficile, di violenze e privazioni, inflittole dalla direttrice e dal suo tutore.

Da qui, l'ambiguità sottesa alla storia del concetto di "selvaggio". Raccontato come un fatto di cronaca, ma in realtà "sogno lucido" di Joan Lindsay, *Picnic ad Hanging Rock* fa eco a numerosi fatti di cronaca che vedono, purtroppo spesso bambini, svanire nel nulla. Come il caso della piccola Angela Celentano, scomparsa a tre anni dal Monte Faito, Napoli, mentre partecipava con la famiglia a un picnic organizzato dalla comunità evangelica il 10 agosto 1996, e mai ritrovata. Qui il picnic, da momento ludico e gioioso, si trasforma in evento traumatico, presagio di morte. Qui la natura selvaggia nasconde le nefandezze dell'uomo e porge il fianco per compiere le azioni più temibili.

Non è strano che proprio un'area boschiva (quella di Ghostwood) accolga, nella famosa serie cinematografica *I segreti di Twin Peaks* ideata da David Lynch e Mark Frost, la porta della Loggia Nera, regno del male assoluto. Non sarà mai chiaro se l'inquietante pozza sia anche porta di accesso alla Loggia Bianca, regno dell'amore, collegata alla sua controparte o forse ormai scomparsa, inglobata dalla paura. Ma certamente, come spiega la Signora Ceppo nell'incipit dell'episodio pilota della serie: "Il mistero della vita. Qualche volta, il mistero della morte. Il mistero della foresta, la foresta che circonda Twin Peaks" rivela "energie" non facilmente definibili, che solo chi sviluppa – volente o nolente – un legame psichico con il lato più oscuro del bosco (e di se stessi) può scoprire.

PICNIC EVOCATIVO

Il fascino di questa dimensione sospesa tra spazio e tempo, tra mondo dei morti e mondo dei vivi, trasforma il picnic in ponte con l'aldilà nel tradizionale evento organizzato nei cimiteri durante il Día de los Muertos messicano. In questa occasione, le persone si uniscono ai loro antenati per una festa che dura diversi giorni. Una tendenza molto diffusa in America, come testimonia il cimitero Hollywood Forever, al 6.000 di Santa Monica Boulevard, che organizza dei veri e propri eventi durante i quali è possibile attrezzarsi e trascorrere la giornata facendo un picnic con amici e familiari.

PICNIC SPIRITOSO

> I boschi possono essere "belli, oscuri e profondi" […] e anche storie apparentemente innocenti possono sembrare sinistre; prendiamo, per esempio, la canzone dell'infanzia *The Teddy Bears' Picnic*, che ci invita a travestirci se abbiamo intenzione di prendere "alla sprovvista" gli orsacchiotti durante il loro picnic. Oltre alla cabala piuttosto spaventosa di orsacchiotti seduti a bere il tè, la canzone ci presenta un gruppo di bambini curiosi – in pericolo, o forse no – che indossano maschere e spiano la scena. […] I boschi ospitano mostri e richiamano chi è stanco del mondo. I boschi sono dove andiamo a perderci, sono dove cerchiamo un senso, sono portali per il paradiso e per l'inferno.

PICNIC ALLUCINATO

Perfino le ragazze disperate della serie tv *Yellowjackets*, sopravvissute a un incidente aereo e costrette a rimanere nel bosco per diciannove lunghi mesi prima di essere salvate dai soccorsi, organizzano picnic fuori dalla loro capanna. Studentesse che giocano (simbolicamente su quello che diventa prato della scuola), si vestono da festa con pellicce rami e foglie, si truccano, cantano, bevono, si drogano con funghetti magici. Durante questi brevi momenti goliardici (che in qualche modo le ingannano facendole sentire ancora a casa) senza neppure rendersene conto fanno ri-nascere e danno sfogo al loro istinto primordiale, ricorrendo infine al cannibalismo ed entrando a pieno diritto nell'habitat di quella "selva" che le ha accolte.

"Picnìc s. m. [dall'ingl. *picnic* ‹pìknik›, che a sua volta è dal fr. *pique-nique*, comp. di *piquer* nel senso di 'spilluzzicare' e prob. di un ant. *nique* 'piccola cosa di scarso valore']. – Colazione, merenda fatta all'aperto, durante una gita: un p. sull'erba. Per estens., la gita stessa: andare a fare un picnic con gli amici". Voce "picnic", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 17/01/2022.

M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 13.

Cfr, G. Di Domenico, *L'idea di recinto*, Officina Edizioni, Roma 1998.

"Stanze. Altre filosofie dell'abitare", a cura di B. Finassi, Triennale di Milano, 2 aprile 2016-12 settembre 2016; mostra nell'ambito della XXI Esposizione Internazionale della Triennale di Milano "21st Century. Design After Design", Palazzo dell'arte, Milano, 2 aprile 2016-12 settembre 2016.

Design Biennale Interieur 2010, Kortrijk, 15-24 ottobre 2010.

Il racconto di Andy Earl è riportato sul sito www.snapgalleries.com/portfolio-items/portraits-by-andy-earl/, consultato il 20/05/2022.

Cfr. T. Mario, *The Picnic Papers*, in "Playboy", July 1958, pp. 17-19.

S. Crivelli, *Recensione Story. Picnic ad Hanging Rock di Peter Weir. La visionaria pietra miliare del cinema australiano del 1975 ci proietta in una natura sublime e spaventosa, scenario di un insolubile mistero*, in "Cineocchio", disponibile al link https://www.ilcineocchio.it/cinema/recensione-picnic-ad-hanging-rock-peter-weir/, consultato il 20/05/2022.

J. Halberstam, *Bewilderment*, in "Harvard Design Magazine", 45 (*Into the Woods*), 2018, p. 245.

POETICA

SILVANA KÜHTZ
SILVIA PARENTINI

Poetry is the word in harmony with the number.

Per *poetica*, s. f. [dal lat. (ars) pŏētĭca, gr. ποιητικϑ (τέχνη)], alcuni dizionari della lingua italiana intendono l'insieme di proposizioni teoriche relative all'attività artistica e letteraria, che ne offrono una chiarificazione sotto il profilo descrittivo-sistematico, storico-funzionale ecc. Poetica è anche la concezione della poesia o della letteratura in generale, elaborata da un autore, da un movimento poetico o culturale. In senso più esteso, è la norma su cui si fonda qualsiasi produzione artistica.

In architettura si dice in modo urticante a volte e fuori luogo, che ogni architetto abbia una sua poetica; oppure si usa come aggettivo per descrivere un'architettura: "poètico agg. [dal lat. pŏētĭcus, gr. ποιητικός, der. di ποιητής 'poeta'] che ha i caratteri, il tono, la forza ispiratrice propri della poesia".

VISIONI DELL'INVISIBILE

L'architetto è certamente un visionario che, come il poeta, fa vedere ciò che ancora non esiste. Molti architetti hanno definito poesia il proprio progetto, da Wright a Bo Bardi. Molti architetti quando si parla di poesia associata all'architettura parlano del *Danteum* di Terragni e Lingeri (1938) progettato per celebrare attraverso la trasposizione in architettura della *Divina Commedia* l'italianità del regime fascista. Il *Danteum* è una didascalia, una sorta di parafrasi dei versi, crede di parlare un linguaggio poetico, di celebrar la *Commedia*, anche attraverso la durezza dei muri che opprimono il visitatore verso la bocca dell'inferno, attraverso il fitto colonnato della selva oscura che si contrappone, in una sequenza ascensionale di spazi, all'apertura verso il cielo del paradiso. Retorica, non poesia.

Quanto della poesia è misura? E quanto invece suggestione? Quanto è concretezza materiale? Comunicazione? Visione? Indubbiamente, parlare un linguaggio altro rispetto a quello della propria disciplina rende la comunicazione, se non più efficace, suggestiva – nel primo numero de *L'Esprit Nouveau* (1920), Le Corbusier e Amédée Ozenfant prendono in prestito il linguaggio poetico di Apollinaire per essere incisivi nell'esprimere la densità culturale dell'epoca – ma la poesia ha a che fare anche con la sfera spaziale dell'architettura, con la sua percezione, e la visione dell'invisibile. L'architettura ha una natura poetica, come sostiene Francesco Venezia, che risiede nella capacità di mettere in atto relazioni che danno forma al tempo muovendo emozioni. E lo spazio architettonico, nel generare emozioni in chi lo attraversa e lo vive, assume una sua poetica in quanto luogo in cui nasce la poesia stessa.

Lo scopo di una poesia è quello di produrre un'esperienza soggettiva ottenuta solo attraverso la disposizione unica degli elementi che la compongono [1]. Allo stesso modo l'architettura, attraverso la composizione dei volumi, attraverso il modo in cui essi vengono bagnati dalla luce (che è un'espressione consolidata nel gergale architettonico ma anche una figura retorica) genera nel fruitore sensazioni di suggestione sorprendenti, come la poesia.

PARTECIPAZIONE ALLUCINATA

L'approccio multidisciplinare che unisce architettura, poesia e didattica è alla base della sperimentazione avviata dal 2006 all'interno del Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo dell'Università degli Studi della Basilicata. Una poesia che in più casi si è fatta strumento di partecipazione.

Una luce che dorme nel sole al tramonto / un mattone sull'altro, la calce e la calce e il tempo / la frattura di architrave dice milleottocentoequalcosa, / incide il tempo / annega nei mille fuochi rossi del portone.

Comincia così un esperimento, *Abitare poeticamente*, condotto dalle autrici su Palazzo Fiore a Genzano di Lucania, dove la scrittura poetica di Kühtz ha accompagnato il sopralluogo e il progetto di riqualificazione del bene storico candidato dal Comune insieme all'università a uno dei tanti bandi ministeriali che connotano questa nuova stagione politica di ripresa e resilienza.

Si sfila un azzurro sopra di me / l'innegabile splendore di un tetto / vedo la linea spezzata, vedo la curva del grano / vedo un'ostrica aperta sul paese / vedo gli istanti perduti e ritrovati / e tante cose ancora. / Lo sconvolgente inspiegato dell'abbandono / che cos'è terrificante e insolito / sopra il giallo affacciato di gioia / e sto davanti a un grigio e fa capolino una fessura / che dice solo acqua e belle spose e mariti / e gente che va e viene e guarda / il paesaggio sotto e sotto e sotto. / E, nuova gioia e, tutto ricomincia.

Poesia per l'architettura allora diventa strumento di pre-visione e sperimentazione di un futuro di progetto. La poesia, si sa, prefigura, come il progetto. È una costruzione metaforica di ciò che ancora non c'è, è la potenza di un atto possibile. Sono multiformi gli usi di una Poesia che si presta al gioco del progetto. Poesia è, sul lato della scrittura, anche un processo di progettazione partecipata: ove possibile è fase di un'allucinazione collettiva, che risponde a visioni e domande che attengono al mondo dei desideri e della vita quotidiana. Poesia è dunque uno strumento preventivo di progettazione partecipata e anche, poi, sul lato della lettura performativa, strumento di progetto, di *prova*, costruisce, cioè, anche insieme ai cittadini, un plastico ad altezza

naturale. Fatto di parole, s'intende. Da cittadina, dunque, mentre provo a entrare in un'idea progettuale (allargando le orecchie e gli strumenti consentiti allucinatori) mi chiedo: Quanto posso stare comoda dentro questa nuova possibilità di progetto? La costruzione poetica può far presagire, anche ai progettisti, quanto si possa andare a fondo a rispettare, rispecchiare, esaltare, o no, i desideri e i bisogni degli abitanti. Una poesia siffatta è un modo morbido per avvicinare intanto abitanti, curiosità e creatività, bellezza, luogo oggetto di rigenerazione, progetto, affezione, disaffezione. Un preventivo modo per ricreare anche altre possibilità e guardare alle potenzialità. Poesia dunque, come modello di pratica, che, pure, cambia sempre a seconda di misure, specifiche esigenze del cliente, sua collocazione geografica, coordinate. È sempre un affinare lo sguardo aprendolo anche alle infinite possibilità dell'incertezza verbale, lessicale, metaforica che la poesia sempre lascia aperta, perché non definisce, ma apre mondi possibili. Compito del progettista poi, cercare nelle fessure di queste visioni i materiali da usare, le azioni concrete da mettere nel progetto, e costruire davvero. L'architettura tattica, gli interventi di *agopuntura* di questi anni ha molto di questo spirito poetico: coinvolge i corpi dei cittadini, va a chiamare i loro desideri, li impegna nella costruzione condivisa condividendo anche il sudore.

FATICA, VEDERE SENZA LA VISTA

Allo stesso modo la poesia e la ricerca – di profondità e superficialità a un tempo – sono fatica che esce dal banco, dalla scrivania. La poesia, una certa architettura, non si possono fare solo stando seduti dietro la scrivania, nel chiuso della propria stanza: hanno bisogno di osmosi continue col mondo, visibile e invisibile, e dunque anche di essere permeabili l'una all'altra. Questa poesia ha i piedi ben piantati per terra, una terra fangosa e di cantiere, una poesia selvatica e pratica che si sa sporcare le mani, che cerca nel piccolo piccolo il seme del bene e del bello possibile. Questa poesia ha bisogno di attraversare i luoghi, farli suoi.

Come il sopralluogo dell'architetto, può andare oltre, e forse deve proprio andare oltre: non è sufficiente stazionare nel luogo del futuro edificato, e prenderne le misure, ma deve attraversare – a piedi tutte le volte che è possibile – tutte le direttrici che a quel luogo conducono, misurare col passo umano le variazioni di paesaggio per arrivarci. In tanti casi il progettista non ha neppure respirato l'aria di quel luogo, o quasi. Apertura dello sguardo, dunque, e anche privazione della vista perché lo sguardo si allarghi.

Tullio Pericoli utilizza la sua doppia coppia di occhi per decodificare la pittura: gli occhi sulla fronte per seguire i movimenti

della mano durante l'atto del dipingere e gli occhi nella mente per seguire quello che contemporaneamente accade nella mente, le immagini che questa produce [4]. Usare, dunque, i metodi della creatività, dell'estetica dei sensi che ti fanno avvicinare alla terra con naso, orecchie, gusto, percezioni del corpo. Si tira fuori una sapienza del corpo che poi intreccia il suo sapore con la vista, con la fatica e il sudore. Che parole emergono da queste esperienze in situ? È, questa, poesia che mette in crisi le procedure dell'architetto? Le trasforma? Le sconvolge e riscopre? È una selva in cui si può avventurare? Esempi dell'uso della scrittura poetica nello spazio coi cittadini sensorialmente basati, anche a Conversano, a Matera, a Bari, nei laboratori Abitare Poeticamente la città. Alcune scritture dei partecipanti (non poeti, non scrittori) dopo le esperienze sensoriali in situ:

> MRV: Questo luogo è ciò che non è stato, luogo abbandonato ma affacciato là dove il verde rende tutto possibile. Intorno la spontaneità della natura che chiede solo occhio attento e in bellezza.
>
> RF: Serra Rifusa è il vociare dei bambini che giocano a pallone, il suono delle auto in movimento di una città viva, le campane della chiesa che ti avvisano che la giornata sta finendo, il vento fresco del meriggio che ricorda l'inverno. I profumi delle erbe e delle piante che ti dicono che la primavera è arrivata. La gravità che mi porta a pendere a sinistra seduto su una scalinata ripida.
>
> CB: Bellezza è incontro, corrispondenza, precisione, / Bellezza è collimazione di istanti e intenti, / il vuoto che si riempie, / il buio che prende forma.

ARCHITETTI E POETI E POESIA

Può sembrare che poeti e architetti si avvicinino al mondo in modi diversi. Ancora oggi in molti contesti, i primi bollati come frivoli e disconnessi dal mondo reale, e i secondi interessati a fatti concreti. In realtà, i due hanno molto in comune, sono complementari, e a volte coincidono le loro istanze. Il filosofo ambientale Allen Carlson afferma che si può avere un apprezzamento estetico del mondo circostante solo attraverso la scienza, cioè attraverso la comprensione di come le cose funzionano [5]. Poeti e architetti allo stesso modo iniziano i loro progetti e processi di lavoro, e cioè con una domanda, un'indagine. Indagano lo stesso mondo. I processi e le manifestazioni finali del lavoro possono differire, ma gli obiettivi sono paralleli e complementari. Sempre più artisti, progettisti, professionisti in generale, si pongono domande simili e cercano soluzioni agli stessi problemi, sempre più globali.

Questa poesia che aleggia nel progetto mette in crisi i sistemi strutturati, ordinati, preordinati, del progetto tecnologico, aggiunge parole nuove al glossario del progettista, aggiunge un poeta al suo gruppo di lavoro. Aggiunge un nuovo modo di cercare e distillare un linguaggio nella selva delle ripetizioni asfittiche e del progetto meccanico, aggiunge un respiro che può donare maggiore stabilità leggerezza e profondità al progetto, come per il corpo dopo una passeggiata nel bosco:

> Ignorare l'arte e gli artisti significa vedere, ascoltare e sentire solo una parte della diversa ricchezza della vita e dei problemi che dobbiamo affrontare. La nostra sopravvivenza come specie dipende dall'integrazione dell'arte nel mix di scienza e tecnologia, ed è allo stesso livello. [6]

Questa poesia di progetto offre anche un approccio creativo all'insegnamento dell'architettura. Offre un'opportunità per un pensiero creativo sullo spazio e l'abitarvi: "la parola che ci parla dell'essenza di una cosa ci viene dal linguaggio, purché noi sappiamo fare attenzione all'essenza proprio di questo" [7]. Nel 2018 l'architetto John Ronan in un articolo ha scritto:

> Mi guadagno da vivere come architetto, uno dei miei edifici preferiti è una poesia. […] Se sto facendo il mio lavoro correttamente, l'edificio si svilupperà spazio dopo spazio, come una poesia si dispiegherà verso per verso. Come Heaney, ho ben presenti i miei predecessori, di cui estendo il portato. Sono gli abili architetti di Chicago, una città dura e senza fronzoli, che apprezzano il duro lavoro, che sono riusciti comunque a trascendere il pragmatismo e ad estrarne una certa poesia. Il loro scavare è quello che vedo quando guardo fuori dalla finestra del mio ufficio. Seguo il loro percorso, mentre cercano il trascendente nel pragmatico. Di tanto in tanto ci riesco e l'edificio diventa una poesia. [8]

SCAVANDO

Tra il mio indice e il mio pollice sta
la penna tozza e calda come un'arma.

Sotto la finestra il suono netto e stridulo
della vanga che affonda nella terra ghiaiosa:
mio padre che scava. Guardo giù
finché la schiena non si china fra le aiuole
e torna su come vent'anni fa
piegandosi ritmicamente fra i solchi di patate
dove stava scavando.

Con lo stivale rozzo annidato sull'ala della vanga
sollevava il manico contro l'interno del ginocchio con fermezza.
Sradicava le alte cime, affondava la lama splendente
e noi raccoglievamo le patate novelle, ci piaceva
sentirle fredde e dure fra le mani.

Per Dio, se il vecchio sapeva maneggiare la vanga.
Proprio come il suo vecchio.
Tagliava più torba mio nonno in un giorno
di ogni altro uomo nella torbiera di Toner.
Una volta scesi a portargli il latte
in una bottiglia col tappo di carta. Si alzò
lo bevve, e si rimise subito al lavoro
incidendo e tagliando nettamente, sollevando
zolle sulla spalla, e scendendo sempre più giù
per trovare quella buona. Scavando.

E mi torna in mente l'odore freddo della terra
delle patate, lo scalpiccio sulla torba fradicia,
i colpi risoluti della vanga tra le radici vive.
Ma io non ho la vanga per essere all'altezza di uomini così.

Tra l'indice e il pollice
Ho la penna.
Scaverò con quella.

M. Zambrano, *L'homme et le divin*, José Conti, Paris 2006, p. 37.

Voce "poetico", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 20/05/2022.

F. Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni, Pordenone 2010.

Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006; ed. or. *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1957.

Cfr. A. Hawthorne Deming, *Science and Poetry. A view from the Divide*, in "Creative Nonfiction", no. 11 (*A View from the Divide. Creative Nonfiction on Health and Science*), 1998, pp. 11-29.

T. Pericoli, *Arte a parte*, Adelphi, Milano 2021.

Cfr. A. Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture,* Routledge, London 2002.

D. Haley, *The limits of sustainability. The art of ecology*, in S. Kagan, V. Kirchberg (a cura di), *Sustainability. A New Frontier for the Arts and Cultures*, Vas Verlag, Frankfurt am Main 2008, pp. 194-208.

M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Id., *Saggi e discorsi* (1976), Mursia, Milano 2007, p. 97; ed. or. *Bauen, Wohnen, Denken* (1954), in *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen 1957.

J. Ronan, *Seamus Heaney Meets Architecture*, in "Architectural Record", disponibile al link www.architecturalrecord.com/articles/13562-seamus-heaney-meets-architecture, consultato il 20/05/2022.

J. Ronan, *Seamus Heaney Meets Architecture*, in "Architectural Record", disponibile al link www.architecturalrecord.com/articles/13562-seamus-heaney-meets-architecture, consultato il 20/05/2022.

S. Heaney, *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966, p. 80.

POLITROPO

BEATRICE BALDUCCI
SARA ANNA SAPONE

Nel proemio dell'Odissea omerica, così viene definito Ulisse, "politropo". Aggettivo composto dal greco *polys* "molto", e *-tropos*, da *trèpo*, "volgere", indica colui o qualcosa che è versatile, dal carattere multiforme, molteplice, incostante, volubile, scaltro, capace di prendere diverse forme e direzioni. Così, la selva, difficilmente racchiudibile in un'univoca definizione e nella sua molteplice fisicità, si infila, sguscia, invade i campi, le strade, gli edifici. È informe e definita, indistinta e distinguibile, incontrollabile e controllabile. Il selvatico è politropo, dinamico e in continuo divenire.

L'avanzata di una selva metaforica o reale interroga la natura del progetto di architettura, che si muove tradizionalmente su logiche di definizione di un dentro e un fuori, che si intende come una forma di previsione, misurazione, e dunque controllo di un dato contesto, che traccia un perimetro certo entro al quale vigono relazioni normate e codificate. L'architettura contiene, la selva si espande. L'una tradizionalmente chiude, l'altra evade. Tuttavia, è possibile invertire questa naturale tensione. Politropa è la selva, politropo è il progetto che si relaziona ad essa, che può muoversi su logiche di opposizione, negazione e distruzione dell'incertezza o aprirsi alla resa di uno sviluppo incontrollato.

Lucius Burckhardt e Bernard Lassus coniarono l'idea dell'intervento minimo in contrasto all'azione del progetto finito e compiuto[1]. Rem Koolhaas, stressando l'apertura verso il caos e i fenomeni incontrollabili, suggerì l'idea dell'architetto come surfer, che si muove al di fuori del controllo totale e irriga territori di potenziale[2]. Si sviluppano allora forme aperte, cedevoli, che incorporano un certo grado di indeterminatezza e pianificano universi narrativi incompiuti[3]. Si controlla il selvatico, nel suo senso più ampio, denunciando un passo indietro e accettandone le molteplici forme. Ne è un esempio il *Kokage-gumo pavilion* di Junya Ishigami, un progetto a tempo in cui una copertura di legno ancorata agli alberi esistenti è disegnata per poter essere invasa, distrutta e plasmata dal selvatico in tutte le sue forme. O ancora, si regola la selva trasformandola in previsione e indirizzo progettuale attraverso azioni silenziose, invisibili, ma non per questo assenti, determinando e disegnando l'evoluzione naturale di ciò che è apparentemente spontaneo. È il caso del parco Henry Matisse di Gilles Clément, dove all'interno di uno spazio delineato si generano le condizioni per lo sviluppo di specie pioniere, prevedendo la creazione di un incolto racchiuso e protetto da mura, che lo lasciano intravedere come una sorta di giardino segreto. Il risultato sembra dettato dal caso ma è in realtà l'intenzione progettuale che ne determina le condizioni a renderlo possibile. Il carattere politropo della selva sembra dunque richiedere un progetto politropo. La relazione tra i due, reclamando una contaminazione fisica e concettuale,

scuote forse i caratteri fondativi di entrambi, aprendo la riflessione su una selva controllata e un progetto selvatico. In questo senso si può guardare a due progetti agli antipodi, in termini di scala e di concetto. Da un lato, un'architettura che si fa selvatica, multiforme, che traduce i caratteri della foresta in caos e smaterializzazione dei confini del domestico, definendo un'infrastruttura che permette configurazioni molteplici. Dall'altro, un paesaggio selvatico, apparentemente indefinito e incontrollato, che è il risultato di attente pianificazioni e intenzioni progettuali.

Daita 2019 House è un progetto di Suzuko Yamada Architects che declina una casa nella foresta in lessico urbano e traduce il carattere politropo del selvatico in un'architettura mutevole nella metaforica selva metropolitana di Tokyo. Non ci sono muri tra la casa e il giardino, ma una composizione di finestre e tubi assemblati insieme. Oltre ad elementi strutturali in legno, acciaio, travi e pilastri, tubi innocenti e controventamenti, ci sono scale, balaustre, infissi, alberi, arredi, tende, piante in vaso, libri, alberi da frutto, vestiti, erbe, biciclette, dvd, specchi. Lo spazio domestico si estende dall'interno all'esterno attraverso piattaforme per potare le piante e raccoglierne i frutti. Aprendo le finestre, la casa fluisce nel giardino e il giardino entra nella casa. Struttura, oggetti e piante coesistono creando una densità multiforme di facciata, negoziando ciò che è dentro e ciò che fuori, abitabile e non. Insieme a specie vegetali rampicanti, colonnari, in vaso, ornamentali, ci sono morsetti, puntelli impalcature metalliche: un groviglio denso e apparentemente impenetrabile⩚. La casa occupa un lotto trapezoidale di 138 metri quadrati, di cui un lato è interamente occupato da un volume lineare in legno con cucina, camera da letto, bagni, che si articola in maniera dinamica su tre piani, come una casa sull'albero. Nella restante parte del lotto, un complesso disegno di tubi innocenti e piante interagisce con la facciata trasparente del volume. L'edificio non possiede un perimetro definito, un'entrata principale e neppure uno stato definitivo: attraverso semplici snodi e morsetti l'intera impalcatura può essere facilmente riassemblata per poter cambiare in base a esigenze future, opere di manutenzione, per aggiungere una nuova balaustra, arrampicarsi su un albero cresciuto, installare un nuovo puntone per la vegetazione. Affascinata dal modo in cui i gorilla organizzano e improvvisano naturalmente gli spazi all'interno del paesaggio senza bisogno di strutture rigide o opache per delimitarli, l'architetto mette in discussione lo spazio abitativo e le molteplici relazioni tra umani e vegetazione nel quotidiano attraverso una casa che può crescere e mutare nel tempo. Daita2019 House è un progetto che traduce principi e spazi selvatici in architettura, non attraverso una mera integrazione della dimensione vegetale, ma piuttosto delineando

una struttura aperta e dinamica, facendo propri i caratteri distintivi del selvatico. I tubi, come liane, connettono stanze aperte il cui tetto sono talvolta alberi, le cui delimitazioni sono tronchi o montanti. È una casa dal carattere infrastrutturale, multiforme, volutamente caotico e politropo concepita per poter evolvere, poter essere smantellata, modificata e plasmata nel tempo.

Il progetto di James Corner Field Operations per il FreshKills Park è un'istanza di come il selvatico possa essere frutto di un attento processo di controllo e ingegnerizzazione della biodiversità, pur apparendo a un visitatore ignaro come un paesaggio completamente spontaneo e immanente. Nel corso del tempo è stato e verrà costruito un "Engineered landscape"⌊, in cui il selvatico diviene paesaggio programmato, risultato di attente scelte progettuali, come risposta a un'assenza nel contesto urbano ma anche rimedio per un sito post-industriale contaminato. Il parco, che si sviluppa su un'area di circa 2200 acri a Staten Island, a sud ovest di New York, per anni sito della discarica più grande al mondo, attiva dal 1948 e dismessa nel 2001 per via di pressioni sociali e ambientali, risulta nel 2003 oggetto di un concorso internazionale. Il progetto vincitore prevede la creazione di attività ricreative e culturali legate a un vasto processo di recupero ambientale sviluppato per fasi nell'arco di trent'anni. L'obiettivo è la realizzazione di un "lifescape", un paesaggio vivente, con una proposta che non solo immagina la materializzazione di un luogo con delle funzioni, ma innesca processi biologici e di riappropriazione da parte della comunità dei viventi. Negli anni precedenti, il paesaggio artificiale si è sempre più sovrapposto a quello naturale, con cumuli di rifiuti che hanno generato una nuova topografia per l'area accostata alle preesistenti insenature, paludi e campi. L'interferenza dell'attività antropica ha così generato omogeneità ecologica e scarsa qualità dei terreni, che in origine presentavano una biodiversità unica, data la particolare configurazione geologica e geografica e la presenza di specie vegetali e animali lontane dai loro habitat usuali.

Il processo di sviluppo dell'area proposto da Field Operations non è solo un progetto di spazi ma anche di processo, che crea le condizioni per l'accrescimento della biodiversità e il risanamento dei suoli contaminati, mutuando tecniche a basso costo dall'architettura come *l'agricultural strip cropping*⊦. In questo modo vengono rinnovati i suoli e il manto verde, migliorando la diversità degli ecosistemi, idrologia e drenaggio, minimizzando erosione e riducendo i costi di manutenzione a lungo termine. Il motto è "Cultivate a diverse resilient landscape". Il parco risulta pertanto uno spazio ibrido, diviso tra funzioni pubbliche con spazi ben definiti e aree (apparentemente) selvatiche ai margini, riserve naturali come corridoi per permettere lo spostamento degli animali.

La maggior parte della sua superficie (1740 acri) viene dedicata ad aree naturali, con la creazione di tre tipi di paesaggi distinti (*wetland, grassland, woodlands*) e di 40 miglia di percorsi ciclopedonali per circumnavigarli o attraversarli. Viene inoltre concepito per essere apprezzato in ogni fase del suo sviluppo come "landscape in progress", per promuovere la successione ecologica[*]. Iniziando la piantumazione con alcune specie pioniere, si accresce la complessità delle specie negli anni, finchè non si innesca un processo di auto-propagazione. Un processo di controllo e ingegnerizzazione della biodiversità. Al contempo, il particolare carattere antropico del sito impone la presenza di un continuo monitoraggio e controllo delle caratteristiche dell'area, in particolare rispetto ai gas emessi dalla discarica, acque reflue e sistemi di copertura dei suoli contaminati. Viene così garantita la continua efficienza del sistema e la verifica dell'efficacia delle soluzioni proposte. Il progetto diviene dispositivo di controllo dinamico, le cui azioni si manifestano con il lento scorrere del tempo: prevede e indirizza scenari possibili ma accetta il divenire imprevedibile del selvatico. Nel controllo di un risultato auspicato c'è la consapevolezza che il parco continuerò a crescere e ad adattarsi, richiedendo una gestione e un progetto dinamici. L'intenzione progettuale e il controllo umano, in particolare nelle zone più selvatiche, rimane invisibile perché parte integrante dell'ecosistema che mira (e riesce) a costruire. L'incontrollabile (il selvatico) viene così controllato modellandone le premesse e le fasi di sviluppo nel tempo.

La riflessione su spazi che interagiscono e traducono i caratteri del selvatico porta ad interrogarsi sulla progettazione del – e con – la selva nel suo significato più ampio, dunque non solo codificato come contesto naturale ma piuttosto come un'incertezza di usi e sviluppi dello spazio. Politropa è la selva, politropo è il progetto che si relaziona a essa, che questo significhi inselvatichire l'architettura smaterializzando e discutendo i confini del domestico, o che, diversamente – ma non per opposizione – che questo reclami il controllo e la razionalizzazione di uno scenario apparentemente indeterminato. La concezione di un progetto politropo sfida il progettista, questionando come le cose "vadano fatte", proponendo diverse prospettive: un recinto non comporta necessariamente il controllo e lo spazio naturale non sottende sempre l'indefinibile. In questo senso, il progetto si pone come operatore temporale[‖], non solo agente sullo spazio ma anche nel corso degli anni. Si può pensare che determini le condizioni per lo sviluppo del selvatico o che delinei un'architettura in cui le transizioni tra spazi e funzioni mutuino i principi dell'imprevedibile. Politropo è così lo spazio che dentro confini precisi può essere informe e anche se rifugge il perimetro può essere progettato.

[ǂ] Cfr. L. Burckhardt, *Der kleinstmögliche Eingriff*, a cura di M. Schmitz, Martin Schmitz Verlag, Berlin 2013.

[ϗ] R. Koolhaas, *Whatever Happened to Urbanism*, in Id., B. Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1994, pp. 958-971.

[⇓] P. Nicolin, *Le proprietà della resilienza*, in "Lotus International", 155, 2014, pp. 52-57.

[⋀] Racconta l'architetto: "Mentre progettavo questa casa mi è venuta in mente la foresta del Ruanda che ho visitato qualche anno fa [...] dove i gorilla di montagna vivono la loro vita quotidiana. Quando abbiamo raggiunto un branco, questi si sono seduti e hanno riposato tra morbidi cespugli in uno spazio aperto della foresta. I gorilla neonati giocavano sugli alberi e correvano tra i gorilla adulti, mentre questi ultimi si sistemavano comodamente nell'erba, per pulirsi o per mangiare corteccia d'albero. Era come una scena domestica. Trovavano il loro posto tra i fitti alberi e improvvisavano le loro case senza muri o tetti. Gli alberi, l'erba alta e i rampicanti si intrecciavano con loro, le sovrapposizioni e i contorni creati dalle irregolarità del terreno, racchiudevano la presenza degli abitanti, formando una densità confortevole che può essere chiamata casa. Questa è l'architettura della foresta". Tratto dalla descrizione dell'architetto sul proprio sito, disponibile al link https://suzukoyamada.com/daita2019, consultato il 20/05/2022. Cfr. inoltre: A. Phillips, *Inside out: Suzuko Yamada Architects*, in "The Architectural Review", 18 November 2020, disponibile al link https://www.architectural-review.com/awards/ar-emerging/inside-out-suzuko-yamada-architects, consultato il 20/05/2022; Y. Suzuko, *daita2019*, in "Ga Houses", 177 (*50 Houses from Archive 3. Japan 2001-2021*), 2021, pp. 198-200.

[⅂] Definizione tratta dalla relazione di progetto del masterplan, *Fresh Kills Park: Lifescape. Draft Master Plan*, marzo 2016, disponibile al link https://freshkillspark.org/wp-content/uploads/2013/07/Fresh-Kills-Park-Draft-Master-Plan.pdf. Cfr. inoltre J. Corner, A.B. Hirsch, *The Landscape Imagination: Collected Essays of James Corner, 1990-2010*, Princeton Architectural Press, New York 2014.

[⊧] Letteralmente coltivazione a fasce, si riferisce a una tecnica agricola di aratura e semina dei crinali con piante dalla crescita veloce, ciclicamente raccolte e trasformate in concime verde per accrescere biodiversità dei suoli. Questo metodo, meno costoso e invasivo di quelli industriali chimici, arricchisce la qualità dei suoli limita la diffusione di infestanti.

[*] La successione ecologica (*ecological succession*) è un processo di sostituzione di specie preesistenti nell'arco degli anni con specie di maggior complessità biologica, spesso in passato autoctone dell'area, per ottenere l'arricchimento della matrice biologica dei siti.

[‖] Cfr. A.Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato. Pötemkin villages e altri nonluoghi*, Quodlibet, Macerata 2010.

POSTUMANO

JACOPO LEVERATTO

> Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato…

La selva, intesa come costrutto culturale, ha sempre occupato una posizione del tutto particolare nella storia del pensiero occidentale. Per secoli, infatti, oltre i limiti del contratto sociale, dello spazio civico e della dimensione razionale, si è trovata contemporaneamente prima e al di là di una certa idea di umanità. Prima, cioè, di una civiltà che ha preso letteralmente forma ritagliandosi un proprio spazio al suo interno e, allo stesso tempo, al di là di essa, in uno spazio di costituzionale estraneità alle sue leggi. Uno spazio che, nella storia, a seconda di come culture differenti hanno interpretato il suo ruolo, ha rappresentato forme diverse di alterità rispetto all'umano. Ma che solo durante l'Illuminismo ha iniziato anche a costituire un campo privilegiato per la costruzione di un nuovo progetto esistenziale in opposizione a quel concetto di "civilizzazione" che stava andando a definire l'unico orizzonte possibile di sviluppo umano. Come se, improvvisamente, in quegli anni, la selva si fosse trovata a materializzare la spazializzazione ideale di un principio di resistenza al concetto che la civilizzazione fosse l'unica forma di vita "naturale" per chiunque volesse considerarsi "uomo" e che l'umanità, di conseguenza, potesse trovar spazio solo all'interno dei suoi limiti normativi.

Non è un caso, per esempio, che Italo Calvino abbia ambientato proprio nel 1767 le avventure di Cosimo Piovasco di Rondò, un giovane deciso a vivere perennemente tra gli alberi per sfuggire dalle regole della società. Perché è nella foresta primaria che Jean-Jacques Rousseau, due secoli prima, aveva immaginato il suo "uomo nuovo", incorrotto dalla civiltà, alle prese con una vita più semplice e felice. Ed è sempre nei boschi che era stato trovato Victor, *l'enfant sauvage* raccontato da François Truffaut, di cui Jean Marc Gaspard Itard aveva tentato, senza successo, la "riabilitazione". È stato necessario, però, quasi un secolo perché questo ideale di resistenza alle norme sociali dominanti lasciasse la dimensione filosofica per svilupparsi in un vero e proprio progetto esistenziale. E più precisamente, il tempo intercorso fra il trattato di Rousseau e un particolare esperimento personale, quello di Henry David Thoreau, che nel corso degli anni ha portato generazioni nella natura selvaggia, per mettere in pratica il proprio rifiuto di conformarsi all'identità che la società proiettava su di loro.

Da quel momento, in altre parole, la selva ha iniziato a rappresentare un dispositivo spaziale di defamiliarizzazione dalle tradizionali categorie normative, attraverso cui iniziare il proprio

processo di autodeterminazione. Non stupisce, quindi, che, oggi, essa rappresenti anche il campo ideale di sperimentazione critica per quel progetto esistenziale di reinvenzione attiva, oggi chiamato semplicemente "postumano", che ha preso forma negli ultimi vent'anni – in coincidenza con l'accresciuta consapevolezza del protagonismo umano nell'equilibrio naturale del pianeta – dalla progressiva convergenza di un'ontologia postumanistica e di un'etica non antropocentrica[1]. Entrambe unite nella critica dell'ideale classico di uomo – maschio, bianco e occidentale – come unico rappresentante universale dell'umano e nella promozione di una prospettiva fondamentalmente biocentrica in base alla quale tutti gli organismi viventi hanno una propria importanza. Il tutto, attraverso una posizione che, al confronto con il panorama degli ultimi decenni del secolo scorso, non comporta né l'abbandono a radicali pretese di autoestinzione né la costruzione di un immaginario transumanista, ma che, invece, richiede di riconsiderare la soggettività umana all'interno di nuovi limiti.

La posizione postumana contemporanea, infatti, non riguarda né la fine dell'umanità né la sua sostituzione con qualcos'altro, ma la sua definitiva estensione. L'apertura della soggettività, cioè, a un sé "natural-culturale esteso", animale e artificiale, alternativo rispetto al soggetto classico umanista, ma sempre profondamente umano[2]. Lo stesso a cui si riferisce Donna J. Haraway, per esempio, quando usa la metafora del cyborg per opporre il suo rifiuto a categorie identitarie binarie[3]. O ancora, quello che nasce dal recupero dell'animalità proposto da Jacques Derrida e Giorgio Agamben[4]. Perché, come scrive Eduardo Kohn, nel suo studio antropologico sulle foreste dell'Amazzonia ecuadoriana, basta leggere l'enigma della sfinge di Edipo per capire che l'essere umano, quattro zampe al mattino, due a mezzogiorno e tre al tramonto, non è mai stato solo uomo, ma anche animale e organismo tecnologicamente aumentato[5]. Per questo, lo spazio privilegiato per lo sviluppo di un soggetto postumano – come quello da lui individuato nella selva – non è quello definito dai bisogni standardizzati di un uomo idealizzato, ma è quello capace di ospitare una soggettività creativa estesa, contemporaneamente multiforme e interconnessa, in una prospettiva di convivenza e di collaborazione[6].

Certo, non si può dire che, in questo senso, la progettazione ambientale sia stata del tutto insensibile al tema, almeno a partire dai primi studi in materia di Ian McHarg e Richard Buckminster Fuller[7]. Fino a pochi anni fa, però, la grande maggioranza delle proposte al riguardo si è mossa nel solco di un principio utilitarista di matrice ambientalista, basato sul benessere dei soli umani. E pur aprendosi parzialmente all'inclusione di altre specie e tecnologie, le ricerche progettuali sul tema non hanno quasi mai esteso il principio di abitabilità – intesa come possibilità di appropriazione e costruzione attiva del proprio ambiente di vita – a soggetti non umani. Così, anche negli ultimi vent'anni, con l'eccezione di qualche studio sistematico ma molto settoriale, il dibattito si è via via polarizzato attorno a proposte puntuali, alternativamente incentrate su grandi utopie urbane senza alcuna fattibilità o semplici soluzioni di design di immediata spendibilità. Mentre, dall'esterno, il modello che, a più riprese, è stato maggiormente invocato è quello che prevede un progressivo ritiro di ogni attitudine progettuale[8].

Lo spazio ideale di un soggetto postumano, invece, è quello ben tratteggiato da Anna Tsing nel suo studio sulle foreste giapponesi, che non solo riformula perfettamente la gamma delle azioni umane nel processo di trasformazione ambientale, decentrando e valorizzando il suo ruolo, ma che le descrive anche come parte di una precisa strategia di "sopravvivenza collaborativa"[9]. O meglio, come di un nuovo modo di immaginare diverse forme di convivenza tra soggetti diversi, "facendo mondo insieme"[10]. Perché la capacità di farlo, a suo avviso, non è limitata agli esseri umani, ma appartiene a tutti gli organismi che modellano il proprio ambiente, attraverso progetti che spesso si sovrappongono e lasciano spazio ad altri soggetti, in quello che può essere interpretato come un processo complesso, a volte inconscio e non intenzionale, di costruzione multispecie della realtà. Lo stesso processo documentato anche da altri studi contemporanei in questo campo – come quelli di Bruno Latour, Isabelle Stengers, Donna Haraway o Vinciane Despret – che negli stessi anni, considerando il mondo in termini di connessioni più che di divisioni, hanno mostrato come questo sia co-abitato da una miriade di comunità simbiotiche, autoregolanti e vitali, che costruiscono, più o meno consapevolmente, i propri habitat insieme[11].

Naturalmente, si tratta di una selva ben diversa dal costrutto culturale di natura "arcadica" consolidatosi in epoca post-illuministica. L'impatto geologico dell'attività umana, infatti, ha reso impraticabile il sogno di un ritorno a una condizione originaria dello stare al mondo e la selva, di conseguenza, non vive più in una dimensione di pura naturalità, opposta a quella artificiale della civilizzazione. Piuttosto, occupa quella dimensione terza attraverso cui il progetto ambientale prende sempre più spesso la forma di una parziale restituzione che, negli ultimi anni, si è vista replicata più volte[12]. Quella che caratterizza non solo i siti abbandonati, gli spazi di transizione, o i terreni dismessi, ma anche i luoghi inaccessibili, le aree non coltivabili, o le riserve. Tutti spazi che, rispetto ai territori soggetti al controllo umano,

costituiscono un'area privilegiata di ricettività alla diversità biologica, finendo così per rappresentare il serbatoio genetico del pianeta. O meglio, l'ambito indeciso del futuro possibile – fuori dalla logica di identità binarie, in continua evoluzione e aperto a forme eterogenee di fertilizzazione incrociata – in cui l'intervento umano può essere deliberato nelle intenzioni e non intenzionale nei suoi effetti, ma tuttavia resta, nella maggioranza dei casi, strettamente necessario alla sua costruzione[1].

Né artificiale né naturale, né intenzionale né spontanea, la selva oggi costituisce, in altre parole, non solo il campo di studio privilegiato, ma anche il terreno di incubazione primario per la crescita di nuove comunità biotiche ibride che emergono in risposta al rifiuto di un modello antropocentrico, visto ormai come al collasso. E, in senso fisico e metaforico, rappresenta uno dei modelli più usati per descrivere possibili colonizzazioni che siano in grado di svilupparsi, al di là di un'ottica oppositiva, in una prospettiva di convivenza e di collaborazione, inserendosi in un ordine metabolico più ampio. Per questo, oggi, la selva viene sempre più spesso interpretata come forma archetipica del progetto postumano. Perché costruire un habitat postumano non significa tanto trovare un nuovo spazio per un nuovo soggetto, quanto riconsiderare la stessa soggettività nella sua consistenza multiforme e interconnessa. Attraverso un'ottica, cioè, che, pur appartenendo sempre al campo del progetto, lo intende più come proposta che predeterminazione, in un gioco reciproco di innesti e ibridazioni.

[1] I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (1969), Einaudi, Torino 1994, p. 15.

[2] Cfr. P. Tavares, *Forests*, in R. Braidotti, M. Hlavajova, a cura di, *Posthuman Glossary*, Bloomsbury, London 2018, pp. 162-167.

[3] Cfr. R.P. Harrison, *Forests. The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.

[4] Cfr. A. Ferguson, *Essay on the History of Civil Society* (1767), A. Finlay, Philadelphia 1819.

[5] Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957.

[6] Cfr. J.J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Marc-Michel Rey, Paris 1755.

[7] Cfr. J.M.G. Itard, *De l'éducation d'un homme sauvage ou des premieres developpements physiques et moraux de jeune sauvage de l'Aveyron*, Goujon Imprimeur-Libraire, Paris 1801.

[8] Cfr. H.D. Thoreau, *Walden. Or, Life in the Woods* (1854), Ticknor and Fields, Boston 2016.

[9] Cfr. R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge Mass. 2013.

[10] Cfr. ivi, p. 109.

[11] Cfr. D.J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985), in Ead., *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, p. 150.

[12] Cfr. J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, in "Critical Inquiry", 28, 2, 2002, pp. 369-418; G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Borighieri, Milano 2002.

[13] Cfr. E. Kohn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press, Berkeley 2013, p. 5.

[14] Cfr. D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

[15] Cfr. I. McHarg, *Design with Nature*, Doubleday, New York 1969; R. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Simon & Schuster, New York 1969.

[16] Per una panoramica sul tema, cfr. J. Leveratto, *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, Applied Research and Design, Novato 2021.

[17] A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, p. 22.

[18] *Ibid.*

[19] Si vedano, a tal proposito, B. Latour, *Le Microbes. Guerre et paix, suivi de Irréductions*, Métaillé, Paris 1984; I. Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Editions La Découverte, Paris 2009; D.J. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit.; V. Despret, *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions?*, LA Découverte, Paris 2012.

[20] Si vedano, per esempio, G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2003; M. Casagrande, *From Urban Acupuncture to the Third Geneation City*, in J. Revedin (a cura di), *La ville rebelle. Démocratiser le projet urbain*, Gallimard, Paris 2015, pp 38-49.

[21] Cfr. J. Leveratto, *op. cit*, pp. 196-220.

Q

QUALUNQUE

MAURIZIO COCCO

La parola italiana qualunque può tutto sommato essere tradotta in qualsiasi idioma europeo, senza perdere troppo di tono; però, la nostra è l'unica lingua in cui l'aggettivo indefinito ha dato origine a un sostantivo, questo sì, intraducibile e carico, nel gergo colloquiale e giornalistico, di sfumature negative: qualunquismo. Per soffermarci ancora su questo rapporto linguistico, in *The Apple Cart*, commedia in tre atti che nel suo titolo italiano diviene *L'imperatore d'America*, George Bernard Shaw racconta di un re che nell'abdicare sceglie di diventare un *everyman*, un uomo qualunque. Uno come tanti, capace di risolvere un semplice cruciverba come quello che il giornale *The Observer* dedicava negli anni Venti ai solutori meno abili, "The Everyman Puzzle", a cura di Robert Bell. Qualunque, quindi, starebbe a indicare una condizione di mediocrità, l'anonimato tipico dell'età di massa, e in modo ancora più particolare del secondo dopoguerra e della società dei beni di consumo di massa. Nel 1966 uno dei più celebri, e quindi non un qualunque, giornalista italiano, Indro Montanelli chiama proprio *Gente qualunque* la sua raccolta di racconti autobiografici, cronache e profili biografici di italiani. Qualunque è l'indefinito, l'anonimo; non a caso un pensatore politico del calibro di Isaiah Berlin, in *La libertà e i suoi traditori*, poneva quale questione centrale della filosofia politica proprio quella per cui un qualunque essere umano debba obbedire a un qualunque suo simile.

Dal neutro al negativo, in italiano, il passo è compiuto proprio nella metamorfosi qualunque-qualunquismo. "L'Uomo Qualunque" fu il titolo del settimanale più venduto nell'Italia del secondo dopoguerra, e da qui divenne il nome di un partito politico che nel 1946 ottenne un robusto successo elettorale, dapprima nelle elezioni per l'Assemblea Costituente e, subito dopo, alle elezioni amministrative. Figli entrambi del commediografo Guglielmo Giannini, giornale e partito diedero all'Uomo Qualunque una forma: un omino che viene schiacciato sotto il torchietto delle tasse fino a perdere i pochi soldi che gli restano nelle tasche. Già però nel 1898 Luigi "Vamba" Bertelli dava vita a questo aggettivo dandogli la fisionomia dell'onorevole Qualunquo Qualunqui. Qui la parola "qualunque" serve a tracciare il ritratto satirico della classe dirigente di *fin de siècle*, interessata a nulla, tranne che a stare a galla e perciò disposta a sostenere qualunque posizione, o a candidarsi nel collegio di "Dovunque", iscriversi al partito dei "Purchessisti", propugnare il programma "Qualsivoglia" e sostenere il gabinetto "Qualsisia".

Proposti l'uno a fianco all'altro, questi due utilizzi politico-polemici del lemma "qualunque" ci mostrano le loro affinità elettive: la mediocrità può essere oggetto di dileggio per chi ha una visione più elitaria della società, ma può anche essere

intesa in maniera avalutativa, come condizione della maggioranza, distribuzione gaussiana, e quindi normalità. A tal proposito, Luigi Lucatelli, negli stessi anni di Vamba, creava Oronzo E. Marginati, profilo di quelle "legioni che fatichino come una cooperativa di muli, per attaccare un ventisette all'altro tutti i mesi" . A questa visione, pare però intersecarsi l'oraziana *aurea mediocritas*, lo stare in mezzo che non solo non ha valore dispregiativo, ma anzi si declina nel senso opposto della virtuosa moderazione. Per Lucatelli, questa sta proprio nel "sacrosanto vissillo dell'omminiqualunque, che sono migliori, e gridano abbasta!". Nel cinema hollywoodiano contemporaneo a Guglielmo Giannini, una visione di questo genere compare nelle opere di Frank Capra, in particolare *Meet John Doe*, film del 1941, che dà al suo protagonista il nome fittizio usato comunemente per designare le persone anonime o non identificate, e quindi qualunque. John Doe è in realtà l'ex giocatore di baseball Long John Willoughby, che si mette a capo di un movimento politico il cui motto è "sii un vicino di casa migliore" .

Si tratta in sostanza di un aggettivo culturalmente bifronte, che si presta a un utilizzo diametralmente opposto. È nel senso che gli dà Vamba, di indefinita vaghezza, in cui si può forse scorgere alla lontana l'eco dell'apocrifo "Franza o Spagna purché se magna", che si origina il sostantivo qualunquismo e l'aggettivo qualunquista: non più relativo a seguaci e contenuti del giornale e partito "L'Uomo Qualunque", ma a indicare un atteggiamento di generica svalutazione di qualsiasi impegno ideologico e politico. Diversamente lo stesso Giannini, e Shaw, e Lucatelli, e Capra, fino al George Orwell di *Una boccata d'aria* . Se per Lucatelli, gli uomini qualunque sono stanchi di essere le incudini di tutti i martelli, per Orwell, che scrive il romanzo nel 1939, se il fascismo arrivasse in Inghilterra, la gente qualunque tirerebbe a campare come ha sempre fatto.

Le avventure editoriali del giornale "L'Uomo Qualunque", aprono a una ulteriore comprensione del termine. Guglielmo Giannini, infatti, quando si rivolse per la prima volta, nel 1944, all'ufficio per il controllo della stampa del comando alleato di Roma, chiese l'autorizzazione per un periodico politico dal titolo "L'Uomo della strada", modificato solo in una seconda richiesta in "Uomo qualunque". Essendo il progetto il medesimo, si comprende che i due sintagmi siano intercambiabili: qualunque fa riferimento a una condizione di ordinaria anonimia che è realmente la condizione base della società di massa. L'autore aveva già esplorato il concetto nella sua produzione teatrale, inaugurata nel 1927, e gli aveva dato la forma forse più compiuta nell'opera del 1939 *Lo schiavo impazzito* . Il protagonista, Alvise Sangallo, è un sessantacinquenne commesso di scarse ambizioni, che viene costantemente

maltrattato e umiliato dal suo datore di lavoro per calmare le clienti insoddisfatte, salvo poi trovarsi sorpassato, nel momento di una possibile promozione, da un collega molto più giovane. In questa commedia, Giannini si riferisce agli uomini qualunque come agli "uomini-motore", a sottolineare la loro imprescindibilità nel funzionamento di una società moderna. In Alvise Sangallo si intravede da una parte l'antesignano Ignazio Travet, maltratto impiegato pubblico creato nel 1876 da Vittorio Bersezio , e dall'altra il futuro ragionier Ugo Fantozzi ; comune a entrambi è infatti lo storpiamento del nome da parte del capo: Sangalli in luogo di Sangallo come Fantocci in luogo di Fantozzi. Per quanto in disuso, il termine "travet" nella nostra lingua indica ancora quel tipo umano, in espressioni come "fare il travet per tutta la vita", e allo stesso modo viene utilizzato il nome Fantozzi con valore di antonomasia.

Nel definire esplicitamente chi sia l'uomo qualunque, Giannini scrive: "L'uomo qualunque è più che l'uomo della strada: è l'uomo nel caffè, nel cinematografo, nella camera da letto, nella sala da pranzo, davanti allo sportello delle tasse: dovunque" . È perciò chiaro come il termine, il cui uso è testimoniato chiaramente nei secoli precedenti, sia oggi inscindibile dal contesto massificato. Nella lettura filosofica di Martin Heidegger, "qualunque" è l'esistenza inautentica, l'anonimato costitutivo della condizione umana nell'età delle masse, in cui non è il singolo a fare le scelte, ma sono le scelte collettive a fare il singolo. Così Heidegger definisce questa condizione sotto la categoria della "dittatura del si": "Ce la passiamo e ci divertiamo come ci si diverte; leggiamo, vediamo e giudichiamo di letteratura e di arte come si vede e si giudica. Ci teniamo lontani dalla 'gran massa' come ci si tiene lontani, troviamo 'scandaloso' ciò che si trova scandaloso. Il Si, che non è un Esserci determinato ma tutti (non però come somma), decreta il modo di essere della quotidianità" . La riflessione heideggeriana di *Essere e tempo* è datata 1927, tre anni più tardi, nello stesso contesto della Germania di Weimar, Siegfried Kracauer così descriveva un personaggio tipico – una ragazza nota come "Grillo" che lavora nella registratura di una fabbrica – delle "masse salariate": "L'incanto della vita borghese la raggiunge ancora e precisamente nella sua forma più misera, ed essa accoglie spensieratamente tutte le benedizioni che cadono su di lei. La sua caratteristica è che non può ascoltare un pezzo musicale, nella sala da ballo o nel caffè di periferia, senza cantare subito le parole appropriate. Ma non è lei che conosce ogni canzone di successo, sono le canzoni che la conoscono, la raggiungono e dolcemente l'abbattono, lasciandola in uno stato di completo stordimento" . In maniera analoga Charles Wright Mills nel 1951 definì i "colletti bianchi": "Se hanno avuto una storia, essa è priva di eventi; se hanno interessi comuni,

non solo tali da farne una classe omogenea; se avranno un futuro non sarà certo opera loro. Le loro aspirazioni, se mai ne hanno, tendono a una via di mezzo in un tempo in cui la cosa non è possibile, e quindi a una linea di condotta illusoria in una società immaginaria. All'interno il gruppo è diviso, atomizzato; all'esterno i suoi membri sono costretti a dipendere da forze più grandi di loro"[1].

La genericità dell'aggettivo qualunque, e per estensione quella che possiamo definire la "condizione qualunque" allude a una massa che in quanto indefinita è senza voce e perciò schiacciata da forze superiori. Come scrive ancora Wright Mills: "In un mondo popolato da grandi forze minacciose, al colletto bianco vengono prontamente attribuite tutte le virtù che si suppongono proprie della creatura sottomessa. È possibile che egli si trovi al fondo della scala sociale, ma intanto gli si concede la qualifica di ceto medio"[2]. Non diversamente Giannini, pur col piglio polemico del giornalista e non scientifico del sociologo, sosteneva che "il diritto [dell'uomo qualunque] è indiscutibile anche se minoranze prepotenti lo contestano e lo annullano; è un personaggio che si contrappone all'eroe, al capo, al re, al duce, al führer, al conducator, al Churchill, al Roosevelt, allo Stalin"[3]. Non è perciò un caso che, quando all'indomani della caduta del fascismo, Giannini disegnava un profilo denigratorio di Mussolini sul giornale d'Italia, andasse proprio a qualificare l'uomo, sottraendolo dalla medietà: il duce era stato "l'uomo dal balcone". Alla mediocrità, intesa etimologicamente, si contrappone il merito, all'essere-qualunque, la meritocrazia. È la tesi di Michael Dunlop Young, che nel 1958 descrive una società in cui le classi sociali tradizionali sono state soppiantate da un sistema nel quale sono il talento e il successo a conferire a ciascuno il suo posto nella società, elevando i più "meritevoli" ed escludendo i mediocri[4]. Si noti che mentre la parola "qualunquismo" era nata per indicare semplicemente un movimento politico ed è invece diventato uno spregiativo epiteto politico, la parola meritocrazia è stata coniata con intento ironico e negativo, cioè per aborrire un tale ipotetico sistema, e ha invece assunto valore positivo.

In *Siamo uomini o caporali*, film in cui Totò è protagonista ma anche autore del soggetto in collaborazione con Giannini, questa contrapposizione arriva a compimento nella divisione dell'umanità in due categorie di persone: la maggioranza degli uomini e la minoranza dei caporali, vale a dire del potere costituito[5]. "Gli uomini – annuncia Totò nel discorso conclusivo - sono quegli esseri costretti a lavorare come bestie tutta la vita, senza vedere mai un raggio di sole, senza la minima soddisfazione, sempre nell'ombra di un'esistenza grama". Il passaggio è compiuto: non più uomini qualunque, ma semplici uomini, l'aggettivo non è necessario: chiunque è qualunque.

[1] G.B Shaw, *L'imperatore d'America*, Mondadori, Milano 1930; ed. or. *The Apple Cart. A Political Extravaganza*, Constable and Company, London 1930.

[2] Cfr. S. Bartezzaghi, *L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, Torino 2007.

[3] Cfr. I. Montanelli, *Gente qualunque*, Bompiani, Milano 1966

[4] Cfr. I. Berlin, *La libertà e i suoi traditori*, Adelphi, Torino 2005; ed. or. *Freedom and its Betrayal: Six Enemies of Human Liberty*, Princeton University Press, Princeton 2022.

[5] Cfr. L. Bertelli, *L'onorevole Qualunqui e i suoi ultimi diciotto mesi di vita parlamentare*, Barion, Palermo 2013.

[6] L. Lucatelli, *Come ti erudisco il pupo. Conferenza paterno filosofica d'uso dell'infanzia e degli adulti di Luigi Lucatelli*, Cappelli, Bologna 1942, p. 734.

[7] Cfr. V. Zagarrio, *Frank Capra. Il cinema americano tra sogno e incubo*, Marsilio, Venezia 2009.

[8] Cfr. G. Orwell, *Una boccata d'aria*, Mondadori, Milano 1966; ed. or. *Coming up for air*, Victor Gollancz, London 1939.

[9] G. Giannini, *Lo schiavo impazzito* (1939), in Id., *Cinque commedie di Guglielmo Giannini*, Arcoscenico, Roma 1961, pp. 162-227.

[10] Cfr. V. Bersezio, *Le miserie 'd monsù Travet,* Centro Studi Piemontesi, Torino 2001.

[11] Cfr. P. Villaggio, *Fantozzi totale*, Einaudi, Torino 2010.

[12] G. Giannini, *La grande avventura dell'Uomo Qualunque raccontata da Guglielmo Giannini*, in G. Scognamiglio (a cura di), *Enciclopedia del Centenario. Contributo alla storia politica, economica, letteraria e artistica dell'Italia meridionale nei primi cento anni di vita nazionale*, II, D'Agostino, Napoli 1960, p. 41.

[13] M. Heidegger, *Essere e Tempo* (1970), Longanesi, Milano 1976 p. 163; ed. or. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1927.

[14] S. Kracauer, *Gli impiegati*, Einaudi, Torino 1980, p. 65; ed. or. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt am Main 1930.

[15] C. Wright Mills, *Colletti Bianchi. La classe media americana*, Einaudi, Torino 1974, p. 3; ed. or. *White Collar: The American Middle Classes*, Oxford University Press, Oxford 1951.

[16] Ivi, p. 7.

[17] G. Giannini, *La grande avventura dell'Uomo Qualunque raccontata da Guglielmo Giannini*, cit., p. 41.

[18] Cfr. M.D. Young, *L'avvento della meritocrazia*, Edizioni di Comunità, Bologna 1961; ed. or. *The Rise of the Meritocracy*, Thames and Hudson, London 1958.

[19] A. De Curtis, *Totò si nasce: e io, modestamente, lo nacqui*, a cura di M. Giusti, Mondadori, Milano 2000.

R

RADUNO

ALESSANDRO INCHES

Alessandro Inches, *Ravers*, 2019. Courtesy l'artista.

Alessandro Inches, *Ravers*, 2019. Courtesy l'artista.

Alessandro Inches, *Ravers*, 2019. Courtesy l'artista.

Alessandro Inches, *Ravers*, 2019. Courtesy l'artista.

Alessandro Inches, *Ravers*, 2019. Courtesy l'artista.

RIFUGIO

ARIANNA COLOMBO
RICCARDO MALATTO

> Dice il vero, chi dice ombra. Ma ora si stringe il luogo dove stai: / e adesso dove andrai, rivelatore d'ombre, dove? / Sali. Innalzati a tentoni. Più sottile diventi, più irriconoscibile, più fine! / Più fine: un filo, lungo il quale vuole scendere la stella: per nuotare nel basso, giù in basso / dove vede se stessa luccicare: nella risacca di erranti parole.

Da vocabolario rifugio, dal latino *refugium*, derivato di *refugére*, rifuggire è associato alla dimensione semantica della protezione: ricovero da un pericolo che consente la sopravvivenza. Il rifugio è un luogo in cui abitare la fuga: come le tane di talpe e volpi è giaciglio in continuo rifacimento in cui abbandonarsi ai sogni; come il covo dei pirati è nascondiglio per ricercati e spazio autonomo per sperimentazioni politiche.
Capita di vederne ancora qualcuno lungo i sentieri di montagna. Nascosti tra le fronde degli alberi, arroccati su cucuzzoli o posati come prodigi in una conca, si mostrano a chi li raggiunge come piccoli altari opachi, sbocciati nella selva per dare conforto. Le stanze spoglie sono crocevia di viandanti e fungaioli, cacciatori ed escursionisti, le crepe dei muri e i sottotetti ospitano nidi di piccoli animali. Qui i mondi si incontrano: gli animali umani e non umani condividono un'alcova comune sul ciglio della montagna. In queste eterotopie boschive i viventi si affidano reciprocamente: sanno che nessuno farà male all'altro. Questi luoghi di mutuo appoggio sono sempre più rari, il turismo si è aggrappato alle funivie e alle ferrate per diffondere la sua etica ed estetica. Oggi, di quei ripari disadorni che si scopriva da bambini tra castagni e ulivi non resta molto. Pochi ormai se ne prendono cura. Nei rifugi abbandonati il legno marcisce, e dove l'uomo resta per custodire, sterilizza e chiude a chiave trasformando i *rifugia* in villeggiature stellate. I *rifugia* non sono luoghi da cui estrarre valore, ma insenature in cui indugiare: non sono dei resort per turisti, vetrine per un pubblico stagionale, ma luoghi dedicati a voci disarticolate, umbratili cori in grado di coltivare la forza di un grido: un altro mondo è possibile!

Nonostante la loro resistenza, il paesaggio circostante avanza in tutt'altra direzione: in ogni angolo telecamere, dispositivi di tracciamento biometrico e programmi di controllo del lavoro, social network e aule di tribunale. La chiamata alla trasparenza è urlata da questi palazzi di vetro che mascherano le complesse transazioni finanziare e corruzione.

La trasparenza è uno dei miti con cui la società moderna regolamenta le persone e trasforma gli spazi. Tutto pretende di essere trasparente: architettura, comportamenti, intimità. La trasparenza diviene brusio: prende nota di tutto senza conoscerlo,

perforando qualsiasi continuità narrativa fatta di opacità e silenzi, di sguardi senza secondi fini. Lo sguardo attento alla meraviglia cede il passo a quello della sorveglianza. L'occhio che illumina cancella quel che l'oscurità racchiude: le luci della scienza, la trasparenza degli edifici, la purezza stereometrica dell'architettura non bastano a salvare il mondo. É significativo che l'unico rifugio che riusciamo a immaginare sia infatti il rifugio antiaereo. Se la modernità progredisce attraverso la violazione dei suoi stessi limiti⇓, la trasparenza ne porta a perfezione la logica. Ma la trasparenza assoluta, come la verità, nega se stessa: per quanto un palazzo di vetro sia pulito, il sole di mezzogiorno ne infuoca le pareti. Non sempre un buon nascondiglio si trova in punti ciechi: una lettera rubata può essere meglio nascosta nel punto più in vista di una scrivania⋀. E anche Roland Barthes, in una delle figure di *Frammenti di un discorso amoroso*, riporta un proverbio cinese calzante alla mancata coincidenza tra buio e protezione: "il punto più in ombra si trova sempre sotto la lampada"⎣. Questi sono esempi che raccontano di un mimetismo non scontato e scelto di situazione in situazione e, in qualche modo, parlano anche del gesto del rifugiarsi di quanto una luce possa bagnare un corpo fino a nasconderlo. Se in noi ci sono zone poco terse fin dalla nascita non è per una qualche inclinazione refrattaria alla luce, ma il mondo stesso è fatto di incrinature che vi resistono. E forse dovremmo ricordarci più spesso della generosità di ogni illuminazione che, inevitabilmente, getta un cono d'ombra in cui insinuarsi.

Se i nonni ci hanno insegnato che il rifugio si trova in montagna, ben in alto e al centro, sbagliamo a credere che la città, in basso e verso i borghi, non possa celarne delle forme inedite. Tra tende e marciapiedi, cunicoli e retrobottega di palazzi possono ancora darsi dei luoghi consacrati a un incontrarsi umano. Anche i circuiti chiusi delle telecamere possono essere manomessi e chi raccoglie dati dai nostri profili si può ancora ingannare. Ogni nascondimento può rivelare un segreto più profondo: non si tratta di rifugiarsi in catacombe o vicoli squallidi dove il sole si vede di rado, ma di saper scovare anche nei quartieri di periferia, nei ghetti e in tutti gli altri spazi incisi nel cemento grezzo, un piccolo e comune tempo di ristoro. Sono esemplari coloro che riescono in questa impresa, in particolare chi tra l'assenza di infrastrutture e condizioni di salute pubbliche precarie ha ancora la forza di crearli. Ci sono certi piccoli rifugi segnati dalla violenza del nostro modo di abitare e ci chiediamo se la violenza, qui, possa trasformarsi nell'esperienza di un altrove, costeggiando sponde marginali. Un qui dove inventare altre possibilità: incontri inattesi e laboratori per corpi, segreti rivelati nella luce del mezzogiorno come nel buio della mezzanotte, un sussurrare discreto.

L'ingresso libero cede spazio a un invito non programmato: i ritrovi avvengono per somiglianze sentimentali. Nei rifugi non si arriva infatti per traiettorie previste né esclusivamente per fuggire o per non lasciare tracce. Ci si ferma per creare un riparo.

> È una illusione ottica credere che, prima, si percepisca il mondo-contesto come assillante pericolosità, e, solo poi, ci si dedichi a escogitare una rete protettiva. Il rischio insito nell'appartenere a un contesto informe e sempre potenziale non è mai avvertito di per sé, allo stato puro, preliminarmente. Al contrario, esso si manifesta soltanto perché siamo già sempre affaccendati a circoscriverlo e a mitigarlo. […] Non si dovrebbe neanche parlare di una 'reazione'; è fuorviante qualsiasi ulteriore rimando a una successione cronologica o a un rapporto di causa ed effetto. Non vi sono un pericolo-stimolo e un rifugio-risposta. Piuttosto, la ricerca di protezione costituisce l'esperienza originaria e indivisibile in cui, elaborando l'antidoto, si arriva scorgere il male. C'è di più. La pericolosità indeterminata del mondo non solo si rivela nel tentativo già sempre in corso di trovare un riparo, ma si esprime appieno come riparo di volta in volta conseguito.⊧

Il rifugio è consacrato all'indugio, elegante costruzione di silenzi custoditi senza imposizione: "[v]eramente protettivo è il riparo che salvaguarda da temibili protezioni"✳. Il rifugio si schiera infatti contro l'idea di controllo, contro la pornografia dell'informazione che alimenta le brutalità. "Rivendichiamo per tutti il diritto all'opacità" scrive Glissant⅀. L'opacità abbozza la tessitura di una trama, mostrando le coralità dei filamenti che la compongono. Intona un divenire impercettibile⅄, un riparo opaco aperto alla complessità fluttuante del mondo.

> Le opacità possono coesistere, confluire, tramando tessuti la cui vera comprensione si baserebbe sulla tessitura di questa trama e non sulla natura delle componenti.⅌⅄

Come dice Bell Hooks⅌⅌, le case costruite in fretta e furia a margine dei quartieri residenziali erano anche i focolari che le donne nere hanno saputo trasformare in luoghi di resistenza: lottando per creare uno spazio dove ricrearsi e riposare, in cui i figli potessero, almeno per un momento, non sentirsi oggetto di disprezzo ma destinatari di attenzione. Rifugi dove corteggiare una cura che ha ben poco a che vedere con il culto della donna-madre, dove rischiando la vita si lotta per un sapere pratico di liberazione.

Dai margini si assume una prospettiva radicale da cui guardare la realtà e improvvisare alternative. Stare sul margine è un esercizio di coscienza critica che non è presente solo nelle parole, ma nei gesti e nei modi di abitare. I *rifugia* marginali sono un atto di rottura contro le chiusure dei quadri esplicativi e delle passioni

tristi della società civile. Lì è possibile abitare quel "tra" che spezza le categorie con cui siamo soliti ordinare azioni e discorsi: né casa né luogo estraneo, né luogo di comodità né luogo impervio, né semplice fuga dalla miseria né conquista di privilegi, né nostalgia né progresso.

Il rifugio non chiede di rinunciare alla storia di chi vi sosta o lo attraversa; non è uno spazio che si sceglie liberamente né uno spazio in cui si è scelti. Il rifugio si descrive per improvvisazioni: per come si prende posizione rispetto al cambiamento, per come si condividono le memorie nella lotta contro oblii e censure, per la cura e l'attenzione con cui si scoprono nuovi modi di nominare la realtà e di viverla. Rifugio è un luogo in cui si arriva e non si arriva mai, ricetto che si può e si deve lasciare; è una cuccia in cui si accettano dispersioni e frammenti, in cui si può sentire il bisogno di ritornare.

Qui la verità della trasparenza non è un'esposizione che distrugge il segreto, ma una rivelazione che gli rende giustizia. Come la selva il rifugio abita spazi in ombra. Come la selva si tende ai raggi del sole dando forma alle ombre e ritraendo una danza di figure che ondeggiano tra il mostrare e il celare. Ma può persino capitare che in queste *silhouette* che deviano bagliori, i volti perdano la loro chiarezza, il passo si faccia più cauto e le mani si muovano a tentoni: qui, per non smarrirsi non resta che affidarsi all'altro.

Secondo uno dei miti fondatori della filosofia, le ombre condividono l'ambiguo statuto dei riflessi: nella caverna platonica, gli schiavi incatenati sono sedotti dalle sagome proiettate sulla parete di fronte dal fuoco e confondono la sbiadita rappresentazione della realtà con la realtà stessa. Il gesto di liberazione sarà allora quello di squarciare il velo dell'ignoranza per scorgere al di là dell'inganno quanto si cela dietro le ombre menzognere. *Alétheia*, la verità, è appunto un disvelare le ombre rassicuranti per affrontare i rischi della luce accecante. Eppure portare alla luce ciò che si nasconde non significa contaminare quanto stava protetto? Era Plinio il vecchio, nella sua *Naturalis Historia*, a dire che dall'ombra proiettata sulla parete sia nata la pittura e poi la scultura. Senza ombre non avremo infatti percezione della profondità, gli oggetti ci apparirebbero piatti e senza rilievo. Le ombre che girano attorno a un'asta nel corso del giorno ci consentono di scandire il tempo e di conoscerlo. La caverna sulla cui parete giocano ombre tremule e deformi non è quindi il luogo dell'illusione ma quello del sogno creatore, dove inganno e immaginazione, resistenza e improvvisazione, tragicità e riso si fondono difronte alla paura di scomparire. Tra le ombre ci si nasconde per tramare. Che la vita si moltiplica quando "non cessa di giocare, di danzare, di ridere con il peggio"[1] tentava già di suggerirlo il teatro delle ombre.

Michel Serres ha definito il tenersi in ombra per concedersi sguardi obliqui una conoscenza adela: da àdelos, ciò che non si mostra e si cela[2]. Se *alétheia* mira a svelare il rumore di fondo custodito dalle frange in penombra, adela rimanda alla forma incarnata di una conoscenza velata in spazi ripiegati e fluenti, dai contorni sfumati e non trasparenti. Le buone fondamenta si gettano su ciò che non è fondante, ma in ciò che si apre alla mobilità, nel contrasto tra luce e ombra, nell'oscillazione tra fluidità e rigidità.

Chi è perseguitato dai fantasmi e sente crollare la terra sotto i piedi, chi subisce pressioni quotidiane, ha bisogno di rifugi per garantirsi un riparo o la ricorsività della fuga. Solitudine, depressione, dipendenza, povertà e disperazione sono i rischi di chi si sente sia minaccioso che minacciato, la loro vita dipenderà dalla capacità di immaginare altri spazi e alternative, nuove relazioni ed esperienze: inventare appropriazioni e usi degli spazi sono atti politici. Un buon metro di misura per discernere le società vivibili, in grado di accogliere il divenire, da quelle in cui la vita è diventata mera sopravvivenza e adeguamento a norme prescritte, è infatti il modo in cui gli umani creano la relazione con il diverso e il dramma del divenire comune: la posta in gioco è il rapporto tra ostilità e ospitalità, conflitto che diventa possibilità di "ricrearsi ogni volta, a partire da una serie di oblii. Oblio, ovvero integrazione di ciò su cui esso si fonda: la molteplicità"[3].

Nei rifugi si riposa e si ricrea, si tessono trame senza tramare frontiere. Ed è qui, al riparo dai fari tipici di "un'epoca costantemente in preda al mal di pancia per la necessità di trasparenza"[4] in cui è possibile sottrarsi per resistere e re-immaginare. Chi ancora grida "tana libera tutti!" giocando a nascondino, conosce bene come creare questa cuccia nell'ombra. Nei rifugi il desiderio si fa materia terrestre, dando vita a quelle comunità che Donna J. Haraway chiama "compost" dello Chutuluchene:

> per vivere e morire bene da creature mortali è necessario allearsi con altre creature per ricreare luoghi di rifugio: *sympoiesis*, con altri umani, con animali non umani, con i nostri morti, trasformando i confini in soglia, mantenendo la complessità per nuove e vecchie connessioni capaci di sorprenderci.[5]

Navi pirata e comunità *maroon*, barriere coralline e altri "symbionti" sono luoghi in cui il cambiamento non è vissuto con terrore ma con gioia. Se l'olocene è il tempo luogo in cui è ancora possibile rifuggire al disordine e ricreare vite e storie dopo la catastrofe, l'epoca del capitalocene coincide con la violenta distruzione dei rifugi possibili: terreni contaminati, l'aria inquinata, piante sradicate, e gratuiti cannibalismi. Paradosso di questa violenza occulta è che noi oggi chiamiamo "rifugiati" chi ancora non ha trovato rifugio: la confusione di senso comune tra immigrato e

rifugiato ne sono sintomo, le campagne mediatiche contro i falsi rifugiati il simbolo. E chi ha perso ogni rifugio si trova svestito, ridotto al suono delle sue grida, in una parola: abietto. Eppure, ogni totalitarismo, per quanto profondo e capillare, non è mai assoluto. Ogni dominio ha le sue forme particolari di *arte della resistenza*, ogni istituzione è bucata da minuti sismi: percorsi di re-soggettivazione collettiva creati dentro gli stessi dispositivi del capitalismo, in grado di riscattare le storie sofferenti e innescare una cura del presente. Quei rifugi distrutti e abbandonati saranno ancora capaci di sostenere il ripopolamento dei mondi, ma bello sarebbe ripopolarli insieme, condividendo storie e attenzioni reciproche, curando la grazia di una metamorfosi comune. Un invito a una geopoetica, in cui sarà una topofilia a tracciare forme di resistenza per immaginare un altro mondo fatto di altri noi.

P. Celan, *Di soglia in soglia*, in Id., *Poesie*, Mondadori, Milano 1998, p. 231; ed. or. *Von Schwelle zu Schwelle*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 1955.

Cfr. B.-C. Han, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano 2014; ed. or. *Transparenzgesellschaft*, Matthes & Seitz, Berlin 2012.

Cfr. M. Taussig, *Mastery of Non Mastery in the Age of Meltdown*, University of Chicago Press, Chicago 2020.

E.A. Poe, *La lettera rubata*, Mursia, Milano 2009, ed. or. *The Purloined Letter*, in Id. *The Gift. A Christams and New Years and Birthday Present*, Carey and Hart, Philadelphia 1845.

R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 43; ed. or. *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

P. Virno, *Mondanità. Contesto sensibile e sfera pubblica* (1994), in Id. *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 84.

Ivi, p. 85.

É. Glissant, *op. cit.*, p. 206.

Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Ortothes, Napoli 2017; ed. or. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Édtions de Minuit, Paris 1980.

É. Glissant, *Poetica della Relazione*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 202; ed. or. *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Paris 1990.

Cfr. B. Hooks, *Elogio del margine-Scrivere al buio* (1998), Tamu, Napoli 2020; ed. or. *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, in Ead., *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Turnaround, London 1991.

G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra. Aria, polvere, impronte, fantasmi* (2002), Electa, Milano 2009, p. 219; ed. or. *Génie du non-lieu Air, poussière, empreinte, hantise*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001.

Cfr. M. Serres, *Roma. Il libro delle fondazioni* (1991), Mimesis, Milano 2021; ed. or. *Rome. Le livre des fondations*, Grasset, Paris 1983.

É. Glissant, *op. cit.*, p. 84.

M. Taussig, *op. cit.*, p. 37.

D.J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019, p. 19; ed. or. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

Cfr. J.-C. Scott, *Il dominio e l'arte della resistenza*, Elèuthera, Milano 2021; ed. or. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven 1990.

RILASCIO

ALBERTO PETRACCHIN

Quando un materiale viene rilasciato, per caso, volontariamente o all'insaputa, gli si concede libertà e ci si assume la responsabilità e il rischio della perdita di controllo. Il rilascio, in base alla qualità di cosa viene messo in circolazione e che prima era trattenuto, può provocare danni o alterare lo *status quo* del contesto trovato, sua nuova preda da annientare, può essere portatore di salvezza, oppure ancora dare il via a progetti ulteriori. Un corpo che rilascia qualcosa, o che viene dispensato da un impegno, si rilassa, cambia postura, pone fine a una delle sue missioni e si rende disponibile per nuove avventure. Rilasciare è sciogliere i legacci per andare distanti, abbandonare una direzione e prenderne un'altra diversa, mirando a un altro futuro.

Il termine "rilascio" è intensivo dell'azione di "lasciare", segnandone una ripetizione al contrario: qualcosa *lasciato* in eredità e rinchiuso in precedenza viene, dopo un certo tempo, messo in libertà. La parola deriva dal latino *relaxare* che vale "sciogliere" e "aprire", quindi dal francese *relacher*, e dall'inglese *to release*. L'etimologia indica l'evidente parentela con l'azione di *rilassare* e riporta come ulteriori declinazioni del termine le azioni di "allentare", "liberare", "dispensare" quindi di "cedere" e "abbandonare". Per i vocabolari di lingua, il rilascio è anche un'architettura della terra, precisamente una zona di terreno fra il piede di un recinto e il fosso di un'opera fortificata, oppure fra il pendio del parapetto e la scarpa del fosso a livello del terreno naturale da usare come deposito di materiale in eccesso. In biologia il rilascio è il meccanismo che permette a un bosco di avanzare davvero tramite organismi vettore come spore, pollini, semi, trasportati dal vento o da animali e insetti; oppure è il momento in cui un vulcano liberando il magma in eccesso copre città e territori costruendo nuovi mondi e ampliando la sua dimensione:

> We are indebted to a catastrophe for having preserved the most extraordinary piece of our classical heritage. But for Vesuvius we would not have had this living hallucination for Antiquity – as we owe the preservation of mammoths to the sudden onset of the Ice Age. Today, it is all our artificial memory systems that play the museum-building role of natural disasters.

Se da un lato il rilascio permette quindi l'avanzata e la conquista di territorio, nell'antichità, agli albori delle neuroscienze, il rilascio è al centro della trasmissione di conoscenza: per Empedocle dalle cose emanano gli effluvi che passando attraverso i pori degli elementi generano il processo conoscitivo.

Le declinazioni della parola sottendono diverse possibili vie del "fare selva" e alcune conseguenze per il progetto. Il termine, da sempre messo in ombra dal suo contrario "accumulo", torna

in campo non tanto per un suo più diffuso utilizzo ma per le conseguenze che genera sull'architettura stessa e per alcune vicende che hanno coinvolto contesti differenti.

Il ritorno del lemma è solo in parte dettato da motivazioni di ordine ecologico e disegna un nuovo possibile coinvolgimento tra architettura, società e vita tra loro alleate. La Uncensored Library è un'architettura organizzata sulla logica del rilascio che abbatte muraglie solitamente invalicabili. La libreria è uno spazio virtuale costruito dentro il videogioco Minecraft che ospita al suo interno documenti segreti provenienti dal Messico, dal Vietnam, dall'Arabia Saudita, dall'Egitto e dalla Russia. In questo caso, usando un buco normativo, i file diventano completamente leggibili e scaricabili senza incorrere in problemi di ordine legale, gli stessi documenti che pure dovrebbero essere confinati in spazi segreti, sono liberamente accessibili in spazi altrettanto criptati ma che ne permettono la lettura. Qui l'architettura si predispone a costruire la via di fuga, dunque il rilascio, di materiali pericolosi, che potrebbe distruggere l'autore che li ha generati, oppure intaccare il territorio verso cui si dirigono.

Se il postmoderno ci aveva abituato a scene formate per accumulo e aggregazione di linguaggi e il cui segreto risiedeva pur sempre nella nozione di quantità, oggi si tratta di pensare a quei pochi elementi da usare come fondamenti e guide, di liberarsi dunque da quanto superfluo, da quanto è solo vestigia per innescare una *altissima povertà* fatta di abbondanze derivate da scelte. Già Rem Koolhaas con la sua *Storia della piscina* ci ricorda che le teorie possono essere rilasciate in territori distanti per intaccarne fisicamente la natura spaziale. Durante il viaggio quelle teorie decantano in quell'acqua che fa avanzare la piscina, per giungere al giorno del rilascio con rinnovato vigore. D'altronde quando il potere si è alleato con il progetto per rappresentarsi, gli stati hanno usato architetture volontarie come pulviscolo per traghettare le proprie idee fuori dai confini.

La preparazione di un rilascio è stata usata per ragionare anche sulla costruzione di possibili cortocircuiti temporali: in *Old Boy*, film del 2003, il regista coreano Park Chan-wook racconta di un uomo che, rinchiuso in una stanza senza alcun contatto con l'esterno, viene rilasciato improvvisamente e senza motivo. Il film inizia dentro una stanza dove la tv è sempre accesa, dove l'unica finestra guarda verso un paesaggio finto, dove l'unica uscita è una porta blindata. Non sappiamo dove siamo, non sappiamo perché Dae-su è lì dentro, non sappiamo chi egli sia. Nel tempo di attesa dentro la stanza la realtà procede nonostante tutto, e Dae-su si allena per evolvere il suo corpo e prepararsi al rilascio. La sua liberazione avviene dopo quindici anni quando ormai all'esterno

tutto è cambiato, la città è cresciuta, alti palazzi la punteggiano, la sua casa è stata demolita, ogni punto di riferimento è tolto. La ricerca della verità sul suo rapimento lo porterà a innamorarsi di una ragazza, a massacrare i suoi carcerieri, a sapere il motivo del suo rapimento, infine a scoprire che quella ragazza è in realtà la figlia di cui non aveva più notizie appunto da quindici anni. Il film si chiude con l'incontro tra lui e il suo rapitore, concordando la promessa di mantenere il segreto e per farlo Dae-su si taglia la lingua, eliminando così ogni possibilità di comunicazione, costruendosi come afasico spazio in cui l'interiorità è per forza costretta a rimanere sepolta. Il film misura quindi le conseguenze di una sospensione e la pervasività di un rilascio evidenziando il tempo come unico vero autore delle trasformazioni sul piano spaziale.

Traslando il meccanismo all'interno dello strumentario del progetto, un'architettura che libera il contenuto prima celato o controllato può ampliare il suo territorio d'azione e invadere territori altri senza entrarvi fisicamente, usando quella sostanza come sua mandataria, rimanendo a distanza, superando le dure leggi del corpo. Il "monumento-diga" di cui Bataille parla nella rivista "Documents" per definire l'architettura cede e si rompe, il contenuto esonda dalle sue muraglie, il significato già stretto e premuto contro quelle pareti le eccede. I movimenti di esodo in uscita da architetture che un tempo avevano contenuto essenze, elementi e popoli oggi di nuovo in marcia, mostrano al pari di *Old Boy*, le forze che un rilascio può mettere in campo per sconvolgere non solo il tempo ma anche spazi rimasti in attesa per un certo tempo. Altre volte l'architettura è pensata come dispositivo di vero rilascio di sostanze, come nei totem progettati da Neri Oxman per immagazzinare melanina e rilasciarla nel momento del bisogno per coltivare la terra o aumentarne le prestazioni. A questo rilascio corrisponde la fine dell'architettura di partenza e la prosecuzione della sua vita sotto altre forme. Come un'arca biblica giunta al termine del suo viaggio, un'architettura può farsi carico di rilasciare il proprio contenuto dimenticando sé stessa, per pervadere il futuro di una nuova alleanza. Si tratta di un'estetica del disarmo.

Il rilascio ci consegna quindi architettura cave, senza contenuto, di nuovo disponibili a farsi strutture d'appoggio; nelle parole di Agamben, dei corpi senza uso, che si danno "integralmente soltanto nel loro cadere". Nella mostra "Useless Bodies?", il duo artistico Elmgreen & Dragset mette in scena all'interno della sede milanese di Fondazione Prada quegli spazi un tempo arche del grande numero e che durante la pandemia Covid-19 si presentavano svuotate. Il basamento della Fondazione ospita una popolazione di statue che si guardano, si muovono e abitano solo in parte quello spazio troppo grande come fosse una piazza cittadina o una radura.

Il piano superiore, "Garden of Eden", è trasformato in un ufficio composto da file infinite di postazioni di lavoro modulari che riempiono l'ambiente, sopra le scrivanie rimangono ancora le tracce delle vite private che le hanno usate, alcuni monitor sono ancora accesi ma è evidente che la vita ha da poco lasciato gli spazi che la ospitavano. La casa, terza tappa, è anch'essa disabitata e si presenta come fredda messa in scena delle prestazioni tecniche a lei richieste: una cucina ad alta tecnologia, un fuoco finto, pareti che nascondono *trompe-l'oeil*, un frigorifero colossale che conserva corpi. La palestra infine è l'unico ambiente popolato: un uomo si allena a fare l'equilibrista su una corda poco tesa, un altro è sdraiato su un lettino, la piscina invece è senza acqua. Le quattro architetture quotidiane, la palestra, la casa, l'ufficio, la città hanno rilasciato il proprio contenuto che è andato altrove, sono pronte dunque per altre missioni future che certamente richiederanno al progetto di continuare.

Come moderni Cavalli di Troia, le architetture possono entrare sotto mentite spoglie in un dato territorio e rendersi pervasive tramite un'azione di rilascio; questo segna un certo cambio di prospettiva dove lo spazio, prima e da sempre in difesa, può essere usato in contropiede, per attaccare. Quando un'architettura rilascia il suo contenuto, accettando la fine della propria esistenza e della propria originaria missione, apre la strada a un mondo altro, ad altre narrazioni oltre sé stessa: genera la vita nuova. Un'architettura che si spoglia, che cancella le proprie custodie, le cede ad altri o le butta via ridandole il cielo agognato, si consegna priva d'uso fino a *cedere* pezzi del suo corpo. Si tratta di tornare a spazi e architetture che mettendosi a disposizione si aprono per progettare ed essere un dono.

"Forse sciogliamo gli ormeggi solo per cambiare di corda? La foresta vicinissima, altro mondo, e la nostra origine selvaggia probabilmente, ci tocca, ci avvolge, ci impregna e non ci lascia. Noi non cessiamo forse di rientrare in questo terzo mondo ancora per uscirne, o di liberarcene per ritornarci". M. Serres, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 132; ed. or. *Le contrat naturel*, Flammarion, Paris 1990.

Cfr. "rilascio", in *Dizionario etimologico online*, disponibile al link www.etimo.it, consultato il 25.02.2022.

R. Koolhaas, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995, p. 670.

Cfr. "rilasciare", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 25.02.2022.

Cfr. www.uncensoredlibrary.com/en, consultato il 01.08.2023.

Cfr. G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2021.

Cfr. R. Koolhaas, *La storia della piscina* (1977), in Id., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2000, pp. 285-289; ed. or. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.

Sul rilascio come strategia politica di conquista tramite l'architettura cfr. J.-L. Cohen, *Building a new New World. Amerikanizm in Russian Architecture*, CCA-Yale University Press, Montréal-New Haven 2020; F. Bellat, *CCCP '67*, éditions B2, Paris 2018.

Cfr. *Old Boy*, regia di Park Chan-wook, 2003.

Cfr. G. Bataille, *Architecture*, in "Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie", 2, 1929, p. 117.

Cfr. P. Antonelli (a cura di), *The Neri Oxman Material Ecology Catalogue*, Moma, New York 2020.

"Il patto di Noè costituisce la prima versione di un *contrat naturel*. […] Non si tratta tanto di una struttura materiale quanto di una forma di protezione simbolica per la vita salvata, un involucro della speranza". P. Sloterdijk, *Sfere II. Globi*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 227-228; ed. or. *Sphären II. Globen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.

G. Agamben, *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2005*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 1011.

Cfr. Elmgreen & Dragset, *Useless Bodies?*, Fondazione Prada, Milano 2022.

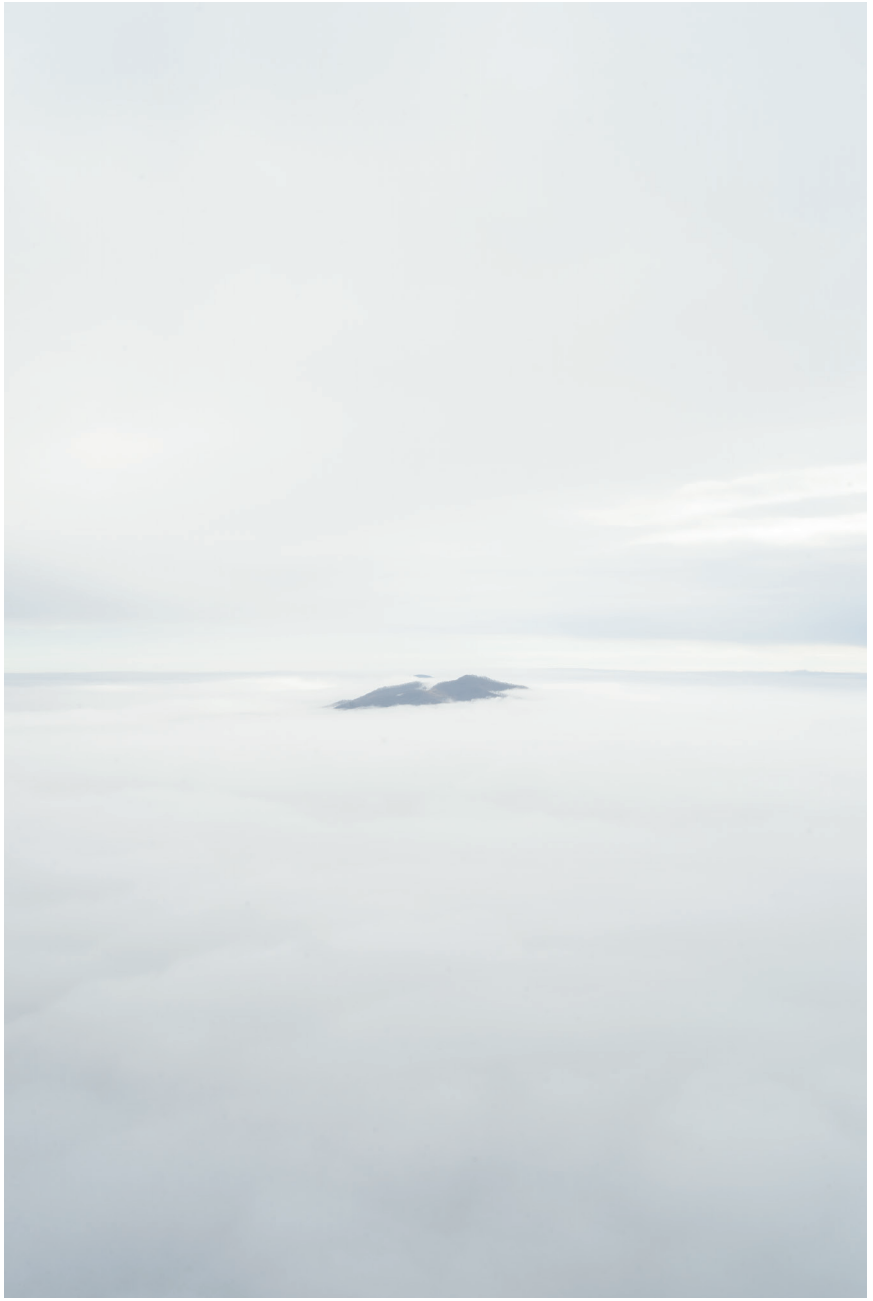
S

SELVA

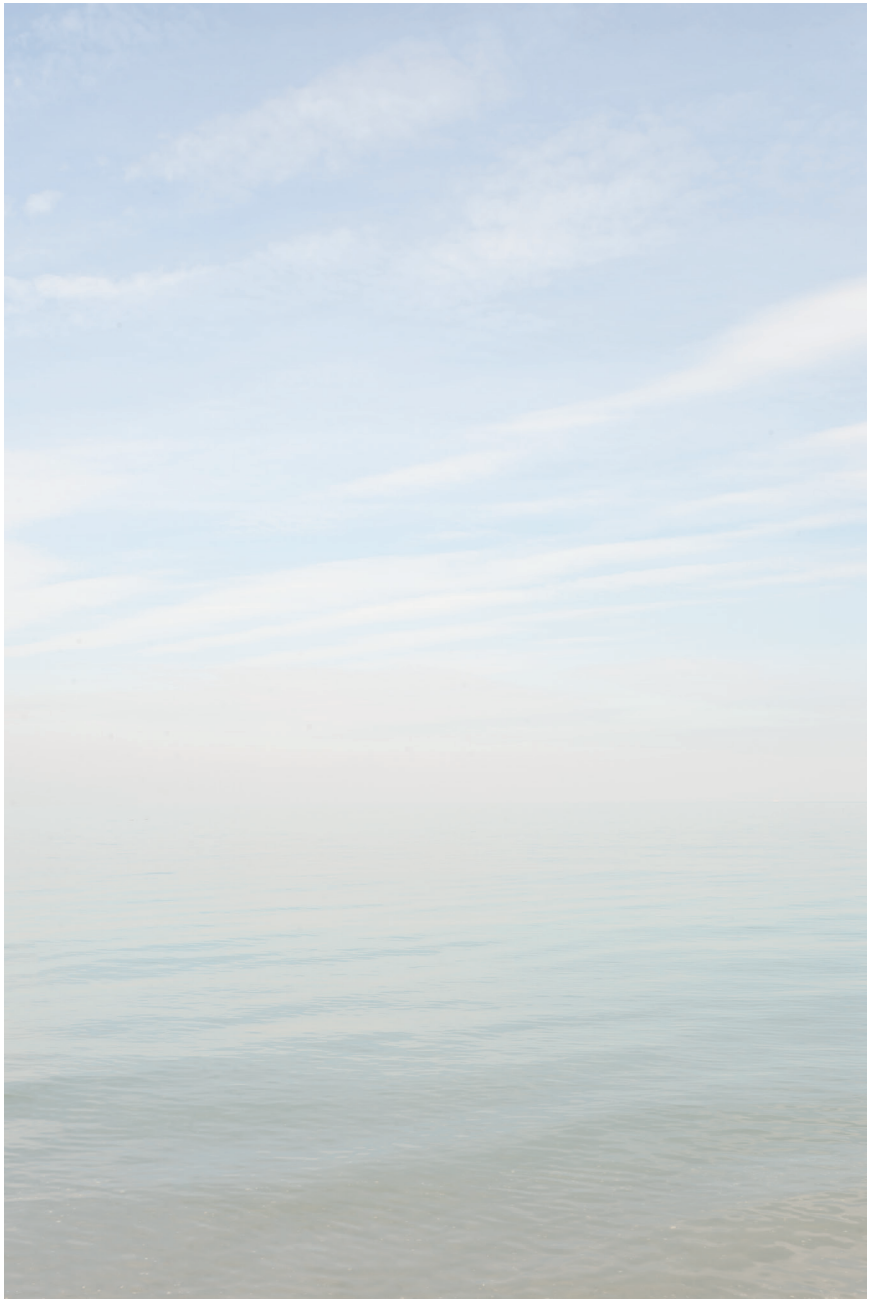
JACOPO VALENTINI

Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*, Campi Flegrei, Napoli 2021. Courtesy l'artista.

Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*,
Pietra di Bismantova, Reggio Emilia 2021. Courtesy l'artista.



Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*,
Delta del Po, Rovigo 2021. Courtesy l'artista.



Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*,
La Divina Mimesis, P. P. Pasolini, 2021. Courtesy l'artista.

Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*,
A. Martini, (Purgatorio XVIII), Fondazione Oderzo Cultura, Treviso 2021.
Courtesy l'artista.

Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*,
F. Zuccari, (Purgatorio III), Galleria degli Uffizi, Firenze 2021.
Courtesy l'artista.

Jacopo Valentini, *Concerning Dante. Autonomous Cell*,
A. Martini, (Paradiso XXXi), Fondazione Oderzo Cultura, Treviso 2021.
Courtesy l'artista.

SOSTENTAMENTO

KEVIN SANTUS
ISABELLA SPAGNOLO

IL SOSTENTAMENTO NEL RACCONTO BIBLICO: LA SELVA COME CASTIGO DIVINO

> Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, [...] coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini.

La selva, a partire dalla letteratura sacra a quella fiabesca, è da sempre un luogo legato al mistero, all'irrazionale e, metaforicamente, anche ai momenti di crisi e di difficoltà umane. È luogo di "perdizione", nel senso di luogo in cui ci si perde a causa della mancanza di ordine, di raziocinio, un luogo fatto di frammenti ai quali manca un principio unificatore che ne permetta la comprensione. Può quindi essere intesa come immagine metaforica della cosiddetta "complicazione" o rottura dell'equilibrio fiabesco iniziale.

Considerando il contesto letterario occidentale, possiamo individuare nel testo biblico il racconto primo rispetto a un immaginario linguistico e narrativo condiviso. Nella Genesi, versetto due, la descrizione del giardino dell'Eden ci racconta il significato biblico della parola sostentamento:

> il Signore Dio fece spuntare dal terreno ogni sorta d'alberi, attraenti per la vista e buoni da mangiare [...] e l'albero della vita nella parte più interna del giardino insieme all'albero della conoscenza del bene e del male. Poi il Signore prese l'uomo e lo pose nel giardino di Eden perché lo lavorasse e lo custodisse.

Compito dei primi uomini è dunque quello di lavorare e custodire quel giardino rigoglioso; solamente attraverso le due azioni è possibile instaurare un reciproco sostentamento, dove la custodia e la cura del territorio sono sostentamento dell'Eden, che a sua volta nutre ed è quindi sostentamento dell'uomo. Proseguendo nel racconto, Adamo ed Eva, istigati dal serpente, disobbediscono al veto impostogli dal Signore di nutrirsi dell'albero della conoscenza, oltrepassano quindi il "limite" introducendo una complicazione fiabesca che si riverserà sulla generazione successiva. Caino, primo "figlio del peccato" di Adamo ed Eva, una volta ucciso il fratello Abele, passa dall'essere coltivatore di suolo a nomade errante in conseguenza della maledizione del Signore: "quando lavorerai il suolo, esso non ti darà più i suoi frutti; errante e vagabondo sarai per la terra". Caino sarà quindi costretto ad abitare nel paese di Nod, parola che in lingua ebraica significa, per l'appunto, "girovagare".

La vita nomade, dunque, viene interpretata come punizione, ritorno a uno stato primordiale, selvatico per l'uomo, che non è ancora in grado di usare la propria ragione per procurarsi il sostentamento necessario. La parola "nomade", difatti, originaria-

mente significava appunto “colui che pascola”, “colui che erra per i campi”, riferito in particolar modo ai pastori che erano costretti a muoversi continuamente alla ricerca di pascoli per il bestiame. La condizione di nomadismo, alla ricerca di sostentamento, è ciò che quindi caratterizza la selva della Genesi che viene letta non come luogo fisico ma come condizione di punizione divina, in contrapposizione con il giardino dell’Eden, luogo incantato, paradisiaco. È indicativo il fatto che Caino, legato all’esilio-selva, sia il nodo di congiunzione narrativo tra Adamo ed Eva, i suoi genitori che vivevano nell’Eden (la Natura perfetta), ed Enoch, suo figlio, per il quale, secondo il racconto biblico, Caino costruì una città, ovvero l’artificio. Sia la Natura-Eden che l’artificio-città hanno dei principi propri e un loro ordine interno che fanno sì che ci sia un’armonia e un equilibrio tra le parti che li costituiscono, mentre la selva rappresenta l’opposto: è frammentarietà, precarietà, ritorno a uno stato selvatico legato alla *ὕβρις* umana che ha fatto sì che l’uomo, non accontentandosi dello stato di sostentamento di cui disponeva e aspirando ad avere di più, andasse a scardinare quel delicato equilibrio tra lui e la Natura. A partire dal mito biblico, possiamo quindi inquadrare il sostentamento come paradigma legato alla cura reciproca tra uomo e Natura, dove la selva ne è la sovversione, rappresentando figurativamente la crisi e la messa in discussione, dovuta all’indole costantemente insoddisfatta dell’uomo.

LA NECESSITÀ DELLA CRISI: LA SELVA COME RICERCA DI SOSTENTAMENTO

Identificare la selva come condizione di crisi sottolinea uno stato necessario attraverso cui dover passare per poter effettuare una scelta. L’etimologia stessa di “crisi” deriva dal verbo greco κρίνω, ovvero “separare”, “giudicare”, “valutare”. Riflettendo sull’etimologia della parola possiamo cogliere una sfumatura positiva in quanto rappresenta un momento di riflessione e discernimento che può trasformarsi nel presupposto necessario per un miglioramento, per una rinascita, e dunque per un progetto di spazio e società. Si può quindi concludere che la selva non sia negativa in senso assoluto, poiché è quella condizione di crisi che obbliga a una ricerca continua, alla ricerca di soluzioni alternative in situazioni di difficoltà, imparando a volgere a nostro favore condizioni negative.

L’analisi del racconto biblico mette poi in evidenza una relazione possibile tra selva e *sostentamento*: il racconto del vagabondaggio di Caino mostra come la condizione di crisi sia identificata nella ricerca continua ed erratica del personaggio. Uno stato di crisi, dove la costruzione della città di Enoch definisce l’atto conclusivo della vita selvatica, e quindi l’atto progettuale come raggiungimento di un ordine contrapposto alla selva. Tale decisione è legata alla scelta di instaurare un diverso rapporto tra uomo e risorse, nella definizione di un limite dello spazio e dove emerge la questione del sostentamento. La selva obbliga la scelta rispetto a quale sostentamento adottare, quale rapporto di cura reciproca instaurare tra uomo e territorio. L’istituzione di questo legame, il raggiungimento di un rapporto tra selva e sostentamento non rappresenta solamente uno stato di quiete per l’uomo che può, grazie all’uso della ragione, procacciarsi da vivere senza la condanna del continuo errare, ma rappresenta anche il raggiungimento di un’armonia tra artificio e Natura, una dimensione di sostenibilità tra l’uomo e le risorse. Le parole “sostentamento” e “sostenibilità” condividono infatti la stessa radice semantica: “sostentare” viene dal latino “sustentare”, forma intensiva di “sustinere”, da cui deriva “sostenibilità”.

Da qui è inevitabile aprire una riflessione su quale possa essere oggi il significato di sostentamento, quali le condizioni selvatiche che impongono una riflessione sul rapporto tra progetto d’architettura e sostentamento e, quindi, che sostenibilità ricercare con esso.

CRISI CLIMATICA COME SELVA: PROSPETTIVE DI SOSTENTAMENTO

Potremmo dire che la maggior condizione selvatica rilevabile oggi è rappresentata dal cambiamento climatico in atto. È necessario prendere atto delle criticità e dei disequilibri che questo comporta per cercare, attraverso il progetto, di porre le basi per un principio di sostentamento inteso come rapporto di essenzialità nell’uso delle risorse che ha però a che vedere non solo con l’aspetto tecnico di efficientamento, ma anche, e soprattutto, con il tema della temporalità e della durata di un edificio. La rilevanza di tale aspetto è evidente nel dualismo sostentamento-sostenibilità ed è ribadita dalla definizione del Rapporto Brundtland, documento di riferimento per la definizione di sostenibilità: “Lo sviluppo è sostenibile se soddisfa le esigenze del presente senza compromettere la capacità delle generazioni future di soddisfare le loro esigenze”. Su tali istanze si muove la riflessione di un “pensiero progettuale” proposto da Benno Albrecht, dove il progetto sostenibile è tale quando rivela una sua sensibilità nell’uso delle risorse, sostentamento del progetto rispetto alle complessità temporali legate alla durata nel tempo.

È interessante notare come l’ ambito musicale possa a sua volta sottolineare il rapporto tra sostentamento e durata: *sustain* è la proprietà di uno strumento musicale di mantenere il suono nel tempo dopo essere stato suonato. Indica quindi il lasso temporale entro cui il suono è udibile prima di esaurirsi.

Il *sustain* di uno strumento è influenzato da numerosi fattori: il tipo di costruzione (corpo solido, semivuoto o vuoto), il materiale utilizzato per il corpo dello strumento, il posizionamento delle corde[1]. È possibile così leggere un parallelismo tra musica e architettura, dove la costruzione di un progetto sostenibile, capace di auto-sostenersi, implichi il ragionare sulla durata del manufatto, sul corpo del progetto, il suo rapporto con il contesto, la relazione materiale con le sue componenti.

Potremmo dunque considerare il sostentamento dell'architettura come il presupposto per l'affermazione di rapporti minimi e reciproci di uso, relazione e presenza. In sintesi, una architettura si autosostiene quando riesce a mantenere un rapporto di necessità rispetto al contesto, rispettando il territorio ed essendo in grado di durare nel tempo, tre caratteristiche che fanno eco alla triade vitruviana, pur essendo rinnovate nei contenuti. Nell'attraversare la selva vi è, quindi, la possibilità di individuare il progetto che permetta l'instaurarsi di un rapporto minimo tra architettura come sostentamento del territorio e viceversa, attraverso il concetto di "costruzione come continuazione" proposto da Franco Purini, secondo il quale ogni progetto è il prolungamento di un progetto già sedimentato e inizio di un progetto futuro[2], in grado di rinnovare il rapporto con il luogo e di rispondere alle nuove condizioni di crisi. In quest'ottica potrebbe essere utile studiare le problematiche con un certo distacco, non concentrandosi sui dettagli, ma sulle relazioni e sul ruolo degli edifici come oggetti generatori di relazioni che per sostenersi e durare nel tempo hanno bisogno di una rigenerazione continua per istituire un ciclo di vita veramente duraturo e di sostentamento.

[1] I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Mondadori, Milano 2017, p. 6.

[2] Cfr. S. George, P.E. Dauzat, *Préface à la Bible hébraïque*, Albin Michel, Paris 2001.

[3] Genesi, 2, in *Bibbia Tabor*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1999, p. 22.

[4] Si fa qui riferimento all'idea del progetto come "azione di cura" proposto in G. Clément, *Le jardin planétaire. Reconcilier l'homme et la nature*, Albin Michel, Paris 1999; menzionato in S. Protasoni, *Il paesaggio come spazio incessantemente modellato. Progettare per adattarsi positivamente al cambiamento*, in G. Bertelli (a cura di), *Paesaggi fragili*, Aracne, Roma 2018, pp. 283-300.

[5] "Che hai tu fatto? Sento il fiotto di sangue di tuo fratello che grida a me dal suolo! E ora tu sei maledetto dalla terra che per mano tua ha spalancato la bocca per ricevere il fiotto di sangue di tuo fratello. Quando lavorerai il suolo, esso non ti darà più i suoi frutti; errante e vagabondo sarai per la terra. [...] E Caino partì dalla presenza del Signore e abitò nel paese di Nod, di fronte a Eden". (Genesi, 4).

[6] "Or Caino si unì a sua moglie che concepì e partorì Enoch. Egli divenne costruttore di una città, che chiamò Enoch, dal nome del figlio suo". (Genesi, 4). La costruzione della città come momento conclusivo del vagare rappresenta, inoltre, un chiaro riferimento al concetto di città come "cosa umana per eccellenza" sollevato da Claude Lévi-Strauss e ripreso da Aldo Rossi. Cfr. C. Levi-Strauss, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 1960; ed. or. *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955; A. Rossi, *L'architettura della città*, CittàStudi, Milano 1966.

[7] Cfr. nota 1.

[8] Cfr. G. De Carlo, *Editoriale*, in "Spazio e Società", I, 6, 1978.

[9] "Solo attraverso 'la forza della fragilità' il paesaggio ritrova oggi l'energia per costruire una nuova identità cosciente e riconoscibile che, pur nella consapevolezza delle proprie vulnerabilità, si apre ancora una volta al mutamento, al giudizio critico e alla costruzione del proprio presente. Un paesaggio fragile è un paesaggio incompiuto, 'ruinato', potremmo affermare con Simmel, e dunque debole, poroso e vulnerabile nel suo essere in continua deformazione. Ma è anche un paesaggio aperto, complesso e diversificato, pronto a rimettersi alla prova e a rendersi nuovamente disponibile al cambiamento". G. Bertelli, *Sul filo del mutamento: paesaggi fragili e oltre*, in Ead., *Paesaggi fragili*, cit., p. 32.

[10] Cfr. P. Antonelli, A. Tannir Ala (a cura di), *Broken Nature. Design Takes on Human Survival*, catalogo della XXII Triennale di Milano, Electa, Milano 2019.

[11] Cfr. M. Manigrasso, *Città e clima / Verso una nuova cultura del progetto*, Sala Editori, Pescara 2013.

[12] "Per Moneo, come per Gregotti, affermare la necessità della *durata* diviene sinonimo di rigore, di difesa dalle oscillazioni delle mode, dall'autorialità e dalla preminenza dell'immagine di cui è pervasa la produzione architettonica contemporanea. La *lunga durata* può divenire nuovamente l'obiettivo di un *modus operandi* del progetto di architettura, basato su un principio di sobrietà ed economia e di radicamento ai luoghi, con una significativa trascrizione nel linguaggio stesso dell'architettura: bisogna far apparire le cose dell'architettura come fossero sempre state là, inevitabili attori del luogo. […] Allo stesso tempo la durata fisica dell'opera, come presenza e permanenza reale nel paesaggio, diviene per Vittorio Magnago Lampugnani difesa dall'incertezza, 'baluardo contro il continuo cambiamento, la dilagante confusione (il dilagante svuotamento) dei linguaggi e la crescente incertezza dei valori'. Il progetto di architettura deve quindi riappropriarsi di alcune pratiche che contrastino la logica del consumo e della conseguente dissipazione delle opere e dell'ambiente costruito, rivolgendosi nuovamente alla *manutenzione, alla conservazio*ne, *alla modificazio*ne, al ri*uso,* piuttosto che al *ricambio*". I. Valente, *Durata*, in G. Corbellini, S. Marini, *Recycled theory. Dizionario illustrato | Illustrated Dictionary* (a cura di), Quodlibet, Macerata 2016, p. 175.

[13] *Report of the World Commission on Environment and Development. Our Common Future*, United Nations 1987.

[14] B. Albrecht, *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012.

[15] Cfr. "sustain", in "envelope", in Encyclopaedia Britannica, disponibile al link https://www.britannica.com/science/envelope-sound#ref1206862, consultato il 25/05/2022.

[16] Cfr. F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000.

SOTTOBOSCO

ALBERTO AZIANI

Il sottobosco è quella parte della società che si sviluppa all'ombra dell'azione delle istituzioni legittime e delle strutture dell'economia legale; il sottobosco si sviluppa in condizioni di scarsa presenza dello Stato e laddove vi sono pervasive sottoculture violente e dell'illegalità. Queste condizioni ambientali rendono il sottobosco particolarmente adatto allo sviluppo di uno specifico ecosistema profondamente diverso da quelli caratteristici degli ambienti sociali in cui filtra la luce della legalità. Nel sottobosco, infatti, accanto ad attività ed istituzioni legittime prosperano soggetti dediti ad attività illegali ed istituzioni illegittime e criminali. La piramide ecologica del sottobosco ha alla base un'eterogenea popolazione di organismi produttori che si sostentano partecipando ad attività di impresa, lavorando per istituzioni pubbliche e nel terzo settore. Anche nel sottobosco, gli organismi produttori si nutrono dunque svolgendo attività legali e legittime. Risalendo la piramide ecologica, si trovano organismi eterotrofi i quali affiancano ad attività legali, attività illegali. Una parte di queste attività illegali, sono fatte a scapito diretto degli organismi produttori tramite furti, rapine, scippi e altre forme di criminalità comune. Al vertice della piramide ecologica del sottobosco sono gli affiliati ai gruppi mafiosi. I mafiosi predano gli organismi produttori tramite furti, rapine, ma soprattutto tramite tecniche di caccia a loro peculiari quali l'usura, la corruzione, e più di tutto, l'estorsione. A rendere possibili queste tecniche di caccia è la capacità dei mafiosi di operare in gruppo e la loro influenza su molteplici aspetti della società, dell'economia, e della politica delle aree dove si sviluppa il sottobosco. I mafiosi non predano però esclusivamente gli organismi produttori posti alla base della piramide ecologica; i mafiosi hanno infatti la capacità di predare anche i criminali comuni dediti ai reati comuni come furti, rapine, scippi, spaccio, e altri. Tramite il contrasto alla criminalità comune, i mafiosi affermano ed esercitano il proprio potere presso le comunità che controllano.

SOTTOBOSCHI NOSTRANI

Nel tempo, è entrata nell'immaginario popolare l'idea del mafioso come uomo d'onore capace di dirimere le controversie e rendere più sicure le aree che controlla. Prove aneddotiche evidenziano che i leader mafiosi gestiscono la criminalità comune per fornire un ambiente sicuro, proteggere le imprese che pagano loro le tasse di protezione e ottenere il favore della popolazione[1]. A tale proposito, è esemplificativa la vicenda relativa al furto di un camion avvenuto a Reggio Calabria e per il quale si sono attivati diversi esponenti della 'ndrangheta locale.

Il 19 dicembre 2008 si erano incontrati a Piazza Garibaldi a Reggio Calabria boss del calibro di Domenico Oppedisano, Giuseppe Commisso e Nicola Gattuso. Nella mattinata di quel giorno, il Commisso aveva telefonato al Gattuso e i due avevano deciso di incontrarsi in città alle successive ore 12:00. Poco dopo, il Gattuso era stato contattato da Oppedisano che, nonostante il tenore criptico del suo parlare, faceva capire che era successo qualcosa da ricondursi ad un furto: "ma... è successo lo stesso fatto di allora vi ricordate... quando io sono venuto… lo abbiamo trovato pomeriggio se vi ricordate, a quell'amico"[1]. Gli accertamenti delle forze dell'ordine hanno evidenziato che l'incontro richiesto da Oppedisano e Commisso a Nicola Gattuso afferisce al furto di un camion avvenuto, il giorno stesso, ai danni di una ditta locale attiva nel commercio di surgelati. Un servizio di osservazione appositamente predisposto dalle forze dell'ordine aveva consentito di monitorare i movimenti dei soggetti coinvolti e accertare che, al termine di una frenetica attività di ricerca da parte degli 'ndranghetisti, il camion verrà ritrovato e restituito dai boss ai legittimi proprietari. Dello stesso tenore sono i contenuti della conversazione del 24 dicembre 2008 intercettata presso il terreno di Domenico Oppedisano, in cui questi si era lamentato di alcuni furti commessi nel territorio del gruppo 'ndranghetista di Polistena, senza che i responsabili avessero adottato alcun provvedimento verso gli autori dei furti, minando così la "pace" del paese. Notano gli inquirenti che la vicenda è indice del consenso che raccoglie l'organizzazione criminale; le persone che subiscono un furto si rivolgono alla 'ndrangheta, vera autorità riconosciuta sul territorio, piuttosto che alle istituzioni dello Stato[2].

Nei territori sotto la loro influenza, i gruppi mafiosi sono capaci e incentivati a ridurre il verificarsi di reati comuni commessi da altri individui. Da un lato, i gruppi mafiosi traggono vantaggio da un ambiente libero da potenziali concorrenti criminali. Inoltre, le forze di polizia locali prestano meno attenzione ai territori con livelli più bassi di criminalità ordinaria. A sua volta, questo aiuta i membri della mafia a condurre indisturbati le loro attività illegali. D'altra parte, poiché i gruppi mafiosi sono garanti della protezione per la quale esigono un "pizzo", essi forniscono anche servizi di sicurezza agli organismi vittime delle loro estorsioni. Le imprese "protette" che lamentano furti ai loro danni, rapine, ma anche furti a danni di loro clienti all'interno e intorno alle loro attività commerciali possono quindi rivolgersi al mafioso locale per risolvere questi problemi. Infine, il mantenimento di un ambiente più sicuro contribuisce ad aumentare il consenso delle mafie all'interno della popolazione e dunque a favorire

il perpetrarsi di un clima culturale favorevole al prosperare del sottobosco criminale. Difatti, un più alto livello di accettazione può tradursi, a sua volta, in un più forte codice del silenzio (cioè, omertà), che protegge i membri della mafia dallo stato legittimo; in una più pronta rete di supporto per nascondere i latitanti; un più alto livello di connivenza rispetto a pratiche di sfruttamento come il racket e l'usura[3].

Un investimento a breve termine nel controllo della criminalità comune può, quindi, fornire alle mafie ritorni a lungo termine aumentando le loro possibilità di sopravvivere come fonte alternativa allo stato di governo del sottobosco[4]. Uno degli aspetti più forti delle teorie di protezione è che spiegano sia il predominio in un determinato momento nel tempo che la persistenza delle mafie: non si può immaginare che la longevità del predominio mafioso in alcune regioni possa fare a meno del sostegno implicito o esplicito di gran parte della popolazione, di parti del governo, e rilevanti attori economici[5]. Non a caso, il processo di istituzionalizzazione dei gruppi mafiosi li trasforma in organizzazioni territoriali e politiche capaci di fornire alle persone lavori regolari o non dichiarati, di concedere assegni familiari ai parenti dei mafiosi arrestati o morti, presidiare intere aree urbane e rurali[6].

Lo strumento chiave che consente ai gruppi mafiosi di gestire l'ambiente criminale è il loro noto uso della violenza e la concomitante efficacia della loro minaccia di violenza. Inoltre, una profonda e diretta conoscenza del sottobosco consente ai membri della mafia di interagire efficacemente con altri criminali e di essere informati su ciò che sta accadendo nella malavita locale. Infine, nel contesto dei territori di tipo mafioso, i giovani devianti tendono a essere spinti verso una carriera nel crimine organizzato piuttosto che in forme autonome di criminalità[7]. Per questi motivi, ci aspettiamo che il tasso di criminalità comune sia inferiore nei territori controllati dalla mafia rispetto a quanto sarebbe in loro assenza, a parità di altre condizioni (ad esempio, contesto sociale, capacità delle forze dell'ordine e legittime opportunità di reddito)[8].

SOTTOBOSCHI FORESTI

Il sottobosco italiano e il ruolo delle mafie in esso sono archetipici, ma il complesso ecosistema del sottobosco è presente anche in altri paesi e contesti. In questi altri ambienti, altre forme di crimine organizzato sono al vertice della piramide ecologica e si predano di organismi produttori così come di consumatori primari e secondari. Ad esempio, come i mafiosi in Italia, Paul 'Mr Big' Massey, ex gangster di Salford era solito dirimere controversie criminali nella zona della Greater Manchester in Inghilterra[9].

Allo stesso modo, diversi studi sulle gang di strada di Chicago hanno osservato che i capi delle bande attive nella città controllavano disordini, graffiti, scontri di strada ed altri problemi di sicurezza pubblica[11]. Rapley ha utilizzato un approccio politico-economico per analizzare il potere delle bande criminali nel Sud Africa post-apartheid come agenti in grado di fornire servizi che le istituzioni formali non erano attrezzate per fornire in un periodo di formazione dello stato[12]. Lambrechts si è concentrato sul ruolo dei gruppi criminali organizzati rispetto nell'area di Cape Flats a Cape Town[13]. La sua ricerca sul campo ha mostrato che numerose bande proteggevano gli abitanti locali da intrusi e bande rivali stabilite in altre aree della città. Forme analoghe di contrasto e capacità di imposizione di gruppi di criminalità organizzata nei confronti di criminali comuni sono state riscontrate tra gli altri in Brasile e Ucraina[14]. Tutti questi gruppi hanno agito al di fuori dello stato per fornire sicurezza ai cittadini per aumentare la loro legittimità sociale. L'incentivo a garantire un ambiente sicuro è più forte all'interno della comunità più vicina perché è questa comunità che può fornire loro il riconoscimento sociale e il sostegno tangibile di cui hanno bisogno[15]. D'altra parte, il governo della criminalità comune richiede una conoscenza approfondita dell'ambiente criminale e una forte capacità intimidatoria per essere efficace, che indubbiamente diminuisce man mano che ci si allontana dall'area di origine del clan.

UNA BATTAGLIA

L'assenza e la debolezza delle istituzioni legittime di uno stato generano un microclima idoneo alla costituzione di un ecosistema nel quale i mafiosi, riuniti in branchi stabili e strutturati, risalgono al vertice della piramide ecologica. A differenza di altri soggetti dediti ad attività criminali, i mafiosi mirano al controllo del sottobosco inteso come parte della società che si sviluppa all'ombra delle istituzioni legittime. Tra le strategie che adoperano a questo scopo vi è il controllo della criminalità comune. Questa loro capacità contribuisce ad accrescere il loro potere e, di conseguenza, la loro possibilità di perdurare nel tempo. A sua volta poi, la presenza ed il potere mafiosi rallentano o impediscono il l'affermarsi dello stato di diritto nel sottobosco. In risposta a questa dinamica le istituzioni legittime hanno il dovere di affermarsi come più efficaci portatori di sicurezza e prosperità nelle comunità che oggi vivono nel sottobosco. Devono cioè essere in grado di difendere gli organismi produttori dai loro predatori, combattendo così, contemporaneamente, la criminalità comune nel breve periodo e le mafie nel lungo periodo.

[11] Cfr. D. Gambetta, *The Sicilian Mafia: The Business of Private Protection*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

[12] TrRC. 2012. Operazione "Crimine". Tribunale di Reggio Calabria, Sezione Gip – Gup, 126.

[13] Cfr. *Ibid*.

[14] Cfr. A. Aziani, S. Favarin, G.M. Campedelli, *Security Governance. Mafia Control over Ordinary Crimes*, in "Journal of Research in Crime and Delinquency", 57, 4, 2020, pp. 444-492.

[15] Cfr. Idd., *A Security Paradox. The Influence of Governance-Type Organized Crime Over The Surrounding Criminal Environment*, in "The British Journal of Criminology", 60, 4, 2020, pp. 970-993.

Cfr. E.R. Kleemans, *Theoretical Perspectives on Organized Crime*, in L. Paoli (a cura di), *The Oxford Handbook of Organized Crime*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 32-52.

Cfr. M. Trifuoggi, *A Tale of Reverse Deviance. Non-Compliant Spatial Practices in the Land of Gomorrah*, in "International Journal of Sociology and Social Policy", 35, 11-12, 2015, pp. 828-840.

Cfr. H. Marshall, R.M. Lombardo, *What Effect Did the Mob Have on Chicago Neighborhoods? Explicating the Relationship between Racket Subcultures and Informal Social Control*, in "Trends in Organized Crime", 19, 2, 2016, pp. 125-148.

Cfr. A. Aziani, S. Favarin, G.M. Campedelli, *Security Governance. Mafia Control over Ordinary Crimes*, cit.

Cfr. P. Campana, F. Varese, *Organized Crime in the United Kingdom. Illegal Governance of Markets and Communities*, in "The British Journal of Criminology", 58, 6, 2018, pp. 1381-1400.

Cfr. M. Pattillo-McCoy, *Black Picket Fences: Privilege and Peril Among the Black Middle Class*, University of Chicago Press, Chicago 2000; S.A. Venkatesh, *Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2006.

Cfr. J. Rapley, *The Development of Informal Governance in Post-Apartheid South Africa: Criminal Gangs as Neo-Medieval Agents*, in "South African Journal of International Affairs", 19, 3, 2012, pp. 319-336.

Cfr. D. Lambrechts, *The Impact of Organised Crime on State Social Control: Organised Criminal Groups and Local Governance on the Cape Flats, Cape Town, South Africa*, in "Journal of Southern African Studies", 38, 4, 2012, pp. 787-807.

Cfr. E.D. Arias, C. Davis Rodrigues, *The Myth of Personal Security. Criminal Gangs, Dispute Resolution, and Identity in Rio de Janeiro's Favelas*, in "Latin American Politics and Society", 48, 4, 2006, pp. 53-81; Y. Zabyelina, *Vigilante Justice and Informal Policing in Post-Euromaidan Ukraine*, "Post-Soviet Affairs", 35, 4, 2019, pp. 277-292.

A. Aziani, G.A. Bertoni, M. Jofre, M. Riccardi, *COVID-19 and Organized Crime: Strategies Employed by Criminal Groups to Increase Their Profits and Power in the First Months of the Pandemic*, in "Trends in Organized Crime", 13, September 2021, pp. 1-22.

SOVVERSIONE

SERENA OLCUIRE

Sovversione deriva dal latino *subvertĕre* ed è composto di *sub* "sotto" e *vertĕre* "volgere"; letteralmente, dunque, significa capovolgere, mandar sotto. L'etimo è coerente con l'uso che il temine ha acquisito per indicare un "profondo e violento sconvolgimento di un ordine costituito, specialmente nell'ambito sociale e politico"[1]. Un movimento che si genera dal basso e va verso l'alto, mirando a un capovolgimento dell'ordine delle cose – o quantomeno a una sua brutale alterazione.

Nel momento in cui è la categoria del selvatico a re-interrogare questo termine, è interessante rivedere la sua dimensione violenta; se il selvatico viene spesso associato a una dimensione di lentezza e costanza, non possiamo ignorare quei processi di inselvatichimento che avvengono a seguito di un episodio improvviso e travolgente. Guardiamo a quei casi ove un contesto antropizzato (urbano o rurale) abbia subito un'importante trasformazione di inselvatichimento a seguito dell'insorgenza di un elemento naturale: in questo contesto ne portiamo all'attenzione due, a titolo di esempio, entrambi collocabili in Campania.

A San Martino Valle Caudina (AV), la frana generatasi da una straordinaria serie di eventi alluvionali ha intasato il torrente Caudino, il quale scorre(va) tombato in gran parte del centro storico. Nell'impossibilità di defluire, il torrente si è ingrossato fino a "esplodere", sollevando la pavimentazione della piazza principale ed emergendo in superficie. La riapertura dell'alveo torrentizio ha creato di fatto un'imponente frattura nel suolo del centro storico, passante proprio davanti al Municipio: per un verso, una sorta di sfregio al potere temporale che si affanna ora per capire come gestire la situazione; per l'altro, una potente azione di re-inselvatichimento del centro storico, che ha visto le sponde del "nuovo" alveo pullulare di vegetazione ripariale con tutto il suo indecoroso ecosistema[2].

A Castel Volturno (CE), nelle cave abusive di sabbia scavate per foraggiare l'edilizia abusiva che ha completamente ri-disegnato il litorale Domitio e che, a loro volta, sono state alla base di fenomeni di erosione e di degrado di larghe fasce di costiera, la risalita dell'acqua ha generato un intero sistema di laghi che con gli anni si sono arricchiti di ecosistemi propri (e floridi), naturali ma anche economici: gli imprenditori più creativi hanno creato strutture ricettive galleggianti come *glamping* ed ecovillaggi, in un contesto normativo che non ha ancora compreso come gestire i nuovi bacini inaspettatamente affiorati[3]. Si tratta di due casi che richiamano una vera e propria catena di eventi in cui un elemento naturale, particolarmente quello idrico, riemerge violentemente in superficie con un movimento che dal basso va verso l'alto, permettendo di reimporsi sui luoghi che attraversa.

Di corsi d'acqua tombati è costellato il Paese; soprattutto a partire dall'unità d'Italia migliaia di chilometri di torrenti, ma anche veri e propri fiumi sono stati costretti in corsi sotterranei per permettere sul suolo soprastante le opere di impermeabilizzazione e urbanizzazione che hanno permesso la costruzione delle città moderne: un massivo tentativo di controllo, di rifiuto di quel rapporto di coappartenenza che permetteva, accettando in qualche modo la forza distruttrice della natura, di edificare la città convivendo con il caos. Corsi d'acqua sottomessi, fisicamente e simbolicamente, co-stretti a un nuovo letto invisibile e ridotto che, spesso, in occasione di precipitazioni improvvise particolarmente violente, finiscono per riappropriarsi dei propri spazi esondando e generando devastazione (e morte). È un caso che accomuna gran parte delle città italiane, dall'antico fiume Kemonia, riemerso nel 2009 nel quartiere palermitano dell'Albergheria all'autoevidenza della struttura urbana di Genova, esito della tombatura del Fereggiano, il Bisagno, lo Sturla e numerosi altri corsi d'acqua minori che periodicamente ricordano la propria presenza con più o meno furiosi rigurgiti superficiali.

Ma anche i laghi di Castel Volturno sono in ottima compagnia: i laghi cosiddetti freatici, cioè generatisi a seguito di un'attività di escavazione che ha fatto affiorare l'omonima falda, costellano il territorio italiano – particolarmente in quelle aree ricche di giacimenti di sabbia, ghiaia o altri materiali ampiamente utilizzati per l'attività edilizia. In questo caso, dunque, l'acqua emerge a seguito di attività estrattiva, e nonostante il momento "sovversivo" in sé possa sembrare meno violento di quello dei corsi d'acqua tombati ciò non significa che lo sconvolgimento sia minore. I laghi di cava, infatti, nella loro apparente placidità non sono masse d'acqua ferma, ma inediti bacini in equilibrio dinamico, fisico-chimico e biologico con il contesto territoriale in cui si inseriscono: la loro nascita altera l'assetto idrogeologico locale, intaccando falde dotate di moto proprio e influendo sul deflusso delle acque sotterranee, arrivando talvolta a favorire fenomeni di subsidenza.

Insomma, possiamo leggere l'irruenza del fenomeno in entrambi i casi, sul breve e lungo periodo: si tratta di emersioni (nonché, spesso, emergenze) che destabilizzano uno status quo, sovvertendo in qualche modo l'ordine costituito, trasformando le pratiche territoriali e non, innescando cambiamenti ecosistemici, imponendosi nel discorso pubblico ed esigendo il confronto con nuove progettualità locali.

Le reazioni della collettività umana costretta al confronto con gli scenari frutto di questa sovversione meriterebbero una disquisizione a sé, e sembrano andare – un po' come in ogni processo luttuoso – dalla fase della negazione a quella dell'accettazione, passando per rabbia, patteggiamento ecc. Ma il lutto è già, in sé, reazione attiva a quei "buchi neri" nell'esperienza sensibile così come nella memoria dei luoghi prodotti dalla stigmatizzazione territoriale. A San Martino Valle Caudina, ad esempio, l'episodio della 'esplosione' del Caudino ha comportato non solo la scelta di interventi strutturali a monte, per evitare un nuovo ingorgo, ma anche un acceso dibattito sull'atteggiamento da assumere con la 'ferita' che attraversa il paese. La percezione di degrado causata dallo squarcio e dalla vegetazione ripariale che aveva cominciato a diffondervisi, con la conseguente ipotesi di una nuova tombatura, inizialmente largamente condivisa, è stata in un secondo momento rimessa in discussione: si valutano sistemazioni spaziali che mantengano la visibilità dell'alveo scoperchiato dal torrente, in un processo decisionale che, a partire da una scelta apparentemente tecnica, rimette in discussione la propria relazione con gli elementi ecosistemici che convivono con l'insediamento umano – oltre che con la memoria e la narrazione dell'evento.

La reazione ai laghi freatici è invece, almeno sul piano della cultura collettiva, in una fase più avanzata. L'attecchimento di vegetazione ripariale e palustre, formazioni boschive igrofile e mesofile e le relative specie faunistiche compatibili comporta non solo l'innesco di ecosistemi lacustri prima non presenti sull'area ma anche, e soprattutto, nuovi paesaggi facilmente apprezzabili; il recupero di cave dismesse per usi ricreativi, turistici e naturalistici sta diventando una pratica diffusa, che sia per volontà degli stessi cavatori o delle pubbliche amministrazioni locali, che sia per mezzo di operazioni di recupero ambientale e riprogettazione paesaggistica o per l'iniziativa e le modalità tipiche dell'imprenditoria privata, come nel caso dei cosiddetti "laghetti" di Castel Volturno. Quest'ultimo scenario rende particolarmente evidente le ambiguità del termine "apprezzamento", che dal riconoscere il valore di qualcosa passa con immediatezza all'assegnazione di un prezzo: nelle già citate attività ricettive che si sono innestate sui laghi è possibile affittare una suite con jacuzzi vista lago o addirittura un *lodge* galleggiante a prezzi che partono, in alta stagione, da trecento euro a notte, in un contesto territoriale segnato da significative sacche di povertà, emarginazione e abbandono. Insomma, un recupero ambientale (in questo caso abbastanza opaco) che si traduce in un recupero di valore (in questo caso abbastanza evidente) attraverso un reiterarsi di forme di estrattivismo territoriale; esse si rinnovano come una fenice che riemerge dalle sue ceneri, proprio in virtù dei nuovi paesaggi prodotti da queste emersioni, da questi capovolgimenti e dalla maturazione di una certa percezione estetica nei loro confronti – percezione che svolge una funzione di protezione del valore economico della rendita fondiaria.

In questo senso, la fascinazione sublime della violenza con cui l'elemento naturale si impone sull'ordine quotidiano esprimendo tutta la sua potenza sovversiva viene addomesticata nella gradevolezza di paesaggi normalizzati e riconfezionati in forme facilmente fruibili.

È proprio questa trasformazione estetica a suggerire un monito contro la depoliticizzazione delle azioni di sovversione che ci propongono le acque terrestri. Che siano alla ricerca di un respiro negato dalle secolari tombature o che emergano risvegliati dalla violenza delle escavatrici illegali, questi elementi pretendono un'analisi critica in grado di sottolineare la relazione tra l'azione umana sul contesto di riferimento, i relativi fattori politici, economici e sociali e l'avvenuta trasformazione ambientale, inserendosi nel quadro interpretativo dell'ecologia politica: leggere gli episodi proposti attraverso questa lente ci permette di ipotizzare che l'ordine da sovvertire sia quello imposto da un'antropizzazione del territorio inconsapevole e incontrollata. Al tempo stesso, rifacendosi agli ambiti disciplinari della progettazione architettonica e della pianificazione urbanistica, questi elementi mettono alla prova possibilità e strumenti del progetto nel rapportarsi con l'imprevisto che plasma in maniera così determinante il contesto ambientale esistente.

L'attribuzione di un potere di sovversione a questi elementi presuppone però una riflessione più ampia, che si interroga sul riconoscimento di una sorta di agency all'agente non-umano, entrando nel merito di teorie come l'Action Network Theory (Ant) che estendono la parola attore – o meglio, *attante* – a entità non umane, rimettendo in discussione la distinzione binaria tra umani e non-umani e ridefinendo gli "agenti" in base alla loro capacità di produrre effetti. Ciò può aiutarci nel leggere questi fenomeni come esito della connessione, o meglio dell'interazione di più attanti, irrobustendo la possibilità di dare un peso alle loro manifestazioni attive quasi considerandole vere e proprie azioni. Ma, come dice lo stesso Latour, "if a criticism can be levelled at Ant is [...] its complete indifference for a model of human competence" evitando di sottolineare le responsabilità dirette dei fattori sociali, politici ed economici umani in vicende ecosistemiche che altrimenti sembrano "accadere" e dunque impedendo anche il riconoscimento della possibilità di una re-azione da parte dell'*attante* naturale.

Forse, in questo tentativo di ripoliticizzazione interspecista del discorso possiamo azzardare un incrocio con le scienze sociali: dopotutto, il riconoscimento della possibilità di un'azione non consapevole è stato indagato anche in sociologia, guardando alla possibilità di una resistenza non intenzionale che permette di

indicare come conflitti anche quelli "subiti pur in assenza di una volontà conflittuale e di rivendicazioni preesistenti" e che in generale "possono essere 'nominati' e definiti da chi resiste, da chi è oggetto dell'opposizione oppure da chi osserva". Insomma, l'esistenza di un conflitto può darsi anche indipendentemente dalla consapevolezza del suo accadere da parte di uno dei suoi attori: nel nostro caso, anche se l'agente umano non riconosce l'azione dell'agente non-umano, non significa che non possa essere riconosciuta nel secondo una tensione conflittuale volta, appunto, alla sovversione. O ancora, potremmo farci guidare dall'"approccio queer delle concezioni queer di causalità e agency", che suggerisce un'*agency* distribuita del desiderio, estesa alla natura non umana, agli oggetti inanimati, a superfici e odori, estirpando l'agentività dalla sua orbita umanista tradizionale. Una lettura del mondo che tiene conto delle intenzionalità e delle relazioni di potere ma riconosce e immagina configurazioni e potenzialità, nonché alleanze eterotopiche (locali e diffuse, effimere e significative) tra umani e non umani che condividono uno stesso ambiente.

In qualsiasi caso, riconoscere *agency* ha non poche implicazioni e non solo dal punto di vista politico, ma anche progettuale: se è ovvio che non possiamo interpellare direttamente gli elementi non umani nel processo che porta alla scelta delle azioni da intraprendere in e con un territorio, osservare le manifestazioni più violente del selvatico come atti veri e propri, dotati di un potenziale sovversivo non indifferente, può consentirci la possibilità di coltivare una rinnovata relazione interspecie, o meglio, inter-agente tra i vari elementi ecosistemici che interessano quei luoghi. Può, forse, risvegliare nuove forme di relazioni affettive e simboliche con gli elementi che hanno servito da "matrici dei nostri ambienti di vita", assumendo valenze funzionali-produttive così come magico-sacrali, dando vita a vere e proprie culture territoriali che hanno trovato espressione non solo nell'organizzazione degli insediamenti umani, ma anche nelle forme di autoregolamentazione tramandate per secoli attraverso consuetudini, miti, riti, nomi che hanno plasmato i territori.

In conclusione, abbiamo cercato di mettere al lavoro il termine "sovversione" per esplorare un possibile aspetto della dimensione politica del selvatico. Attraverso la nominazione di alcuni casi in cui l'elemento acquatico ha violentemente reagito all'antropizzazione estrattiva generando profondi sconvolgimenti ecosistemici (e, talvolta, rinnovate forme di valore immediatamente catturato da un'imprenditorialità privata particolarmente visionaria), abbiamo indagato la possibilità, talvolta contraddittoria, degli elementi non-umani di produrre conflitto e tentare un ribaltamento dell'ordine costituto.

Se per un verso tali atti possono essere letti come reazione alle modalità con cui l'umano afferma la propria presenza attraverso una violenta modificazione del territorio, stravolgendo così morfologia, paesaggio e, non da ultimo, equilibri ecosistemici che permeano i luoghi, per l'altro si tratta di manifestazioni attive che sollecitano la necessità di pensarci parte di una rete relazionale che non si limita ai soggetti umani, reinterrogando la nostra modalità di progettare l'azione sul territorio.

Voce "sovversione", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 20/05/2022.

Sull'episodio, cfr. S. Olcuire, L. Pisano, *Cambiamenti climatici e territori marginali. Un percorso di conoscenza collettiva in Valle Caudina*, in "Saperi territorializzati. Studi critici sul margine e i suoi patrimoni", Cisav, 2021, pp. 81-84.

Cfr. M.M. Calandrelli, R. Calandrelli, *The District Tourism Lake of Castel Volturno: An Example of Territorial Requalification of Abandoned Quarries*, in AA. VV., *Engineering Geology for Society and Territory*, 5, Springer, Berlin 2015, pp. 1315-1319; A. Alcalini, A. Ziparo, *Abusivismo come progetto mafioso*, in F. Curci, E. Formato, F. Zanfi (a cura di), *Territori dell'abusivismo. Un progetto per uscire dall'Italia dei condoni*, Donzelli, Roma 2017, pp. 139-149.

Cfr. L. Decandia, *Acque sacre e città. Varanasi*, in V. Teti (a cura di), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici* (2003), Donzelli, Roma 2013, pp. 427-442.

Anche il noto caso del Lago Bullicante dell'ex-Snia a Roma è considerabile frutto di attività estrattiva, essendo stato generato dallo sbancamento per la costruzione di un parcheggio sotterraneo nel cantiere abusivo lì aperto da un noto costruttore. In questo caso, la connessione tra emergenza dell'acqua e possibilità di sovversione è esplicita: l'affioramento del lago ha comportato il blocco del cantiere e l'inizio di un lungo processo di riappropriazione e riconoscimento da parte del quartiere circostante.

Cfr. E. Dolci, *Laghi "freatici" della pianura bergamasca*, in "Panta Rei", 7, 2017, pp. 46-53.

Cfr. L. Barchetta, *La rivolta del verde. Natura e rovine a Torino*, Agenzia X, Milano 2021.

Cfr. S. Olcuire, L. Pisano, *op. cit.*; sul ruolo della memoria nella riproduzione delle *wasting relationship*, per cui alcuni racconti, ricordi o fatti devono essere scartati, cfr. M. Armiero, *L'era degli scarti. Cronache dal wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Torino 2021.

Per una raccolta di "buone pratiche", cfr. Legambiente, *Rapporto Cave 2021. La transizione dell'economia circolare nel settore delle costruzioni*, disponibile al link www.legambiente.it/rapporti/rapporto-cave-2021/, consultato il 25/05/2022.

Sul contesto di Castel Volturno e, più in generale, del Litorale Domitio, tra gli altri cfr. F. D'Ascenzo, *Antimondi delle migrazioni. L'africa a Castel Volturno*, Lupetti, Milano 2014; V. Petrarca (a cura di), "Meridione. Sud e Nord nel Mondo", XVI, 3 (*Migranti africani di Castel Volturno*), luglio-settembre 2016; S. Porcaro, *L'estate è finita. Racconto corale del litorale domizio*, Monitor, Napoli 2021.

Cfr. G. Semi, *La città dello spazio pubblico è morta?*, in "Polis", 34, 2, 2020, pp. 215-224.

Anche in questo termine troviamo *sub*, sotto, stavolta accanto a *limen*, soglia.

Per una panoramica sulla Ant, cfr. D. Cressman, *A Brief Overview of Actor-Network Theory. Punctualization, Heterogeneous. Engineering & Translation*, Act Lab/Center for Policy Research on Science & Technology, School of Communication, Simon Fraser University (Working Paper), 2009, disponibile al link https://summit.sfu.ca/item/13593, consultato il 25/05/2022.

Cfr. B. Latour, *On actor-network theory. A few clarifications*, in "Soziale Welt", 47, 4, 1996, pp. 369-381.

Cfr. J.A. Hollander, R.L. Einwohner, *Conceptualizing resistance*, in "Sociological forum", 19, 4, December 2004, pp. 533-544; P. Saitta. *Resistenze. Pratiche e margini del conflitto nel quotidiano*, Ombre Corte, Verona 2015.

Ivi, p. 44.

Cfr. K. Barad, *Queer causation and the ethics of mattering*, in N. Giffney & M. Hird (a cura di), *Queering the Non/Human*, Routledge, New York 2008, pp. 311-338.

Cfr. M. Gandy, *Queer Ecology. Nature, Sexuality, and Heterotopic Alliances*, in "Environment and Planning D: Society and Space", 30, 4, 2012, pp. 727-747.

Cfr, L. Decandia, *Il laboratorio dell'acqua. L'esperienza pilota di Mamoiada*, in M. Cadinu (a cura di), *Ricerche sulle Architetture dell'Acqua in Sardegna*, Steinhäuser Verlag, Wuppertal 2015, pp. 79-92.

SPETTRO

GIACOMO INFANTINO

Giacomo Infantino, *Unreal*, 2017-2020. Courtesy l'artista.

Salvatore Vitale, “How to Secure a Country” 2014-2019. Courtesy l’artista.

Giacomo Infantino, *Unreal*, 2017-2020. Courtesy l'artista.

Giacomo Infantino, *Unreal*, 2017-2020. Courtesy l'artista.

SPINA

GRAZIELLA
MARTURANO

I rovi pieni di spine spesso infestano e animano le estreme periferie delle nostre città. Li troviamo di frequente sulla soglia in cui l'urbano incontra la selva e quest'ultima sembra volersi proteggere dall'avanzare del cemento, come a erigere un muro di filo spinato naturale che segna il confine tra i due ambienti. Le spine proteggono una natura che si rende inaccessibile per non essere colonizzata dalla civilizzazione umana, epidemia che distrugge il selvatico. Il consumo di suolo a scopo agricolo e la continua cementificazione divorano gli spazi che un tempo erano riservati al selvaggio. Uno dei fattori che ha contribuito di più nell'ultimo secolo alla commistione tra l'urbano e la macchia incolta è stato il fenomeno dell'*urban sprawl*: una fuga dalla città compatta e dagli spazi ad alta densità abitativa, elogiata come un fenomeno di avanguardia urbanistica quasi in maniera indiscussa, fino al primo decennio degli anni Duemila. La cementificazione sempre più ampia delle periferie acquisiva una connotazione positiva e auspicabile, in un'ottica in cui a essere nociva era l'alta concentrazione umana delle grandi città. Le contraddizioni legate all'espansione urbana scomposta emergono però chiare riguardo alle conseguenze che questa porta con sé nell'ambito delle trasformazioni ambientali, sociali ed economiche dei territori. Uno dei risvolti di questo fenomeno è l'abbandono di alcune aree del perimetro cittadino, le quali spesso vanno incontro al decadimento e all'incuria.

Se l'espansione dello spazio urbano si manifesta come una violenta infestazione e distrugge il selvaggio che ha intorno, tutto ciò che è al suo interno è, invece, oggetto di un continuo processo di addomesticamento. Ogni pianta che spunta ai margini di un marciapiede è un'erbaccia, la vegetazione che nasce spontanea fuori dai recinti del verde urbano è segno di degrado e trascuratezza. Le spine del rovo riaffiorano nelle nostre città negli angoli laddove l'addomesticamento dello spazio lascia il posto all'incuria e alle macerie, a ricordarci la discontinuità tra i due mondi e, allo stesso tempo, la loro capacità di compenetrarsi. La spina, oggetto ostile che rappresenta un'alterità indesiderata è rintracciabile, in modo simbolico, in altri contesti della vita urbana. Provando a narrare una parte di questa simbologia si possono rintracciare altri tentativi di addomesticamento e di repulsione, altre ferite e strategie difensive che si esprimono all'interno delle città. La spada, altro arnese acuminato, ha rappresentato nell'immaginario collettivo, a partire dagli anni Settanta, un particolare modo di pungersi con un ago per iniettarsi delle droghe nelle vene. La generazione nata tra gli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta ha vissuto la propria infanzia con lo spettro dell'eroina, tra una pubblicità progresso e un notiziario che parlava di morti di overdose e di ragazzi ridotti a zombie. "Se ti droghi ti

spegni" era scritto sulla gran parte dei mezzi pubblici milanesi trenta anni fa e le siringhe in mezzo alla vegetazione degli angoli bui dei parchi li rendevano inospitali. Il dramma della diffusione dell'eroina come droga di massa portò con sé un'altra epidemia, quella dell'Aids: un veleno portato da spine, spade, che per alcuni segmenti dell'area giovanile rappresentavano un *phàrmacon*, un tentativo di autocura, di procurato benessere di breve durata, ma ripetibile. Il vecchio modello del consumo di droghe, sintetizzato nell'immagine di una gioventù ai margini, che cerca nell'oscurità di un parco e nell'ago di una siringa l'oblio da una sofferenza personale e relazionale, lascia posto nel mercato delle droghe illegali ad altri tipi di consumatori. La selva artificiosa delle città diventava, in questi casi, un rifugio della marginalità, una fuga dall'urbano dentro l'urbano. Le siringhe a terra in un parco, come un groviglio di spine pungenti, rimangono comunque l'emblema della rappresentazione del consumo nello spazio pubblico e del relativo allarme sociale. Nell'immaginario comune le spine dell'eroina sono fortemente intrecciate con lo spaccio, con le risse, gli scippi e le rapine, con i rifiuti abbandonati. È negli anni Novanta che fa la sua comparsa la figura del tossicodipendente, di volta in volta considerato come delinquente, malato, untore, soggetto fragile o vittima di un'ingiustizia sociale.

I tossicodipendenti, frequentatori dei luoghi più nascosti delle città, sono stati tra i primi destinatari delle politiche antidegrado in Italia. Insieme a loro tanti altri soggetti marginali: dai senza tetto alla ricerca di un riparo, alle sessualità non conformi nei luoghi di *battuage*. Gli anni, in fondo, sono quelli: la teoria delle finestre rotte di Wilson e Kelling, adottata a dogma dal Sindaco di New York, Rudolph Giuliani, che stimolerà anche in Europa le politiche del decoro. Tossici, adolescenti turbolenti, senzatetto, accattoni e alcolizzati, prostitute, sono considerati degli agenti infestanti da parte di chi vive la città in una maniera diversa. La tutela degli interessi della popolazione decorosa è alla base di uno spazio urbano che si modifica e si rende ostile alle marginalità. Gli spazi iniziano così a essere concepiti e progettati per dividere. Sorgono così le *gated communities*, i divisori e i tornelli, le piazzette illuminatissime e senza panchine. A Genova i cancelli installati su alcuni vicoli sono il simbolo della sottrazione dello spazio pubblico in nome della sicurezza: la viabilità viene privatizzata per garantire la tranquillità dei cittadini legittimi. La divisione tra abitanti legittimi e illegittimi non si limita ai marginali, ma include tutte quelle categorie la cui fruizione della città mal si concilia con una visione capitalista e consumista. Più avanzano i processi di gentrificazione e il turismo di massa e più la fruizione dello spazio pubblico può essere capitalizzata.

In questo processo, la funzione assegnata alla dimensione estetica e percettiva nelle politiche del decoro mette in luce il legame tra tale dimensione e il giudizio morale che la accompagna. Il circolo vizioso che si instaura mette, infatti, in connessione una determinata connotazione etica con una conseguente proiezione estetica. Ciò che provoca ripugnanza a livello estetico assume i tratti di un disagio morale ed etico e in quanto può essere espulso dallo spazio pubblico. Questo tipo di città non nasce oggi ma ha radici rintracciabili già nell'Ottocento, ad esempio nei *Boulevard* parigini o nelle città coloniali.

Il decoro è un dispositivo che assimila per esclusione, come in una città revanscista in cui ciò che conta non è risolvere i problemi sociali, ma piuttosto spostarli. A questo scopo il paesaggio urbano si naturalizza attraverso architetture del controllo che rendono sempre più irriconoscibile il confine tra interesse pubblico e interesse privato. Piante infestanti ostili, rovi, spine moleste, rappresentano una minaccia che ferisce, graffia, respinge e cresce incontrollata all'interno di uno spazio che si vorrebbe più ordinato possibile. Le spine in natura rappresentano una barriera protettiva che l'uomo ha spesso artificializzato: dai cornicioni dei palazzi disseminati di aculei, ai muri dei confini sovrastati da anelli di filo spinato, i dispositivi che trasfigurano la natura in termini bellici sono molteplici.

Questa sorta di processo di *oplopoiesi* porta l'uomo a trarre un vantaggio dagli elementi naturali trasformandoli in strumenti difensivi (e spesso offensivi). Il filo spinato è l'artefatto per eccellenza che racchiude in sé questi significati. Dal XIX secolo in poi, la sua disponibilità su larga scala permise la recinzione in massa delle proprietà private e nel Novecento fu largamente impiegato nelle due guerre mondiali. I grovigli di filo spinato fanno parte di un immaginario che oggi rimanda, non tanto alla rappresentazione storica di una trincea, ma alle barriere fisiche che sempre più spesso, negli ultimi anni, sono tornate a demarcare i confini tra Stati. Questa forma di mimesi della natura si assume il compito di tenere al riparo da forme di vita indesiderate che possono praticare forme di disobbedienza spaziale, come i migranti che attraversano irregolarmente le frontiere. Nel darsi alla macchia la selva cela i fuggitivi e la natura imitata dall'uomo viene utilizzata come ostacolo. La propensione escludente della dimensione territoriale nazionale non viene rimarcata soltanto dalla demarcazione, più o meno visibile e ostile, del confine. Anche la spina elettrica, nella sua funzione di connettore, può avere forme identitarie respingenti: attualmente al mondo esistono tanti tipi di spina elettrica quante le lettere dell'alfabeto e ogni Paese ha il proprio connettore.

Dentro le nostre città, nello spazio pubblico, crescono però altre spine, cioè quelle che prendono forma negli spuntoni anti-barbone, simbolo di una guerra ai poveri che passa per l'arredo urbano. La spina è l'artefatto protagonista dell'architettura ostile: sorgono su ogni gradino e piano di appoggio nei centri abitati delle città e si fanno carico di rendere inospitali i possibili luoghi di sosta. Sono le strategie di progettazione urbanistica che oggi fanno riaffiorare i rovi nelle nostre città: spine domate che, imitando una natura che si protegge, confondono la difesa e l'offesa. La trasformazione delle aree pubbliche nelle città assume sempre di più i connotati di uno spazio sussunto dalla valorizzazione del capitale e dall'omologazione delle grandi capitali[1][2]. È emblematica a tal proposito la panchina, sempre più spesso protagonista di cambiamenti di forma atti a dissuadere alcuni suoi usi piuttosto che altri. Da quelle più tecnologiche dotate di timer e spine di ferro retrattili, a quelle dal design sempre più scomodo, o ancora a quelle con i divisori per impedire di sdraiarsi, la criminalizzazione della povertà e della marginalità passa per un uso politico del decoro[1][3]. In una dialettica sempre più articolata tra moralizzazione dello spazio ed spazializzazione della morale, la società e la collettività lasciano il posto all'individuo e alla sua funzione di consumatore[1][4].

[1] Cfr. M. Castrignanò, G. Pieretti, *Consumo di suolo e urban sprawl. Alcune considerazioni sulla specificità del caso italiano*, in "Sociologia urbana e rurale", 92-93, 2010, pp. 59-69.

[2] Cfr. R. Ingersoll, *Sprawltown. Cercando la città in periferia*, Meltemi, Milano 2004.

[3] Cfr. V. Roghi, *Piccola città. Una storia comune di eroina*, Laterza, Bari 2018.

[4] Cfr. L. Grosso, *L'eroina tra dipendenza tradizionale e nuovi consumi*, "Salute e società", 1, 2007, pp. 206-226.

[5] Cfr. J.Q. Wilson, G.L. Kelling, *Broken windows*, in "Atlantic monthly", 249, 3, 1982, pp. 29-38.

[6] Cfr. C. Pisanello, G. Santoro, *In nome del decoro. Dispositivi estetici e politiche securitarie*, Ombre Corte, Verona 2017.

[7] Cfr. M. Porcu, *Gated communities e chiusura degli spazi pubblici. Due casi di studio a confronto*, in "Studi sulla questione criminale", 3, settembre-dicembre 2011, pp. 67-86.

[8] Cfr. A. Dal Lago, E. Quadrelli, *La città e le ombre. Crimini, criminali, cittadini*, Feltrinelli, Milano 2003.

[9] Cfr. P. Ascari, *Corpi e recinti. Estetica ed economia politica del decoro*, Ombre Corte, Verona 2019.

[10] Cfr. N. Smith, *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, London 1996.

[11] Cfr. C. Del Biaggio, *Oplopoiesi del confine alpino. Come le politiche migratorie trasformano la montagna in uno spazio ostile e letale*, in "GEA paesaggi territori geografie", 42, 2020, pp. 10-17.

[12] Cfr. G. Semi, *La città dello spazio pubblico è morta?*, in "Polis", 2, 2020, pp. 215-224.

[13] Cfr. T. Pitch, *Contro il decoro: l'uso politico della pubblica decenza*. Laterza, Bari 2013; M. Ragonese, *Pauropolis*, Libria, Melfi 2019.

[14] Cfr. C. Finizza, G. Poggi, *Cartoline e recinzioni. Le politiche del decoro tra corpo, mondo e narrazione. Recensione del seminario "Dibattiti Contemporanei. Fare città e politiche della percezione"*, in "IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura", 11, 15, 2020, pp. 112-119.

SPONTANEO

ETTORE VADINI

La parola"spontaneo" esprime significati sia in discorsi che hanno per oggetto azioni o atteggiamenti dell'uomo, sia in quelli che hanno per oggetto manifestazioni "naturali" degli organismi vegetali. Tale dualità, che potrebbe apparire banale, è funzionale all'osservazione di alcuni fenomeni nei due suddetti ambiti.

"Spontaneo" è aggettivo che esprime gli attributi di qualità della persona o della cosa indicata dal sostantivo a cui si riferisce. "Spontaneo" è "detto di atto, gesto, comportamento fatto per libera scelta e decisione di chi lo compie, senza imposizione né coercizione da parte di altri"[1]; nella vita dell'uomo per "spontaneo" si intende quell'atteggiamento (verbale o gestuale) che "insorge e si determina in modo naturale, autonomo e immediato, non studiato o mediato dal ragionamento"[2]. Così nel mondo dell'arte definire un'opera "spontanea" significa riconoscere un lavoro caratterizzato da "un'ispirazione o da una tecnica espressiva prive di artificiosità e di ricercatezza"[3]; mentre nel mondo delle attività umane per realizzare spazi dell'abitare, con "spontaneo" non individuiamo un modo di agire (giustificato per esempio dall'esigenza di ottenere un riparo), bensì un carattere tecnico-giuridico dell'opera realizzata. In modo spontaneo, dunque, su muri anonimi della città appaiono le opere sovversive di Banksy. E così, spontaneamente, tende ad esprimersi la *Performance Art*, in diversi luoghi, senza limiti di tempo, sollecitando una reazione istintiva del pubblico.

Joseph Beuys, alla settima edizione di *Documenta*, per presentare il suo progetto *7000 Eichen* compie un'azione spontanea davanti al Museo Federiciano di Kassel scavando il terreno e piantando un albero. In realtà, l'artista tedesco, inizia a sperimentare questo progetto circa dieci anni prima in Italia con *Difesa della natura*, attraverso più operazioni "naturali" che si concretizzeranno poi, poco prima della sua morte, nella *Piantagione Paradise* di Bolognano, ovvero in un eden di 7000 alberi e arbusti in pericolo di estinzione. L'opera è un manifesto sulla salvaguardia della biodiversità. Dietro la performance di Kassel difatti c'è un'opera-azione in divenire che richiede una partecipazione spontanea: 7000 blocchi di basalto possono essere adottati dal pubblico e con il ricavato si potranno piantare in città altrettante querce. Cinque anni dopo la performance i blocchi saranno tutti adottati e oggi 7000 querce, ognuna con un blocco di basalto vicino, sono piantate lungo le strade di Kassel. Un'opera e una partecipazione collettiva che ha trasceso i limiti del gesto dell'artista e del suo tempo di vita. Il tema di fondo qui è il rapporto tra essere umano e natura, ovvero come costruire una coscienza ambientale con una forte valenza ecologica e antropologica per la difesa dell'uomo. Dirà Beuys alla discussione pubblica di *Difesa della Natura* a Bolognano il 13 maggio 1984: "Possiamo decidere ancora di allineare la nostra intelligenza con la natura"[4].

Nel 2010 Marina Abramović con *The artist is present* si siede in silenzio davanti a un tavolo e una sedia vuota e attende che il pubblico del MoMA decida spontaneamente di sedersi davanti a lei e di fissarla negli occhi. È un invito franco ad essere naturali, una performance atemporale basata su sguardi ed emozioni reciproci, che si protrarrà per tre mesi poiché anche la sua durata, indefinita e oltre ogni aspettativa, è libera da vincoli per assecondare l'alterazione percettiva del tempo e per favorire il coinvolgimento più profondo. Il tema di fondo qui è il riavvicinamento istintivo, indipendente, libero da ogni pregiudizio .

D'altra parte, se nel mondo dell'uomo il vocabolo "spontaneo" è "detto di persona che nei rapporti interpersonali agisce in modo naturale, immediato e privo di affettazione" , in quello vegetale è detto, in particolare, di evento biologico che "avviene o si determina naturalmente, senza l'intervento dell'uomo o di mezzi e provvedimenti artificiali" . Nella vita dei vegetali per spontaneo si intende quella manifestazione di nascita (germogliazione) e sviluppo (crescita) di piante non seminate dall'uomo. Così le piante spontanee sono quelle che crescono e si riproducono in modo naturale, ovvero senza essere coltivate, prive cioè dell'intervento dell'uomo, nonché di lavorazioni mediante attrezzi per la piantumazione e la manutenzione. Ma oggi, per via di un nuovo concetto scientifico e culturale che è maturato intorno alla biodiversità, è da considerarsi spontanea anche quella flora che si spontaneizza e si riproduce naturalmente, seppur programmaticamente introdotta dall'uomo nell'ambiente urbano.

Il fenomeno delle piante spontanee in città lo abbiamo potuto osservare maggiormente nei periodi di confinamento per contenere la pandemia COVID-19, visto che quelle che chiamiamo "erbacce" non sono state estirpate o falciate. Il blocco delle attività produttive, la drastica riduzione dei trasporti, della mobilità e dei livelli di inquinamento, la sospensione delle manutenzioni, hanno infatti favorito in città un inedito sviluppo del verde spontaneo, ma anche dei meccanismi di biodiversità. Da circa un decennio la ricerca sull'ambiente osserva che le piante spontanee nelle nostre città andrebbero prese come una non trascurabile riserva di biodiversità utile alla conservazione dei servizi eco sistemici. In particolare, le specie erbacee e i fiori spontanei che crescono nei piccoli residui di terreno dei contesti urbani densi – piante resilienti capaci di adattarsi in substrati con scarsa sostanza organica – svolgono difatti un'importante funzione di connessione tra città e campagna nello sviluppo dei "corridoi ecologici" e costituiscono anche un'area rifugio per molte specie autoctone. Insomma, un ecosistema si riprende spazio nell'urbano in modo spontaneo riportando in vita piante selvatiche e favorendo anche un ripopolamento della

fauna. Portare la natura spontanea in città è una sfida che responsabilizza il progetto. I margini urbani, i nuovi parchi, i nostri giardini stessi sono potenziali luoghi dove compensare la perdita ecosistemica che comporta la città contemporanea, dove incrementare la diversità biologica attraverso la flora spontanea, dove osservare una tensione, da parte di architetti, paesaggisti, agronomi e botanici, che insegue più schemi naturali che artificiali; alla bellezza, data soprattutto da una grande biodiversità, si affianca una diminuzione dei costi di manutenzione, nonché un non trascurabile beneficio alla qualità della vita. Secondo gli psicologi ambientali, infatti, la natura spontanea all'interno delle città dense si rivela anche una protezione per la salute fisica e mentale dell'uomo.

Una nuova coscienza ambientalista maturata dalla società e dalla cultura contemporanea ha modificato anche la percezione formale dello spazio verde: se prima erano le geometrie artificiali date quelle che gli conferivano valore, oggi sono più gli aspetti naturali perché rispondono a esigenze ambientali e anche, appunto, a quelle sociali e culturali. Il progetto del verde urbano non è più un "meraviglioso recinto in cui si impara a barare con le leggi della natura" , bensì un "incolto addomesticato" dove la natura deve insediarsi senza costrizione, spontaneamente, priva di ostacoli affinché possa esprimere la sua energia. Il parco urbano André Citroën a Parigi di Gilles Clément, la parte denominata *Jardin en mouvement* è composta da molte specie spontanee messe a dimora su un terreno sinuoso. Nel progetto di Diller Scofidio + Renfro per la *High Line* di New York la parte paesaggistica è dell'olandese Piet Oudolf il quale, lungo tutto il percorso, ha scelto di utilizzare una vegetazione spontanea a base di graminacee per dar vita a un ambiente naturale e allo stesso tempo per restituire un parco lineare movimentato e attraente in qualunque condizione atmosferica. Il parco realizzato in occasione delle Olimpiadi di Londra del 2012, dove il progetto paesaggistico è stato coordinato da Hargreaves Associates, è invece un esempio di *restauration ecology* di un *brownfield*, cioè una risposta persuasiva su come poter coniugare gli aspetti funzionali e formali con le esigenze ecologiche. Nei vari giardini del parco sono state piantumate, per circa sei anni, centinaia di specie spontanee provenienti da tutto il mondo secondo un progetto *NBS* ottenendo oggi diversi habitat ad elevata biodiversità. Secondo le scienze agrarie le piante spontanee, forti di biodiversità, già si sono adattate ai cambiamenti climatici e l'uomo potrebbe imparare molto dalla propria strategia di sopravvivenza. A tal fine, occorrerebbe sostenere iniziative sulla biodiversità facendo in modo che queste incontrassero il grande pubblico, anche attraverso piccole ma concrete operazioni. E puntare su programmi che mettano in gioco le specie spontanee rappresenterebbe una buona

strategia, per i bassi costi, per il notevole impatto sui cittadini, per l'integrazione socio-culturale che innescherebbe. La vegetazione spontanea, la progettazione di spazi a base di *wildflowers* locali, aprirebbe stimoli di riavvicinamento - anche qui istintivi – in quanto proprio questa flora è quella che può risvegliare affetti fra abitanti e piante. Torna d'attualità quella visione del mondo di Felix Guattari delineata in *Le tre ecologie* dove coesione sociale, benessere psicologico e tutela dell'ambiente sono fattori in stretta relazione[1].

Torniamo ai comportamenti istintivi, naturali e autonomi dell'uomo. Nel lessico architettonico, a differenza di quello tecnico-giuridico, "spontaneo" viene preferito ad "abusivo" per attribuire qualità (come aggettivo) a termini quali "edilizia" o "architettura" o, anche, "città". L'artificio "spontaneo" (per abitare) è un fenomeno planetario di cui è bene evidenziare alcuni aspetti formali e procedurali generali. L'edilizia (o l'architettura) spontanea è quella che si sviluppa più negli interstizi di ciò che è già costruito che come sua aggiunta; più sui margini della città che nel territorio aperto; più sulle coste che nelle aree interne; più nei contesti dove manca l'edilizia residenziale pubblica o è insufficiente. Nel complesso e viste le proporzioni del fenomeno si tratta di forme di città date dell'auto-promozione, a volte anche con principi insediativi, geometrie e forme di lottizzazioni, con modi, misura e orientamenti d'appropriazione dei suoli, con tipologie e determinati materiali. Se prendiamo in considerazione i contesti che si affacciano sul Mediterraneo una "naturale regola", ad esempio, la possiamo già riscontrare nel modo in cui le (seconde) case spontanee (al mare) si dispongono lungo le sue coste (o riviere), laddove, più che in altre parti, emerge il carattere incompiuto della città o quello incontrollato delle aree vincolate[2]. Paradossalmente qui le forme abitative, spontanee, sembrano mantenere con la città pianificata un legame ambiguo: prima si costruiscono in modo precario dietro il mito del rapporto con la natura e poi, dopo una più che probabile sanatoria, le negano quando cancellano l'aspetto semplice e temporaneo per uno artificioso e permanente. In effetti possono essere affascinanti luoghi turistici d'estate e poi mostruose zone (disabitate) d'inverno. In alcuni paesi emergenti, data la crescita dell'inurbamento, il fenomeno dell'edilizia spontanea è così imponente che assume oggi più una forma standardizzata a griglia, tipica dei contesti occidentali, che non quella dalle caratteristiche informali e uniche come le *bidonvilles* o le *favelas* sudamericane[3]. Sono pezzi di città senza standard con le apparenze di quelli pianificati, ma decentrati, mal costruiti, mal equipaggiati e con una specificità popolar-locale, anche questa spontanea, che a volte li caratterizza più di quanto non faccia una produzione regolata.

[1] Voce "spontaneo", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 10/06/2022.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] Cfr. L. De Domizio Durini, *Joseph Beuys*, Il Quadrante, Torino 2019.

[5] Cfr. M. Abramović, *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York 2010.

[6] Voce "spontaneo", in *Treccani. Vocabolario online*, cit.

[7] *Ibid.*

[8] Cfr. P. Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Donzelli, Roma 2000; ed. or. *L'art des jardins*, Presses Universitaires de France, Paris 1954.

[9] Cfr. G. Clemént, *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata 2011; ed. or. *Le Jardin en mouvement. De La vallée au champ via le parc André-Citroën et le jardin planétaire*, Sens et Tonka, Paris 2007.

[10] Cfr. F. Guattari, *Le Tre Ecologie. L'umanità e il suo destino*, Edizioni Sonda, Casale di Monferrato 1991; ed. or. *Les Trois* Écologies, Éditions Galilée, Paris 1989.

[11] Cfr. F. Bretzel, D. Romano, *Specie erbacee spontanee mediterranee per la riqualificazione di ambienti antropici*, Ispra, Roma 2013.

[12] Cfr. V. Fabietti, C. Pozzi, *Beyond the City. 10 Case Studies of Informal Cities*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.

STRANIAMENTO

GIULIA BERSANI
DAVIDE ZAUPA

Ostranenie, termine che nella traduzione italiana assume le caratteristiche dello straniamento, è utilizzato da Viktor Šklovskij, nel saggio *L'arte come procedimento*, a indicare il nucleo concettuale attorno al quale si concentrano le riflessioni letterarie e artistiche dell'autore. Dalle pagine del testo, edito nel 1917, emerge una definizione di straniamento che non si riferisce al significato della parola in quanto tale, ma al compito ad essa affidato. Analogamente all'*informe,* voce inserita da Georges Bataille nel *Dictionnaire critique* della rivista "Documents" a indicare l'importanza de *la besogne* delle parole, il termine *ostranenie* indica uno slittamento della percezione, una prassi metodologica che libera il lettore "dall'automatismo della percezione". Entrambi i procedimenti, seppur con premesse e orizzonti culturali diversi, tentano di sottrarre al linguaggio, e di conseguenza alla realtà, il peso inoperoso dell'ordinario a favore di una lingua che sappia parlare, per quanto in maniera frammentata, della contemporaneità. In tal senso lo straniamento, nella sua prima forma di enunciazione, risulta un artificio della scrittura, un dispositivo di spaesamento letterario volto a destrutturare la percezione delle impressioni ordinarie attraverso la deviazione del punto di vista dal familiare all'insolito, all'inedito. Ciò che l'*ostranenie* tenta di superare è il periplo privo di profondità che l'abitudine circoscrive alla realtà, lo sguardo vuoto dell'indifferenza, a sostegno di una riflessione *en abîme*, che possa avvicinare la parola all'autenticità dell'esperienza. Seguendo la direzione di questo movimento, l'oggetto viene innanzitutto privato di ogni determinazione funzionale o descrittiva legata al proprio contesto di appartenenza, per subire un processo di decostruzione e di spostamento finalizzato a una ridistribuzione semantica. In altri termini con questo dispositivo lo scrittore proietta un principio di estraneità nell'oggetto usuale, ripensandolo come se ci si trovasse davanti alla sua prima scoperta. Così l'*ostranenie* rompe la corrispondenza che intercorre nel linguaggio comune tra la parola e la cosa, facendo emergere la distanza tra le due attraverso l'individuazione di "una maniera di stabilire rapporti tra soggetto e oggetto, un 'occhio allo stato selvaggio', uno sguardo e un modo di appropriazione simbolica".

Nonostante questo procedimento possa essere descritto come un artificio letterario, risulta essere difficilmente riducibile alle logiche proporzionali della figura retorica o ad una corrispondenza simmetrica tra termini. La struttura e la potenzialità dello straniamento si iscrivono piuttosto nel dinamismo interno alla sua figura, in un movimento obliquo che permette il trasporto immaginifico dell'oggetto quotidiano. Questa forza trasformativa trascina l'oggetto in un processo asimmetrico, che distorce i significati comuni legati ad una certa cultura, alterando la proporzione di identità che categorizza l'omogeneità funzionale dell'abitudine. Non a caso nello spazio del testo, ovvero il luogo di questo riassetto, l'operazione dell'*ostranenie* buca la superficie delle parole come se delle lacune si allargassero nella descrizione del reale

per accogliere un altro sguardo, che possa avvicinare il linguaggio all'esperienza. Il medesimo principio dinamico caratterizza l'opera pittorica di René Magritte, che traspone la teoria šklovskijana dalla pagina alla tela, dalla parola alla figura mediante il completamento amodale, un fenomeno percettivo attraverso il quale due parti distinte appartenenti ad un'unica immagine, sebbene risultino parzialmente nascoste da un oggetto occludente, ricompongono l'intero nello spazio della mente. Nell'opera *La firma in bianco*, dipinta dall'artista nel 1965, si intravede una dama a cavallo transitare in prossimità di alcuni filari alberati. Il soggetto in movimento appare frammentato dai tronchi, che a loro volta risultano nascosti dalla sagoma femminile. Nonostante la dama si intraveda a tratti, tra un albero e l'altro, l'occhio dell'osservatore riesce a riconoscerne la forma complessiva. L'opera del pittore surrealista mette in scena questo paradosso percettivo attraverso il dispositivo spaziale della selva che, in questo modo, si inserisce come riflesso nel discorso šklovskijano. La selva rappresenta nel luogo del quadro, e analogamente nello spazio dell'architettura, il processo dell'*ostranenie.* In questo senso lo straniamento trasfigura nella selva, che diventa essa stessa, tramite una sostituzione, dispositivo volto ad indagare "non l'avvicinamento del significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua 'visione', e non del suo 'riconoscimento'" .

Nel tradurre uno strumento che possa scavare al di sotto della linea dell'automatismo percettivo, alla ricerca di vie sotterranee e fuori gioco, la selva, sia visivamente che spazialmente, coinvolge la realtà in un processo metamorfico di riappropriazione semantica; stabilisce rapporti obliqui e asimmetrici operando una decostruzione delle "regole di buona formazione dell'immagine architettonica o plastica in generale, mediante il ricorso sistematico della moltiplicazione dei punti di vista, a un'ondulazione della superficie della rappresentazione" . Ciò che rende più efficace il processo dell'*ostranenie* nella sua traduzione in dispositivo spaziale è che la selva, rimanendo parzialmente legata alle caratteristiche della realtà familiare, inserita, quindi, in un contesto usuale e quotidiano, e per questo percepita distrattamente, riesce in maniera ancora più violenta a rendere visibile, in quello scarto tra abituale e inedito, la folgorazione dello straniamento. Da questo punto di vista la selva si allontana dall'essere mimesi della realtà, diventando uno spazio che produce e accoglie la complessità in un rinvio infinito tra

> *quête* […], gesto antropologico di messa-in-relazione con l'altro e il diverso, attraversamento e peripezia" ed "*enquête* in senso archeologico: interrogazione, inventario, ricerca di un'altra logica .

L'azione straniante esercitata dalla selva appare evidente nel Kanagawa Institute of Technology (KAIT) Workshop, progetto realizzato nel 2008 da Junya Ishigami nell'omonima prefettura giapponese. Trecentocinque profilati metallici rettangolari, aventi ognuno sezione e orientamento differenti, articolano lo spazio dell'edificio: un paesaggio a prima vista sconfinato e omogeneo, ma reinventato continuamente dalla posizione e dal punto di vista degli utenti . La frammentazione della griglia strutturale, sostituita da una foresta di colonne dalla disposizione apparentemente casuale, determina un caleidoscopio di variazioni spaziali, una successione di radure inattese e cangianti. Lo sviluppo planimetrico dei pilastri ricalca la copertura arborea tipica del tessuto boschivo attraverso la definizione di zone a gradiente di densità variabile. Nelle didascalie che accompagnano le immagini e i disegni di *Another Scale of Architecture*, l'architetto giapponese sostiene che sebbene la collocazione di ogni albero, all'interno della selva, sia determinato da rigorosi principi naturali ed eco-sistemici, le creature che vi abitano soddisfano le proprie necessità vitali indipendentemente dalla conoscenza di tali meccanismi. Gli animali che percorrono la foresta alla ricerca di cibo o riparo, infatti, seguono tracciati che non implicano l'intuizione del disegno complessivo del *pattern* vegetale, ma procedono osservando e mappando il paesaggio segmento dopo segmento . Di conseguenza l'interno dell'architettura accoglie una costellazione di oggetti liberamente dislocati nello spazio: tavoli, sedie, piante in vaso, lampade e piani d'appoggio, concentrati in prossimità degli elementi verticali, definiscono le traiettorie di attraversamento del paesaggio artificiale, interponendo al passaggio degli utenti ostacoli da aggirare. Tuttavia il potenziale spaesante del progetto non consiste tanto nella trasposizione della selva dal figurativo all'astratto, dall'organico al geometrico, quanto piuttosto nella traduzione delle sue meccaniche stranianti nello spazio dell'architettura. "To conceve a building as if planning a forest" è l'imperativo che si impone Ishigami nel tentativo di tradurre le logiche spaziali della selva in una strategia progettuale, in un racconto "per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti ad altri oggetti" . In tal senso nel disegno dello spazio è possibile distinguere un parallelismo tra due trame implicate l'una nell'altra: da un lato il rilievo puntuale della tassonomia spaziale della selva, da cui derivano diagrammi, disegni e fotografie che ne indagano l'informità, dall'altro il KAIT Workshop, che trasferisce le strategie trovate in nuove direzioni di intervento. La costruzione di questo dialogo porta l'autore a disegnare uno spazio che piega gli strumenti tradizionali dell'architettura, a favore di un'architettura che traduce il dispositivo della selva in tutte le sue logiche . Oscillando dallo studio fotografico delle chiome al rilievo planimetrico dei tronchi, dall'abaco delle diverse tipologie di arbusti alla proiezione dell'ombra degli alberi nel terreno, dalla percezione caleidoscopica in prospetto della foresta agli attraversamenti degli animali e alle loro impronte, fino al disegno delle traiettorie del volo degli uccelli, l'architetto giapponese traduce il palinsesto della selva in un meccanismo architettonico che distorce e rinnova lo spazio in un continuo gioco di spostamenti.

In questo modo nel progetto di Ishigami il dispositivo della selva e il suo riflesso, l'*ostranenie* šklovskijana, diventano architettura, in cui è possibile non solo osservare il risultato di tale meccanismo associativo, ma anche percorrerne spazialmente il processo. Come se ci si immergesse in quel movimento asimmetrico di distorsioni e modificazioni che alterano il rapporto identitario tra oggetto e parola, si traversa la spazialità del KAIT Workshop. Questo principio dinamico lavora all'interno del progetto con un incessante andirivieni di spostamenti, che ricalcano le traiettorie individuate dagli utenti. Seguendo questi percorsi è possibile tracciare una rete di immagini caleidoscopiche, che rivelano ad un'operatività continua, che tende verso l'eterogeneità nel produrre identità prive di somiglianza. In questo processo straniante, di cui spesso si possono vedere solamente i risultati, l'architettura si inserisce come un *lapsus*, che diventa folgorazione nelle pieghe di un discorso. Lo spazio, nell'opera di Ishigami, rende visibile, tangibile e soprattutto percorribile questa prassi metodologica, che, oltre a permettere il trasporto immaginifico, dissemina la potenzialità di riciclare la quotidianità.

"C'è un vecchio termine, 'ostranenie' [straniamento], che spesso scrivono con una sola enne anche se deriva dalla parola 'strannyi' [strano], ma il termine è entrato in uso nel 1916 con questa grafia. Oltre a ciò è spesso inteso male e chiamato 'otstranenie' [distacco, allontanamento], che significa rifiuto del mondo. *Ostranenie* è invece stupore per il mondo, sottile percezione di esso. Questo termine può essere rafforzato solo includendovi il concetto di 'mondo'. Presuppone l'esistenza anche del cosiddetto contenuto, intendendo per contenuto l'attenta e meditata osservazione del mondo". V. Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982, p. 103; ed. or. *Tetivà. O neschodstve schodnogo,* Sovetskij Pisatel', Moskva 1970.

Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976; ed. or. *O teorii prozy*, Moskva 1929.

Ivi, p. 86.

"Una lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire. Perché le nostre parole non corrispondono più al mondo. Quando le cose erano intere, credevamo che le nostre parole le sapessero esprimere. Poi a mano a mano quelle cose si sono spezzate, sono andate in schegge franando nel caos. Ma le nostre parole sono rimaste le medesime. Non si sono adattate alla nostra realtà." P. Auster, *Trilogia di New York. Città di vetro. Fantasmi. La stanza chiusa* (1996), Einaudi, Torino 2014, p. 82; ed. or. *New York Trilogy. City of Glass, Ghosts, The Locked Room*, Sun & Moon Press, Los Angeles 1986.

L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977, p. 79.

V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 19.

L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, cit., p. 70.

Ivi, p. 6.

"It is a one-room space of 2000 square meters. Depending on where we stand, however, we experience in each case a completely different 2000 m² room". J. Ishigami, *Another Scale of Architecture,* Lixil, Tokyo 2010, p. 51.

Cfr. ivi, p. 57.

Ivi. p. 51.

V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 13.

"The aim was to design a building in which spaces appeard and disappeard like bubbles. The function, form and size of spaces, how they are linked, how they are separated, how they are grouped […] are manifested as an erratic assortment of unstably fluctuating spaces". J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, cit. p. 87.

"Posso interpretare un lapsus, per esempio, come sintomo di un discorso alternativo soggiacente, solo perché il lapsus è iscritto - in negativo - in un discorso coerente o preteso tale che mi permette di riconoscere l'appartenenza ad un'altra serie che viene a interferire nel discorso provocando una breccia, uno sbaglio o un punto di frizione". Ivi, p. 12.

SUPERNATURE

ALBERTO BERTAGNA

Nel 1974 un uomo e un coyote condividono uno spazio otto ore al giorno per tre giorni consecutivi. Al termine di questo *co-housing* "multispecista", probabilmente non così voluto da entrambi, l'uomo – atterrato in un aeroporto di New York e da lì, avvolto nello stesso feltro che indosserà anche durante la *performance*, portato in ambulanza alla René Block Gallery di SoHo – abbraccia il coyote e torna al luogo di partenza nello stesso modo in cui era arrivato: "Volevo isolarmi, chiudermi, non vedere nient'altro dell'America se non il coyote", dichiarerà Joseph Beuys. Non è dato sapere invece né il prima né il dopo del coyote, ma, al di là di questo e del fatto che l'interazione è stata alquanto limitata, *I Like America and America Likes Me* segna comunque un passo verso qualcosa di interessante per noi, oggi: un passo, per quanto incerto e non il primo, "verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".

Dieci anni prima, lo stesso artista invitava già – mosso com'era dalle sue ambizioni pedagogiche, che troveranno negli anni sempre più le forme dell'impegno politico – a riflettere sui rapporti di forza tra la cultura e il suo Altro, tra la volontà di potenza coercitiva della prima e quella primordiale del suo avversario, in questo caso non esterno come il coyote ma interno, ovvero quel selvaggio dal quale la cultura nasce. Se in *I Like America and America Likes Me* la critica alla prepotenza della presunta civiltà si è sublimata nella scelta di frequentare degli States la bestialità di un animale nativo, in *Fat Chair* del 1964 la riflessione è ancora tutta stretta entro il campo di gioco dell'umano. Beuys fonda quel lavoro in un prodotto trovato, bruto, privo di raffinazioni, a richiamare così *ab ovo* con un utensile avito che nella sua basilarità è già in grado di territorializzarci quello che è uno dei primi moti culturali che distinguono l'uomo dagli altri animali: l'atto di sedersi sopra un artefatto è di poco successivo a quello di scegliersi o costruirsi uno spazio protettivo. La sua sedia ordinaria simboleggia ancora solo uno dei primi tratti nella transizione tra selvatichezza e umanità: Baudrillard del resto deve ancora arrivare. Seduti possiamo compiere azioni diverse rispetto a quando siamo sdraiati o camminiamo, ma – a differenza di ogni altra scimmia antropomorfa – come nell'elevarci in posizione eretta così nel sedere ci costringiamo a un disagio: la sedia (e quella scelta dall'artista in particolare) è costrittiva, esercita una violenza nello stesso momento in cui ci allevia la fatica del cammino o della posizione eretta (posizione, peraltro, che noi stessi ci siamo imposti); la sua invenzione ci offre un ristoro ma la sua durezza ci impone una posa innaturale. La sedia però è solo uno dei due elementi nell'opera: funziona come un intero insieme al grasso che la occupa.

E il grasso appare sì nella sua cruda materialità, ma non è biologico, davvero "naturale": con quella rigida e squadrata forma Beuys ci sintetizza in tutto il portato della nostra storia. Come scritto poco sopra, in *Fat Chair* l'Altro è l'avversario che siamo noi, e non un antagonista o un nemico esterno. Se uno dei padri nobili dei *Grünen* tedeschi, l'ecologista Beuys – che rovescerà settemila pietre di basalto sulla Friedrichsplatz a Kassel in occasione di Documenta 7 a disegnare con un triangolo una direzione radiosa perché costruita in un rito collettivo e sacro che prevedeva l'acquisto delle pietre, la loro adozione, il loro riscatto finalizzato a innalzare progressivamente un bosco di querce nei secoli – nel 1977 userà in *Tallow* vero grasso animale per sensibilizzare l'uomo famelico rispetto a quello che stava diventando sempre più uno sfruttamento intensivo e immotivato degli animali, in *Fat Chair* depone sulla sedia un prisma triangolare di grasso industriale. Nessun progetto di futuro, siamo ancora all'analisi critica. La forma geometrica fotografa ciò che l'artista rileva del contemporaneo: la "naturalità" dell'accumulo adiposo che ci consente di avere energia diventa, nel capitalismo avanzato, vuoto spreco dell'eccedenza. Se in *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* la scultura sociale provoca e stimola nell'individuo – tra il 1982 e il 1987, anno di posa dell'ultima pietra, ma anche oltre: il progetto traguarda la vita stessa dell'artista ma anche quella di ogni "attivista" proprio con la scelta della quercia, vegetale dalla vita secolare – una spesa improduttiva capace di costruire un movimento progressivo, in *Fat Chair* la *dépense* batailleana si risolve in un atto statico solipsistico, che grava col proprio peso su ciò che eravamo prima che la sopraffazione della cultura spingesse in una direzione assolutamente autolesionista (il grasso raffinato sulla sedia dalle forme essenziali)[11]. Il discorso di Beuys, lo ribadiamo, è qui ancora una valutazione introspettiva.

Once upon a time
Science opened up the door
We would feed the hungry fields
Till they could'nt eat no more
But the potions that we made
Touched the creatures down below
And they grow up in a way
That we'd never seen before

Ma già un anno dopo, con il paradossale *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, lo sguardo, ancora antropocentrico, ombelicale, si articola maggiormente, impostando un confronto con quanti faticano a capire il senso del nostro procedere, mostrandoci l'incomunicabilità progressiva che l'uomo nel suo diventare sempre più artefatto ha prodotto rispetto alla sua condizione originaria.

Del resto gli echi del capolavoro di Antonioni, *Deserto rosso*, ancora risuonano, e l'isolamento e l'alienazione di Giuliana rispetto a un mondo che non riesce a comprendere e che l'hanno spinta a tentare il suicidio trovano ideale prosecuzione proprio nella lepre morta alla quale l'artista cerca di spiegare i quadri nella *Schmela Gallery* di Düsseldorf. Certo una critica al mercato dell'arte, ma per quanto interessa qui anche un *transfert*: in una sorta di *trance*, mentre si esercita nell'impossibile racconto a un assente, l'artista si specchia identificandosi nella lepre, comprendendo quanto la morte della propria essenza originaria, quella naturale, gli abbia inevitabilmente fatto perdere la propria innocenza ma allo stesso tempo lo abbia spinto verso un nuovo mondo, quello culturale, capace di definire limiti al libero sfogo di una violenza "desertificatrice".

They were angry with the man
Cause he changed their way of life
And they take their sweet revenge
As they trample through the night
For a hundred miles or more
You could hear the people cry
But there's nothing you can do
Even god is on their side

Siamo insomma sempre noi al centro della scena, anche quando sul palco facciamo salire lepri morte, grasso animale, o querce. Noi che ci rivolgiamo alla nostra coscienza – e qui certo la biografia di Beuys partecipa molto alla sua esperienza artistica; non solo quella romanzata, aggiustata per indossare i panni di uno sciamano, protetta da quel grasso e da quel feltro che lo fecero quasi risorgere in Crimea quale perfetto interprete di un'armonia superiore tra uomo e natura e che, come abbiamo visto, diventeranno materia della sua arte; ma anche quella reale di un aderente al nazismo che come tutto il suo Paese dovette fare i conti con i propri errori e il proprio senso di colpa. Noi colpevoli di essere usciti dall'ambito naturale rompendo un patto tautologico perché scritto tra consanguinei, né avversari né contendenti, per farlo diventare contratto[12]. Noi, infine, colpevoli di essere in confusione dopo averla prodotta, se è vero che "L'uomo ha dominato gli animali per millenni, lo spirito ha regnato sulla ragione in virtù della particolare grazia spirituale che l'uomo possiede, e che fa dell'uomo ciò che esso è. E fin quando egli ha conservato questo potere e questa grazia si è chiaramente stabilito – io credo – fra lui e gli animali un accordo, un'alleanza. C'era sì supremazia da un lato e sottomissione dall'altro, ma al tempo stesso vigeva fra le due parti quella cordialità che esiste fra i signori e i sudditi in ogni Stato ben organizzato. Secondo un socialista di mia conoscenza, i Racconti di Canterbury di Chaucer descrivono un'autentica democrazia.

Non so se sia vero, ma vedo che il cavaliere e il mugnaio erano in grado di vivere insieme in gradevole armonia proprio perché il cavaliere sapeva di essere un cavaliere e il mugnaio sapeva di essere un mugnaio. Se il cavaliere avesse avuto dei problemi di coscienza in merito al suo rango di cavaliere e il mugnaio non avesse visto nessun motivo per non essere egli stesso conte, sono certo che i loro rapporti sarebbero stati difficili, spiacevoli e forse criminali"[6].

How can I explain
Things are different today
Darkness all around
And nobody makes a sound
Such a sad affair
No one seems to care

Una confusione che è solo nostra, perché "Chi non è capace di comandare a sé stesso, ha da obbedire. E vi sono certi che *sanno* comandare a sé stessi, ma molto ci manca a che sappiano anche obbedire a sé stessi!"[7] Perché magari non sappiamo più accettare la nostra natura di soverchiatori, e come in *I Like America and America Likes Me*, da cui siamo partiti, ci nascondiamo sotto una coperta di feltro per non fare i conti con noi stessi. E perché magari quella "democrazia" che la nostra superiorità in qualche modo garantiva si è infranta nel momento in cui la nostra sovranità si è cristallizzata nelle pillole di cianuro sperimentate su Blondi durante la caduta di Berlino, esattamente vent'anni prima che Beuys cercasse di spiegare alla lepre morta che cosa l'uomo è in grado di fare: è forse lì che abbiamo iniziato a mettere in crisi il senso del nostro potenziale, a dubitare davvero della sua utilità[8], a considerarci indegni della nostra sovranità?[9]

Better watch out
Look at you now
There's no way to stop it now
You can't escape it's too late
Look what you've done
There's no place that you can run
The monsters made, we must pray

Ma gli anni di cui stiamo parlando – tra il 1964 di *Fat Chair* e il 1987 dell'ultima posa di *7000 Oaks*, che Beuys non fece in tempo a vedere – non sono solo segnati dai suoi rimorsi o ravvedimenti, dalle sue prese d'atto o dai suoi moniti. Se abbiamo citato Machen poco sopra non è solo per la pertinenza e la qualità sincretica delle logiche del suo romanzo, ma anche per ricordare che i ragionamenti sui rapporti di forza tra il sé e l'Altro, anche quando l'altro non è un esterno, si sono stratificati da secoli nella storia umana, e del resto *The Birds* di Hitchcock, proprio del 1963, appena prima del tratto che stiamo osservando, arriva

direttamente da Machen, filtrato dal racconto omonimo di Daphne du Maurier che si ispirò a *Il terrore*. E tralasciando tutto quello che si potrebbe chiamare a raccolta per dire di ciò che la cultura pensava di sé stessa in quegli anni (quanto citato e si citerà ancora resti semplice emersione di un decisamente denso tempo di autocritica di una società che si sente cambiare profondamente), se i film a questo punto coinvolti sono due (il nemico esterno di Hitchcock e quello interno di Antonioni) due siano anche le canzoni. Se nel 1964 la fisarmonica di Bob Dylan inframmezzava le parole di un durissimo attacco alla nostra "umanità", dipingendola – seppure con le tinte lievi della ballata – come una civiltà non solo barbara ma ipocrita, capace come è stata (*With God on Our Side*) di massacrare quei nativi americani di cui Beuys incontrerà, avvolto nel suo feltro, solo il fantasma, o di perdonare dopo la Seconda guerra mondiale quei tedeschi, come Beuys stesso, che ora hanno anch'essi Dio dalla loro parte; il 1977 non è solo l'anno del grasso animale di *Tallow* usato per ammonirci a non usarlo ma anche dell'uscita dei suoni dance di *Supernature*, un album di Marc Cerrone (che vendette milioni di copie: non sarà altro sintomo di una sensibilità in evoluzione non solo rispetto alla guerra come con Dylan ma ora verso la natura?) e un singolo le cui parole (di Lene Lovich) stanno "disturbando" il procedere del nostro discorso, e che, facendo il verso proprio a quelle del premio Nobel, ci parlano di un mondo in cui la natura ha ora Dio dalla sua parte e con cui ora cerchiamo di fare pace ma non perché sia ormai domata e affabile – come nel dopoguerra avvenne con i tedeschi secondo Dylan – ma perché ha preso il controllo e, per tornare a Machen, ci incute terrore nella sua incontenibilità: "Non impariamo mai, e bisogna che l'orrore si compia in tutta la sua grandezza per spingerci ad agire, che l'orrore sia in marcia e sia ormai inarrestabile perché prendiamo una decisione, dobbiamo vedere l'ascia alzarsi nell'aria o abbattersi sui colli delle vittime per trafiggere coloro che la impugnano, constatare che quelli che sembravano carnefici lo sono veramente, e per di più mettono a morte noi. Ciò che non è ancora accaduto manca di peso e forza, ciò che è previsto e imminente non basta, nessuno dà ascolto alla chiaroveggenza, mai, occorre che tutto sia confermato da fatti terribili, quando ormai è troppo tardi e non sono più rimediabili né si possono disfare."[10]

Maybe nature has a plan
To control the ways of man
He must start from scratch again
Many battles he must win
Till he earns his place on earth
Like the other creatures do
Will there be a happy end
Now that all depends on you

Nemmeno l'architettura resta ferma, in questi stessi anni. E non parliamo certo dei mostri di Archigram, che non sono quelli di *Supernature*, di una natura che è sfuggita al nostro controllo, che non sappiamo più dominare o moderare, o comprendere, come non sappiamo comprendere noi stessi, una natura in rivolta, desiderosa di prendersi una dolce rivincita, che ha un piano tutto suo, ma sono mostri artificiali che muovevano sicuri e sovrani, macchine direzionate verso un futuro di interminabili risorse, insensibili a quelle tematiche ambientali che si stavano imponendo come irrinunciabili questioni da affrontare. Ci riferiamo piuttosto a quel lato del pensiero che vedeva quei nostri congegni sempre più tecnologicamente avanzati non solo in quanto oggetti evolutivi ma anche nella loro valenza distruttrice, e nel progresso della cultura non solo un potenziale ma anche un nemico *in fieri*, di noi stessi e dell'Altro. Ci riferiamo cioè a quelle visioni come l'*Aircraft Carrier City in Landscape* di Hans Hollein, proprio del 1964, che mostrava il nostro esserci incagliati in un circolo vizioso. Ma troppi sarebbero gli esempi adeguati. Sceglieremo allora, entro le date che ci siamo dati, un solo autore che possa porsi in parallelo al nostro eroe d'occasione, a Joseph Beuys, per arrivare rapidamente poi alle conclusioni: cosa faceva in quegli stessi anni Rem Koolhaas?

Fissiamo intanto quattro date: il 1969 di *The White Slave*, il 1972 di *Exodus*, il 1977 di *The City in the City*, il 1987 di *Surrender* (ci si perdonino le semplificazioni dei titoli).

E dichiariamo cosa rappresentano a nostro avviso queste quattro tappe: un discorso sui rapporti di potere, su sovranità e sottomissione.

Gli anni giovanili di Koolhaas sono in fondo gli anni della piena maturità di Foucault[1], e certo il primo insegnamento che assorbe è quello del potere del discorso, che ancora oggi è ciò che lo contraddistingue e che ne fonda la maestria, e di discorsi i quattro lavori che portiamo sul tavolo si occupano. Il discorso non ha bisogno di fissarsi in volumetrie per avere capacità architettonica. Per questo possiamo leggere come costruzioni un film, una tesi di laurea, un abbraccio di ricerche altrui e un concorso: a disparità di strumenti la potenza della cultura si dispiega ugualmente[2]. Come in *Fat Chair* di Beuys anche nelle due prime opere di Koolhaas che proponiamo il ragionamento è tutto interno al mondo nostro: selvatichezza e umanità coincidono e non agiscono come distinti. Le esperienze a fianco di Oswald Mathias Ungers e la proposta per Mélun Sénart riguardano invece il rapporto con il coyote, la nostra estroflessione, il nostro pórci di fronte a un Altro biologicamente diverso. Con una precisazione: senza l'incontro con il lavoro di OMU e i frammenti di Berlino forse non sarebbe nato OMA, o quantomeno

Exodus e *Surrender* non sarebbero stati così. Del resto anche in Beuys, come abbiamo visto, i piani si confondono: parlare del nostro rapporto con l'Altro da noi è comunque parlare di noi stessi.

The White Slave non lo è in assoluto ma è il primo lavoro di Rem Koolhaas ad avere una certa visibilità e un qualche successo. È un film, e come nella stragrande maggioranza dei lungometraggi il potere del discorso che fa si dispiega nella sua trama, che Koolhaas, già da subito solista a suo agio in orchestra, scrive assieme a Rene Daalder, membro come lui del collettivo 1, 2, 3 enz. In questo si può leggere come opera scatenante dalla quale poi tutto discende: che cosa racconterà nel 1978 nella fantasmagorica trama di *Delirious New York* se non il potere della trama dalla quale ogni cosa si genera, sia una griglia fondativa o la pianta libera di un grattacielo che in quella griglia assume un significato individuale, sia l'artificializzazione di un ambiente naturale o il sogno di una cultura in attesa di realizzarsi come città; o sia appunto "un manifesto retroattivo"? E non è una trama quella che ordina le varie scatole della Londra dei prigionieri volontari di *Exodus*? E il suo *green* la trama del possibile rinascere di Berlino? E le *bands* di Mélun Sénart non sono la trama su cui si dispone "an archipelago of residue – the islands – of different size, shape, location"[3]? Ma fatto salvo che produrrà infiniti sviluppi, di cosa tratta esattamente questa trama di *The White Slave*? Parla dell'Altro che prende la sua rivincita su una civiltà europea in declino attraverso il ratto di una donna bianca. E di un eroe pieno di macchie, di "residui" del passato, un reduce tedesco che cercando di salvarla dalla schiavitù insegue la propria redenzione e allo stesso tempo la propria rivincita e dunque, nuovamente, il potere. Fatale che muovendo da tale *Denkbild*[4], imbattendosi nei volumetti di Ungers che circolavano nelle librerie di Berlino, si sia destato l'interesse di Koolhaas, evidentemente non così convinto di confinare nel cinema il desiderio di diffondere le proprie posizioni. Quelle letture che Ungers stava stratificando di frammenti di città rimasti, nonostante tutto, segni e spazi ancora vivi nella Berlino del dopoguerra[5], sono le stesse interpretazioni che ci dà *The White Slave*, non di città nel suo caso ma di umanità; sono, nel film, racconto di frantumi di civiltà, di brandelli di esistenze, di persone che galleggiano, in parte malfunzionanti, in parte in dismissione, nel mare della propria selvatichezza o della propria barbarie, incerti sulla direzione ma pronti a riprendere il controllo. Ma durante le sue derive berlinesi non incontra solo i *cahiers* di Ungers: vede anche il muro edificato in tutta fretta da quei russi che altrettanto frettolosamente – come canta Bob Dylan in *With God on Our Side* – sono diventati i nuovi mostri, e quel muro spinge Koolhaas a ricordare che nonostante

"One part became the Good Half, the other part the Bad Half"[1], nonostante la potenza della narrazione sia in grado di dividere anche le acque del Mar Rosso, non ci sono, in realtà, buoni e cattivi: è il potere di seduzione degli oggetti, per restare a Baudrillard[2], o *L'Ordre du discours*, per restare a Foucault, è il potere della cultura che si fa prodotto, e in questo sovranità, a farci schiavi: ecco la fuga di quegli stessi russi che diventerà *The story of the Pool*, ecco i prigionieri volontari dell'architettura, ecco le parole finali della trama di *Exodus*: "Like the castaways on the raft of the Medusa, the last surviving realists, hanging on the parachute of hope are dropping on the rescue ship: The City, which, at the end of cannibalism, will appear in the horizon"[3]. Perché dentro le nuove mura di Londra, o nel film *The White Slave*, o nella costruzione di Manhattan o di Mélun Sénart, come nella Berlino di Dylan o tra i nativi americani secondo Beuys, non ci sono buoni o cattivi: è tutta qui la teoria della congestione koolhaasiana, il suo mescolare sacro e profano, naturale e artificiale, progetto culturale e basso materialismo del mercato, e le narrazioni che mette in scena non sono che il ritratto di questa congestione, uno spazio saturo di grasso come quello di *Tallow*, in cui la selvatichezza di chi sottomette la natura per costruire Coney Island si mescola all'umanità di chi quella natura cerca di preservare nel gioco intellettuale di *Surrender*, di chi sotto una coperta di feltro agita un bastone contro un coyote per ricordare chi quel bastone ha colpito con crudeltà e disumanità con la scusa di donare civiltà.

E allora forse non serve aggiungere molto altro ancora: tanto basta a ricordare come anche la cultura architettonica in quegli anni viva di queste opposte tensioni, ragioni su quanto distruttiva e non solo costruttiva possa essere la nostra indole rispetto all'Altro e in fondo anche rispetto a noi stessi[4].

Rimane però il dubbio: compreso che cerchiamo alleanze solo mossi da paura, come costruirne oggi, visto che comunque alla fine di ogni cannibalismo all'orizzonte dei realisti la civiltà non può che proseguire il proprio viaggio?[5]

Se finora a nutrire questo nostro (viaggio) sono stati discorsi scritti con diversi tipi di linguaggio, l'interpretazione lacaniana di Freud ci sembra appropriata: la nostra cultura ha certo l'età per affrontare lo stadio dello specchio; e, date le premesse che ha costruito, possiamo osservarci finalmente attraverso lo sguardo della madre come interi e non più a pezzi[6]. E così capire che uccidiamo il padre per imporci una legge che ci fermi prima di uccidere ogni cosa, e che dunque in fondo l'alleanza da stringere è tutta interna a noi stessi, tra la nostra selvatichezza e la nostra umanità. Siamo noi i mostri della canzone di Cerrone, noi a essere *Supernature*, un grado aumentato della natura.

Quando consumiamo terreno perché se non lo facessimo non saremmo più noi stessi e anche quando ci fermiamo dal farlo, in fondo per la stessa ragione. Se la madre è il nostro selvaggio, e il padre la nostra cultura (questa asserzione ci sembra lontana da ogni possibile accusa di maschilismo: in fondo, si è detto, non ci sono né buoni né cattivi), ucciderle entrambe (madre e cultura), arrestare e insieme scarcerare il debordare della nostra volontà di potenza, della nostra smania di civilizzazione finanche di una lepre morta, è il solo modo per non superare il punto di non ritorno, rendendo impossibile la nostra stessa essenza in quanto *Supernature*, in quanto un biologico artefatto. L'alternativa, come ci ricorda uno degli ultimi regali di Roberto Calasso, è vivere in una tana senza luce[7].

U.M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1988, p. 330, traduzione nostra.

È il sottotitolo del Prin 2017 di cui questo volume è uno dei prodotti: "SYLVA – Ripensare la «selva». Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".

Ci riferiamo chiaramente a J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, testo frutto della sua tesi di dottorato – discussa nel 1966 davanti alla ben più che qualificata commissione composta da Roland Barthes, Pierre Bourdieu e Henri Lefebvre – nel quale l'autore evidenziava come gli oggetti, nelle società industriali avanzate, grazie ai progressi tecnologici e alle modificazioni degli stili e delle possibilità, si liberano dalle ragioni e dai vincoli fissati dalla consuetudine, perdono nella loro essenza e nella loro forma un legame preciso con funzioni esatte e concrete, istituiscono un rapporto sistemico su un piano astratto con tutti gli altri oggetti-segni, possono essere adattati in base al piacere del singolo o di gruppi di richiesta, sono utilizzati non tanto su un piano materiale quanto su un piano puramente comunicativo e dunque moltiplicati all'infinito per favorire quello sviluppo ipertrofico e totalizzante del consumo che – come sosterrà poco dopo – porta gli stessi consumatori a cessare di essere persone per farsi essi stessi oggetti (Id., *La société de consommation*, Denoël, Paris 1970), fino al punto in cui smettono di dover cercare proiezioni in un sistema di segni esterno (Id., *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Galilée, Paris 1987).

"Oggi le forme sociali, grandi e libere della spesa improduttiva sono scomparse. Tuttavia, non bisogna concluderne che il principio stesso della *dépense* abbia cessato di costituire il fine ultimo dell'attività economica." G. Bataille, *La nozione di dépense*, in Id., *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 51; ed. or. *La notion de dépense*, in "La Critique Sociale", 7, 1933.

Il rimando è ovviamente al contratto sociale di Rousseau.

A. Machen, *Il terrore*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 138-139; ed. or. *The Terror*, Duckworth & Co, London 1917.

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2000, p. 234; ed. or. *Also sprach Zarathustra Ein Buch für Alle und Keinen*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz 1883-1885.

G. Bataille, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000; ed. or. *La limite de l'utile (fragments)*, Gallimard, Paris 1976.

"La sovranità di cui parlo ha poco a che vedere con quella degli stati, definita dal diritto internazionale. Parlo in generale di un aspetto opposto, nella vita umana, a quello servile o subordinato. Un tempo la sovranità appartenne a coloro che, con il nome di capo, faraone, re, re dei re, svolsero un ruolo di primo piano nella formazione dell'essere con cui noi ci identifichiamo, dell'essere umano attuale. Ma appartenne egualmente alle varie divinità di cui il dio supremo è una delle forme, e anche ai sacerdoti che li servirono e li incarnarono, e a volte si identificarono con i re; essa appartenne infine a tutta una gerarchia feudale o sacerdotale che si distingueva da coloro che ne occupavano il vertice solo per una differenza di grado. Inoltre: essa appartiene essenzialmente *a tutti gli uomini* che possiedono e non hanno mai perduto del tutto il valore attribuito agli dèi e ai 'dignitari'. Parlerò a lungo di questi ultimi, in quanto *esibiscono* questo valore con una ostentazione che va talvolta di pari passo con un'indegnità profonda. Dimostrerò anche che lo *alterano* esibendolo. Infatti non intenderò mai, quali che siano le apparenze, altra sovranità se non quella apparentemente perduta a cui talvolta il mendicante può essere così vicino quanto il gran signore, ma a cui, per principio, il borghese è volontariamente il più estraneo." G. Bataille, *La sovranità*, SE, Milano 2009, p. 13. Al di là dell'attacco alla borghesia, ossessione del francese, quanto si intende sottolineare è la democraticità della concezione di sovranità espressa in questa dichiarazione di intenti, una visione quasi stirneriana, come principio esistenziale di chi sa attribuirsi un potere di controllo su di sé prima di disporlo agli altri (cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano 1979; ed. or. *Der Einzige und sein Eigentum*, Otto Wigand, Leipzig 1844).

J. Marías, *Tomás Nevinson*, Einaudi, Torino 2022, p. 22; ed. or. *Tomás Nevinson*, Alfaguara, Madrid 2021.

Sintetizziamo quanto intendiamo con tre testi fondamentali, tutti editi da Gallimard, Paris: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966; *L'Archéologie du savoir*, 1969; *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975. In fondo Foucault arriva a parlare di controllo dei corpi e dei loro movimenti dopo aver analizzato e definito il potere delle parole, e benché il ragionamento si cristallizzi anche nella figura della prigione ciò che sostiene è che il dominio è sempre relazionale, mai oggettuale. Parallelamente, come del resto la Berlino di Ungers, tutta l'architettura di Koolhaas – e non solo i quattro discorsi di cui parliamo – è relazionale e non oggettuale: *Exodus* non è una prigione nei suoi muri, è la fascinazione che esercita "l'architettura" sui volonterosi prigionieri a spingerli a varcarne le porte, perché è il sottomesso a decidere di sottomettersi quando ciò che gli viene raccontato lo convince ad abbracciare un'idea (tesi di fondo, *ça va sans dire*, di M. Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris 2015).

Significativa in questo senso la quarta di copertina del volume muscolare che dà conto dei primi anni di questo diramarsi: "This massive book is a novel about architecture. (…) The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, travelogues, a cycle of meditations on the contemporary city, with work produced by Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture over the past twenty years. This accumulation of words and images illuminates the condition of architecture today – its splendors and miseries – exploring and revealing the corrosive impact of politics, context, the economy, globalization – the world". O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York and 010 Publishers, Rotterdam 1995.

Per semplicità, si rimanda ancora a O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, cit., p. 983. Dieci anni dopo quel progetto e venti dopo il manifesto per Berlino arriverà M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano 1997: la stessa figura rappresenta per il filosofo la possibile declinazione di un'Europa in cui convivono isole di sovranità come greggi prive di un pastore, capaci di superare le conflittualità del passato (e del presente) solo in un nuovo universo di "amicizie stellari".

Si veda il capace saggio introduttivo di Manuel Orazi a R. Koolhaas, *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021. Il libro offre anche utili appunti sulla "gita scolastica" a Berlino di Koolhaas.

La rinnovata fortuna del lavoro su Berlino, la sua riscoperta quale ragionamento seminale dopo un lungo oblio della critica, si deve al volume *The City in the City. Berlin: A Green Archipelago. A manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska. A critical edition by Florian Hertweck and Sébastien Marot*, Lars Müller, Zürich 2013.

Ancora per semplicità, date anche le diverse versioni di *Exodus* a partire dalla prima pubblicazione in "Casabella" n. 378, pp. 42-45, il rimando è ancora a O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, cit., p. 5.

J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris 1979.

In questo caso si veda https://thewhiteslave.wordpress.com/2013/07/04/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/, consultato il 9/07/2023.

Per quanto riguarda lo specifico nazionale si rimanda su questo per brevità alle pagine decisive del capitolo *Il frammento e la città. Ricerche e exempla degli anni '70*, in M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 146-159, in cui lo storico ripercorre la breve stagione del confronto "in campo aperto" dell'architettura italiana: la gestione partecipata dei conflitti di De Carlo a Terni; il "monumento alle contingenti contraddizioni in cui è immerso" che cerca di fare metropoli in quella che di fatto era quasi ancora *Countryside* di Aymonino a Milano; il chilometro di Fiorentino a Roma che si issava per "costituirsi come magnete riorganizzativo", non una *barricade* in prima linea per fronteggiare un'avanzata nemica quanto di fatto proprio un Altro che imponeva la propria "perentorietà" su quanto trovato, sul retro, "un tentativo di controllo sulla foresta della periferia"; la "meteora che si stacca dalla costellazione cittadina e si condensa sotto l'incombere di forze minacciose" di Gregotti a Palermo.

In S. Marot, *Taking The Country's Side. Agriculture and Architecture*, Polígrafa, Barcelona 2019, che documenta la mostra esposta alla Triennale di Architettura di Lisbona del 2019, una sorta di anticipazione o alternativa della *Countryside, Future* di Rem Koolhaas al Guggenheim di New York, oltre a una possibile storia del rapporto dell'uomo con la natura, vengono indicate *Four competing narratives on the future relationship of city and country*: *Incorporation* (per usare le parole del sottotitolo del nostro Prin: l'artefatto incorpora come propria parte il biologico), *Negotiation* (il biologico sopravvive come parte distinta all'avanzare dell'artefatto), *Infiltration* (il biologico si insinua in un artefatto che perde forza, come per esempio a Detroit), *Secession* (la visione di una *Permaculture* in cui la cultura arretra o eventualmente cessa di crescere per una diversa gestione di sé e non per una propria catastrofe interna).

"La polis è *molti* non per la banale ragione che è coabitazione e conflitto di diversi interessi e diversi linguaggi – ma perché *argón* drammatico tra la potenza di ciò che è logos e quella di ciò che *non* è logos, di ciò che è *straniero* al logos. Ma che il logos deve ospitare, pena il diventare *echthroxénos*, cadere nel 'peccato' di hýbris – dissolversi". M. Cacciari, *L'Arcipelago*, cit., p. 37.

R. Calasso, *L'animale della foresta*, Adelphi, Milano 2023.

T

TEPPISMO

SEBASTIAN STEVENIERS

Sebastian Steveniers, *Bosfights/Live Free*, 2016-2019. Courtesy l'artista.

Sebastian Steveniers, *Bosfights/Live Free*, 2016-2019. Courtesy l'artista.

Sebastian Steveniers, *Bosfights/Live Free*, 2016-2019. Courtesy l'artista.

Sebastian Steveniers, *Bosfights/Live Free*, 2016-2019. Courtesy l'artista.

Sebastian Steveniers, *Bosfights/Live Free*, 2016-2019. Courtesy l'artista.

TERRACQUEO

ARIANNA MONDIN

Terra e acqua sono gli elementi con cui definiamo il globo terrestre. "Terracqueo", infatti, da vocabolario, "si usa solo nelle espressioni globo t., orbe t., il globo terrestre, la Terra". Anche dall'alto di un satellite o un missile spaziale, ciò che vediamo sono principalmente terra e acqua: la superficie del nostro pianeta.

Carl Schmitt considerava terra e acqua le materie che insieme alla geografia, alla definizione e alla visione del nostro pianeta, ne raccontavano anche la "storia del mondo" con le sue dinamiche geopolitiche e l'evoluzione del pensiero e del concetto di spazio. Sebbene siamo abituati a osservare il mondo e a *nominarlo* osservandolo come terrestri, Schmitt sostiene che la storia del mondo fino allo scorso secolo possa essere studiata da una prospettiva di opposizione tra i due "elementi", terra e mare, e quindi, tra il dominio di uno o dell'altro: potenze terrestri e potenze marinare. A partire dall'elemento principale da cui si osserva il mondo, con questo cambia anche il concetto di spazio, e di conseguenza, il suo ordinamento, le sue misure, le sue rappresentazioni.

Tuttavia, seguendo il racconto, se iniziamo ad andare in profondità sotto questi primi elementi ne troviamo una molteplicità, ma soprattutto, troviamo il petrolio. Come Carl Schmitt considera terra e mare, possiamo qui guardare sotto la prima superficie del pianeta e considerare il petrolio allo stesso modo, con il suo ruolo cruciale nella definizione dello spazio, e di conseguenza della geopolitica, dell'economia, della cultura.

UNA SELVA DI PETROLIO

Il petrolio è la selva del nostro pianeta. Da esso si generano conflitti e cultura, morte e vita; non è possibile consideralo giusto o sbagliato, è invece ambiguo e difficile da conoscere. Tuttavia il petrolio è ciò che unisce il globo terracqueo, nelle sue connotazioni fisiche e politiche poiché già terra e acqua, riferite al nostro pianeta, dunque all'*orbe terraqueo*, sono parole che portano con sé una connotazione fisica e geopolitica, come accennato precedentemente.

> Cresce, inarrestabile e irresistibile, il nuovo *nomos* del nostro pianeta. Lo invocano le nuove relazioni dell'uomo con i vecchi e i nuovi elementi, e lo impongono le mutate dimensioni e condizioni dell'esistenza umana. Molti vi vedranno soltanto morte e distruzione. Altri crederanno di essere giunti alla fine del mondo. In realtà ci troviamo soltanto di fronte alla fine del rapporto fra terra e mare invalso finora. Eppure la paura umana del nuovo è spesso grande quanto la paura del vuoto, anche quando il nuovo rappresenta il superamento del vuoto. Perciò molti vedono solo un disordine privo di senso laddove in realtà un nuovo senso sta lottando per il suo ordinamento.

> Non vi è dubbio che il vecchio nomos stia venendo meno, e con esso un intero sistema di misure, di norme e di rapporti tramandati. Non per questo, tuttavia, ciò che è venturo è solo assenza di misura, ovvero un nulla ostile al *nomos*. Anche nella lotta più accanita fra le vecchie e le nuove forze nascono giuste misure e si formano proporzioni sensate.[1]

Possiamo dire che il petrolio sia, dal secondo dopoguerra, il *nomos* del globo terracqueo, l'elemento da cui osserviamo e ordiniamo il mondo. L'ottimismo di Schmitt per il nuovo *nomos* si confronta con una realtà odierna tutt'altro che pacifica; il petrolio ci mostra le conseguenze di un mondo che cambia in continuazione i propri confini in base ad alleanze basate su di esso. Sostanza che è animale, carbonica e che ci connette con la nostra storia ogni volta che usiamo un oggetto che abbia una minima componente di plastica, indossiamo un abito poliestere o accendiamo un'auto[2].

Il petrolio attraversa terra e mare, da questi elementi lo estraiamo, e costruisce la storia del nostro mondo, soprattutto a partire dal moderno a oggi. Però non è solamente questo, dal punto di vista storico e spaziale, il petrolio per il nostro pianeta ne è anche l'archivio, la sua memoria[3]. L'oro nero è il racconto del nostro globo, narrato attraverso una "pipeline", è la materia della nostra esperienza su questo pianeta. Per Husserl il nostro mondo era soprattutto suolo: "boden"[4], il luogo della nostra esperienza. Sotto di questo, come sotto terra e mare, scaviamo per trovare il petrolio.

> Sostiene Walter Benjamin che
> la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato. È il medium di ciò che si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche. Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. […] Ed è sicuramente utile, nello scavare, procedere secondo un progetto. È comunque altrettanto indispensabile il colpo di vanga che procede con prudenza e a tentoni nell'oscuro regno della terra.[5]

Ed è esattamente questo che accade ogni volta che vengono investite enormi somme di denaro per scoprire nuovi giacimenti, per ricercare il modo per estrarre più petrolio possibile e della maggiore qualità possibile, oppure quando viene perforata la terra ed estratta questa sostanza che altro non è che dinosauri scomparsi, antico canto di uccelli, sangue e ossa di ominidi nostri antenati. Come un racconto la cui vera struttura e memoria sta sotto di esso, ma a primo impatto se ne colgono sono gli elementi superficiali, sotto e attraverso la superficie del globo terracqueo, l'elemento che oggi definisce il mondo e archivia la nostra memoria, una selva intricata e carica di conflitti e ambiguità è il petrolio.

[1] Voce "terracqueo", in *Treccani. Vocabolario online*, disponibile al link www.treccani.it, consultato il 10/06/2023.

[2] Interessante anche dal punto di vista della relazione tra pianeta Terra e la posizione estetica attraverso cui lo osserviamo è il libro S. Cantucci, *Imparare dalla luna*, Quodlibet, Macerata 2013.

[3] "Una considerazione sulla storia del mondo" o in originale: "Eine weltgeschichtliche Betrachtung" è il sottotitolo del libro a cui ci si riferisce: C. Schmitt, *Terra e mare*, Adelphi, Milano 2002; ed. or. *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Reclam, Leipzig 1942.

[4] C. Schmitt, *op. cit.*, p. 70.

[5] Schmitt nel saggio precisa l'uso del termine "elemento": "Non ci si deve rappresentare gli 'elementi' terra e mare dei quali si parlerà qui di seguito come entità semplicemente scientifico-naturali. Altrimenti essi verrebbero immediatamente scomposti in materie chimiche, cioè in un nulla storico. Le determinazioni che da essi procedono, in particolare le forme di esistenza storica riferite alla terra o al mare, non si svolgono neppure ineluttabilmente in modo meccanico". C. Schmitt, *op. cit.*, pp. 11-12. Il presente testo ne fa il medesimo uso. Qui, inoltre, si usa anche il termine "sostanza" con quest'eccezione, in riferimento al saggio H.P. Hahn, J. Soentgen, *Acknowledging Substances. Looking at the Hidden Side of the Material World*, in "Philosophy & Technology", 24, 1, March 2011, pp. 19-33.

[6] "Ogni volta che, grazie a una nuova avanzata delle forze storiche e alla liberazione di nuove energie, nuove terre e nuovi mari fanno il loro ingresso nell'orizzonte della coscienza collettiva umana, mutano anche gli spazi dell'esistenza storica. Nascono allora nuovi parametri e nuove dimensioni dell'attività storico-politica, nuove scienze, nuovi ordinamenti, una nuova vita di popoli nuovi o rinati. Questo ampliamento può essere talmente profondo e sorprendente da comportare il mutamento non solo delle misure e dei parametri, non solo dell'orizzonte esterno degli uomini, ma anche della struttura del concetto stesso di spazio. Allora si può parlare di una rivoluzione spaziale. Ma già ogni grande trasformazione storica comporta quasi sempre un mutamento dell'immagine di spazio. È questa la vera essenza del grande mutamento politico, economico e culturale che allora si realizza". C. Schmitt, *op. cit*., pp. 58-59.

[7] "Non è esagerato affermare che tutte le sfere della vita, tutte le forme di esistenza, tutte le specie di energia creativa dell'uomo – l'arte, la scienza, la tecnica – prendono parte alla formazione del nuovo concetto di spazio". C. Schmitt, *op. cit*., p. 71.

[8] "Dei geologi trovarono il masso nella malinconica Valletta di un deserto perduto in mezzo a un altro deserto. Nel mezzo c'era, appunto la pietra caduta dal cielo: che era divinamente bella [...]. I geologi caricarono come poterono sulla Land Rover quel prezioso reperto, e lo portarono al mondo della civiltà per analizzarlo. Ma non ci riuscirono [...]. L'infinita varietà dei suoi soavi colori corrisponde a un'infinita varietà di materie [...] ogni minerale presenta caratteri contraddittori, sia in rapporto a se stesso che in rapporto agli altri minerali con cui. Amalgamato o composto: non stato possibile separare in quella pietra ci. che appariva prezioso da ci. che appariva privo di ogni valore o addirittura venefico". P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, appunto 34bis, *Prima Fiaba sul Potere (dal "Progetto")*, p. 146.

[9] C. Schmitt, *op. cit.*, pp. 109-110.

[10] "Indeed, as Adorno puts it, Nature is simply reified history. I start the engine of my car. Liquefied dinosaur bones burst into flame". T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2013, p. 92. Morton fa riferimento ad Adorno sul concetto di natura e storia espressi in: T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, p. 65; Id., *The Idea of Natural History*, in "Telos", 60, June 1984, pp. 111-124. Come scritto qui in precedenza, gli "elementi naturali" anche in questo testo vengono affrontati come fondamentali componenti della costruzione della storia del mondo e del suo ordinamento.

[11] "Trapping the energy of the sun accumulated in organism by means of lithologic sedimentation, stratification, anaerobic decay and bacteria in highly stratified sedimentary basins. In this sense, petroleum is a terrestrial replacement of the onanistic self-indulgence of the Sun in the solar capitalism". R. Nagarestani, *Cyclonopedia. Complicity with anonimous materials*, re.press, Melbourne 2008, p. 19.

[12] Cfr. E. Husserl, *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937)*, Springer, New York 2008.

[13] W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 363.

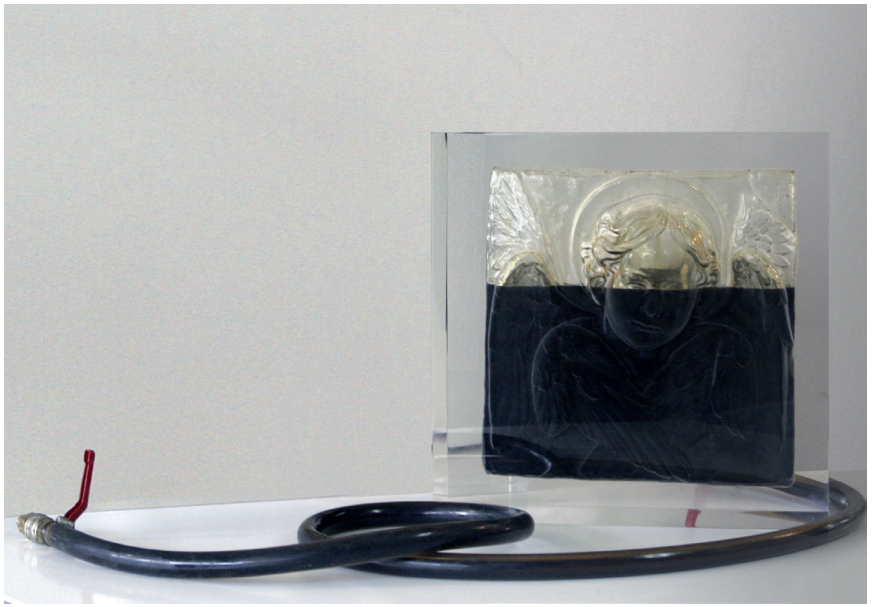
TERRACQUEO II

ANDREI MOLODKIN

Andrei Molodkin, *Oil Evolution*, 2007-2008. Courtesy l'artista.

Andrei Molodkin, *Oil Evolution*, 2007-2008. Courtesy l'artista.

Andrei Molodkin, *Oil Evolution*, 2007-2008. Courtesy l'artista.



Andrei Molodkin, *Oil Evolution*, 2007-2008. Courtesy l'artista.

Andrei Molodkin, *Oil Evolution*, 2007-2008. Courtesy l'artista.

U

URANIFERO

MICHAEL DANNER

Michael Danner, *Critical Mass*, 2008-2011. Courtesy l'artista.

Michael Danner, *Critical Mass*, 2008-2011. Courtesy l'artista.

Michael Danner, *Critical Mass*, 2008-2011. Courtesy l'artista.

Michael Danner, *Critical Mass*, 2008-2011. Courtesy l'artista.

Michael Danner, *Critical Mass*, 2008-2011. Courtesy l'artista.

V

VIAGGIO

CARMEN ANDRIANI

Et je voyage pour connaître ma géographie.
Un folle.

AVVERTENZE PER LA LETTURA

Il testo che segue raccoglie una serie di interpretazioni possibili della parola "viaggio" da parte di chi scrive. Non sono definizioni oggettive né tantomeno esaustive del termine. Anche la sequenza dei paragrafi non è soggetta a obblighi di natura cronologica, filologica o semantica. Il ragionamento procede secondo una logica non lineare affidata ad analogie, associazioni di significato, rimandi e corrispondenze. Viaggio, *viatge*, viatico: l'etimologia della parola non è complessa, deriva da provenzale *viatge*; il termine "viaggiare" contiene in sé il termine "via", a sua volta dal latino *viaticum,* che indica non tanto un percorso geografico quanto ciò che occorre per il viaggio stesso. Sarà una locuzione aggiunta o un aggettivo a definirne eventualmente l'ambito fisico, le caratteristiche, le qualità ("viaggio erratico", "viaggio a piedi", "viaggio in Italia, infinito viaggiare: sono alcuni dei titoli dei paragrafi che seguono). Sono qui escluse le definizioni di viaggio inerenti circostanze di lavoro e di commercio o ragioni turistiche (ma non di conoscenza); non sono qui altresì considerati gli intermediari quali agenzie, istituti, uffici. Né entrano nel ragionamento i veicoli del viaggio, tanto più se finalizzati a contrarne i tempi. Nella maggior parte dei casi si allude a scelte di vita, volontarie od obbligate, che mutano a seconda dei luoghi, dei soggetti, delle finalità, dei contesti sociali e storici. Viaggiare significa anche abbandonare sé stessi nel luogo di origine, in quanto "portarsi con sé significherebbe colonizzare con la nostra presenza ogni passo del nostro viaggio". Dunque l'idea del viaggiare rimanda, nel suo senso più profondo, all'*homo viator* del Medioevo, al pellegrino di ogni cultura tradizionale, al viaggiatore incantato del racconto di Nikolaj Leskov, che aveva molto veduto e che non pretendeva di sapere.

MARCO POLO O CRISTOFORO COLOMBO?

MODELLI DEL MONDO VISIBILE E ARCHETIPI DI VIAGGIO

Al tempo di Marco Polo, detto il Milione, la terra era ancora cosmo e la geografia non esisteva. Nel 1271 il giovane diciassettenne parte da Venezia per un lungo viaggio diretto alla Corte del Gran Kahn. Impiegherà diciassette anni per arrivare alla meta. Al tempo dell'avventura dei Polo, Venezia e Genova sono tra le maggiori potenze commerciali e la contesa più alta è sulle rotte del Mediterraneo orientale. L'Estremo Oriente, ancora inesplorato, costituisce per l'Occidente motivo di curiosità e attrazione, non solo per ragioni commerciali ma anche per aspetti di natura politica e religiosa.

Per ironia della sorte, il rientro di Marco Polo dal lungo viaggio coincide con il momento di massima incertezza nella disputa fra le due repubbliche, culminate con la sconfitta della flotta veneziana a Curzola, nel 1298. Marco Polo verrà catturato e imprigionato a Genova. Qui incontra Rustichello il Pisano, anch'egli vittima di un altro trionfo della flotta genovese, il quale trascriverà sotto dettatura il racconto del viaggio di Polo traducendolo dalla lingua del parlato, il veneziano, a quella del testo, scritto in franco-italico. Per paradosso se il viaggio di Marco Polo matura nel clima dei fasti veneziani, il suo libro è il frutto di una disfatta. Una circostanza surreale vuole che il titolo del libro sia anche il nome del suo autore; ma non è l'unico titolo, poiché quello che appare nei codici più antichi e il più accreditato è *Le Divisement dou monde*, in lingua doc, o *Libro delle meraviglie*, in cui lo stupore che si aggiunge all'*ordinato e chiaro racconto* annunciato nell'incipit è il dato emozionale e trasfigurante proprio di un viaggio che affronta l'ignoto e che non presuppone un ritorno. Marco Polo non si servì di una mappa cartografica per orientarsi, perché questa non esisteva ancora, e non ebbe nessuna anticipazione dei territori che avrebbe attraversato nei lunghi anni di peregrinazione, perché ignoti. Nel Medioevo non esisteva l'idea di spazio come estensione misurabile, piuttosto quella di luoghi posti in sequenza in un ambiente discontinuo e non omogeneo. Marco Polo li attraversa, ne viene a conoscenza, ne assimila linguaggi e costumi. La distanza viene misurata in durata, dunque servendosi dell'alternarsi dei giorni e delle stagioni: "Carcam è una provincia che dura cinque giornate", oppure "si è cavalcato venti giornate di montagne di Cuncum". Marco Polo si orienta con i venti e per la maggior parte del viaggio cammina a piedi: non ha fretta. Farà ritorno dopo ventisei anni, talmente intriso delle culture che ha attraversato che ricomparirà con le vesti di un mongolo. La misura, in questo caso, è data dallo stesso viaggiatore, è scandita dalla sua esistenza, dall'alternanza del giorno e della notte, dallo svolgersi della sua vita e dall'esperienza. Marco Polo, testimone diretto di una realtà inesplorata, sente su di sé la responsabilità di non disperdere questo patrimonio di conoscenza accumulato nel tempo. In un altro passo dice di sé stesso:

> Egli ha giudicato che sarebbe male non conservare il ricordo scritto di ogni prodigio che vide o del quale udì vera notizia, affinché tutte le genti che non conoscono queste cose le imparino da questo libro. E avverto che disse solo poco delle infinite cose da lui viste e sentite.

Si potrebbe dire che il libro, e dunque il viaggio, siano a servizio della conoscenza universale, come testimoniano le innumerevoli traduzioni in differenti lingue.

L'idea di spazio misurabile nasce con la Modernità e Colombo ne è il principale e più famoso testimone. È una rivoluzione copernicana della concezione del mondo e, per conseguenza, anche dell'idea di viaggio. Colombo parte con una carta geografica che anticipa la realtà cercata. La finalità del viaggio è di raggiungere un territorio non ancora reale ma già descritto nel modello cartografico. E non importa che le terre attese non siano le Indie, per cui era stato preparato con cura il lungo itinerario. Colombo scoprì l'America, cosa del tutto imprevista poiché "un viaggio riuscito non si accontenta di andare da qui a là, come previsto, ma, passando talora per vie traverse è ben felice di incontri imprevisti, di terre inaspettate". La Terra, benché sferica, può essere racchiusa e descritta in una gigantesca mappa misurabile. È questo lo strumento che orienta l'itinerario e restituisce le distanze, non più secondo l'avvicendarsi del giorno e della notte, come era avvenuto con Marco Polo, bensì riferendosi al reticolo dei meridiani e dei paralleli che misurano il globo in modo esatto. Lo spazio, per quanto sferico, è astratto; l'ambiente del mondo, al contrario di quello in cui si è mosso il viaggiatore medievale, è omogeneo, isotropo, continuo. L'obiettivo è quello di arrivare in fretta, seguendo la rotta più conveniente: il viaggio presuppone il ritorno, condizione della lunga trattativa che lo ha reso possibile. La teoria di Colombo si fonda sul concetto che la mappa preceda la realtà e che la stessa realtà diventi tale in quanto adeguata a quel modello cartografico. È un ragionamento potente, portato al limite del paradosso: è incardinato nell'idea astratta di spazio su cui si fonda la Modernità di cui siamo stati figli, almeno fino al punto di rottura di quella stessa concezione moderna e alla conseguente crisi del modello cartografico che la rappresentava. "Quando due computer hanno cominciato a parlarsi", sostiene Franco Farinelli, "o quando siamo approdati sulla Luna", il modello cartografico spaziale della Modernità si infrange sulla sfera levigata e compatta della globalizzazione: è a questo punto che si entra nell'"Epoca del Dopo".

L'INFINITO VIAGGIARE

Se il viaggio è un preambolo, un preludio a qualcosa che deve ancora venire e sta ancora sempre dietro l'angolo, come ci avverte Magris nella prefazione al libro di cui è autore, se il viaggio è

> partire, fermarsi, tornare indietro, fare e disfare le valigie, annotare sul taccuino il paesaggio che, mentre lo si attraversa, fugge, si sfalda e si ricompone come in una sequenza cinematografica, con le sue dissolvenze e riassestamenti, o come un volto che muta nel tempo,

se ancora il viaggio non è un'obbligazione ma una scelta,

e gli attraversamenti (e le divagazioni) che questo comporta sono più importanti delle mete da raggiungere, esso assume allora le sfumature di una circostanza esistenziale. Essere immersi nel proprio presente, possederlo al punto tale da non aspettarsi un domani, determina una sospensione del tempo. Lasciare che le cose della vita fluiscano, eleggere le tappe a dimore, soste fugaci e radici al tempo stesso, significa essere cittadino e straniero ovunque, *ignoto fra gente ignota.* C'è un'evidente attitudine al nomadismo in chi intraprende queste scelte di vita. Di chiunque si tratti, questi viaggiatori perenni, lasciano tracce di sé attraverso gli strumenti di cui sono capaci. Chatwin ha lasciato, oltre a una cospicua produzione letteraria per cui è universalmente noto, cinquanta taccuini di formato tascabile e migliaia di fotografie di viaggio: pur non potendolo ritenere un fotografo, le immagini prodotte sono asciutte come la sua scrittura. Trascrivono ciò che vedono, in dettagli decontestualizzati, spesso astratti. Si tratta di mezzi di trasporto, tende nomadi, dettagli di piroghe e di botteghe dipinte, lamiere e bidonville, muri di pietra e di legno, oggetti riciclati: sono istantanee raccolte in Patagonia, in Mauritania, in Australia e nell'Afghanistan. Sono assemblaggi di materiali vari, come i frammenti di oggetti ritenuti magici, raccolti accuratamente in scatole propiziatorie. Ne è rimasta solo una: *God Box* è la scritta incisa sulla tavoletta di legno che la chiude. Su di un fondo grossolano di carta da parati con piume di pavone blu scuro, la piccola scatola custodisce i magici feticci dell'Africa occidentale: un timpano di leone, un greco essiccato, una penna di faraona, due artigli di uccello avvolti in un pezzo di tessuto color indaco. Il viaggio è un espediente di fuga verso un altro mondo ed è mosso da inquietudine esistenziale. "Questo libro [scrive Chatwin riferendosi al *Libro nomade* che in realtà non scrisse mai] è stato scritto per spiegare la mia personale inquietudine, unito a una morbosa preoccupazione per le radici". Il viaggio dunque è una finalità in sé, un'evasione da nulla in particolare e una fuga verso qualsiasi cosa.

VIAGGIO A PIEDI

Laddove il viaggio rappresenti l'essenza della propria vita, la concezione del viaggiare a piedi è una naturale conseguenza. Che si tratti di una fuga o di un'esplorazione nel mondo, l'esperienza immersiva prolungata nel tempo è la condizione comune ai viaggiatori di vocazione. Camminare a piedi è una forma elementare di esperienza nello spazio fisico ma anche motore del viaggio della mente:

> Quando ci concediamo ai luoghi, essi ci restituiscono a noi stessi e più arriviamo a conoscerli più vi seminiamo l'invisibile messe delle memorie e delle associazioni […], mentre luoghi nuovi ci offriranno pensieri nuovi e nuove opportunità. Esplorare il mondo è uno dei modi migliori per indagare la mente e il camminare percorre entrambi i terreni.

Il viaggio di Alexander Von Humboldt e del botanico Aimé Bonpland, attraverso i difficili territori dell'America latina, impegnò i due esploratori dal 1799 al 1804. Percorsero circa diecimila chilometri di cui in parte a piedi, in parte a cavallo o in canoa. Ne trassero un enorme patrimonio di conoscenze mai acquisite prima, studiarono la struttura del sistema dei vulcani del nuovo mondo, fissarono meridiani e paralleli, rilevarono circa sessantamila piante, di cui oltre seimila fino ad allora sconosciute. Si può dire che l'opera principale di Humboldt, composta negli ultimi venticinque anni della sua vita, sia l'esito straordinario di quei viaggi, nella sintesi scientifica letteraria e divulgativa, e nei principi rivoluzionari che annuncia. L'intuizione che la natura è un insieme vivente dove tutto è interazione e reciprocità divenne chiara dopo una scalata sul Chimborazo, un vulcano inattivo dell'Ecuador. La natura poteva essere compresa solo attraverso una visione interdisciplinare dove ogni elemento o fenomeno fosse pensato e spiegato all'interno di un'interconnessione globale. Questa rivelazione fu potente non solo dal punto di vista scientifico ma anche da quello ecologico ed etico.

Il viaggio è un inesauribile richiamo; lo sono anche i luoghi verso cui si dirigono i passi. Patrick Leigh Fermor, noto come "la massima approssimazione all'archetipo del viaggiatore", compì il suo primo grande viaggio a piedi dai Paesi Bassi a Istanbul nel 1933. Sempre a piedi Leigh Fermor ha percorso l'estrema propaggine del Peloponneso, ne ha descritto la natura aspra, primitiva e tanto disabituata all'uomo da convincerlo a stabilire qui la sua dimora a partire dal secondo dopoguerra. La ricerca di luoghi estremi, come già la Patagonia per Chatwin, porta a varcare la soglia del reale conosciuto ed entrare in quella dell'ignoto e dell'inaccessibile: è lo spazio dei naufraghi, degli esuli e dei viandanti, di un genere diverso di umanità; è lo spazio della solitudine e dell'allucinazione.

> Nessun suono tranne quello del vento, che sibilava fra i cespugli spinosi e l'erba morta, nessun altro segno di vita all'infuori di un falco e di uno scarafaggio immobile su una pietra bianca,

questa è la descrizione della Patagonia, ed è questo forse il significato nascosto che rende questi luoghi un simbolo (e un ammonimento) di ciò che l'Occidente ha perduto. "E allora cosa? Cosa c'è dietro l'impulso di camminare?", chiede Antonio Gnoli a Bruce Chatwin durante un suo veloce passaggio a Roma nel 1982; e Chatwin risponde:

> Camminare è istintivo. Ma camminare e poi finire nel deserto o in un posto selvaggio e abbandonato, è una esperienza che fa nascere nella testa immagini sensuali, desideri sofisticati […]. Nell'assoluta solitudine dei luoghi in cui mi trovavo pensavo ai succulenti pranzi che facevo durante le feste, le persone meravigliose che avevo incontrato, i libri che avrei voluto leggere e quelli che avrei voluto scrivere.

Nell'esperienza lenta e immersiva del camminare tutti i sensi sono risvegliati e messi a lavoro: cambia la percezione del tempo e dello spazio, migliora la capacità di guardarsi attorno e di porre attenzione ai dettagli del quotidiano. "Penso alla città come a una sottile geografia dei sensi che acquista significato attraverso le esperienze e le azioni di chi la abita", dichiara Michaela Frühwirth nel video che reinterpreta il paesaggio urbano di Calcutta riprendendolo, a piedi, in una sequenza continua di quadri.

VIAGGIO ERRATICO

Quando il tracciato è divagante, tortuoso, pronto a flettersi prendendo una direzione non prevista, quando si disattende un itinerario comunque mai stabilito prima, il viaggio diventa erratico. Se non la si considera un'anomalia, l'erraticità è una scelta e una modalità di esperienza dello spazio: è una scelta individuale e collettiva, culturale e politica, ed è una pratica estetica. Il nomadismo, ad esempio, definito come "un'arte dello scivolare" su un territorio molto ampio, ne espande o comprime i margini attraverso lo spostamento continuo del proprio centro insediativo. Per un nomade il tragitto stesso è la reiterazione di un atto di fondazione, "è srotolare il tappeto delle proprie mappe mentali simboliche e culturali in corrispondenza dei luoghi del territorio che si attraversano"; è la messa in pratica di una forma di intelligenza dello spazio scaturita dalla necessità di sopravvivenza.

> Sto viaggiando in camion su di una pista sfossata ad ovest di Alice Springs in compagnia di un anziano Pintubi di nome Jimmy Tyungurrayi. Mentre procediamo su questa strada polverosa […] lui mi comincia a parlare molto rapidamente. Parla di una montagna laggiù in fondo e della storia di una specie di canguri che, nel tempo dei sogni, vi combinano qualcosa con le ragazze lucertola. Ha appena finito la storia che ne comincia un'altra […]. Non riesco a stargli dietro. Dopo una buona mezz'ora comincio a capire che queste che continua a raccontare sono storie da dirsi 'in cammino' e che io sto sperimentando una versione accelerata di qualcosa che veniva raccontata con calma, un tempo, in numerosi giorni di cammino a piedi.

Si dice che il viaggio abbia a che fare con il sogno, che possa derivare da esso: il sogno come progetto profondo e il viaggio come mezzo per realizzarlo e come metafora di vita. Il divagare è un'esperienza spaziale ben connotata: disegna percorsi sinuosi nei vuoti della città che accerchia e lambisce piuttosto che concentrarla in un solo centro e per un unico punto di vista. È possibile perdersi. "Non sapersi orientare in una città vuol dire molto, ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è cosa tutta da imparare". Deambulare per i luoghi banali della città, esplorare senza una meta precisa il selvatico fuori degli ambienti consolidati per *attraversare l'infanzia del mondo*: sono pratiche estetiche ma anche politiche. Si rivolgono a una città *altra*, in opposizione a quella sedimentata e sedentaria, coinvolgono una comunità *altra*, errante e spesso invisibile. Dalle esperienze dadaiste dei primi decenni del Novecento, a quelle surrealiste e dell'internazionale lettrista, per giungere al concetto di deriva messo in pratica dalla *New Babylon* di Constant, in cui vige il principio dell'autodeterminazione del proprio ambiente, fino a quello che La Cecla definisce *Neo-situazionismo* (collettivo Stalker, ad esempio, a partire dagli anni Novanta del Novecento), il camminare può avere delle risonanze anche nella concezione dell'architettura e della città, vissute come spazi dell'attraversamento di un unico corridoio labirintico che viaggia attorno al mondo.

VIAGGIO IN ITALIA: "NÉ LANGUIDE VENEZIE, NÉ TRISTI BASSI NAPOLETANI"

Il Viaggio in Italia ha radici lontane e motivazioni che cambiano attraverso i secoli, dal cammino processionale dei pellegrini medioevali, a quello spregiudicato dei mercanti, dalle scorribande di briganti e avventurieri al viaggio di artisti, predicatori e studiosi che eleggono l'Italia come meta privilegiata delle loro peregrinazioni. *Viaggio in Italia* può considerarsi una categoria a sé, praticata nei secoli, e resa ufficiale dai viaggiatori del Grand Tour alla fine del XVII secolo. I viaggi di Stendhal, Montaigne o Goethe documentano con pagine letterarie l'immagine artistica che il paesaggio italiano rappresentava in Europa. Qui matura un'idea nuova del viaggio fine a sé stesso, sollecitato da un desiderio di conoscenza o di evasione, in cui l'unico vincolo è rappresentato dal ritorno nello stesso punto di partenza senza obblighi di durata o di itinerario.

La storia della fotografia è anch'essa storia di viaggi e di immagini; si dice anche che i fotografi abbiano buone scarpe perché abituati a lunghi itinerari fatti a piedi. Il *Viaggio in Italia* ideato da Luigi Ghirri nel 1973 e curato da lui stesso capovolge la visione stereotipata del paesaggio italiano. Nel risguardo di copertina del volume pubblicato nel 1984 si legge:

una generazione di fotografi che, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno.

Le foto documentano i vuoti, i margini urbani, le aree di bordo, il banale quotidiano, la gente comune: le istantanee di un momento qualunque entrano a far parte di una nuova narrazione. Alcune parole chiave di ordine concettuale sono il grande canovaccio che tiene tutto insieme: *A perdita d'occhio*, *Lungomare*, *Margini*, *Del luogo*, *Capolinea*, *Centro-città*, *Sulla soglia*, *Nessuno in particolare*, *Si chiude al tramonto*, *L'O di Giotto.* La cartina geografica della copertina indica tutti i viaggi possibili seguendo percorsi mai battuti, nell'abbandono dell'entroterra, di comune in comune, lungo la costa. "Manca in queste fotografie quanto si trova sulle pagine dei quotidiani e su quelle patinate dei rotocalchi, né cronaca nera o rosa, né languide Venezie, né tristi bassi napoletani". È un punto di non ritorno, non solo nella fotografia ma anche nella lettura dei paesaggi che abitiamo o che attraversiamo. L'incredibile mai visto prima spesso è fuori la porta di casa.

VIAGGIO INTORNO ALLA MIA CAMERA

Il viaggio non è solo geografia, o meglio geografia della storia e del suo visibile. Il viaggio è anche interiore: è geografia dell'invisibile. È una condizione archetipica; ha valore nella misura in cui comporta un cambiamento, è il mezzo attraverso cui si ricerca il senso profondo dell'esistenza. Non ha bisogno di spostamenti fisici di lungo raggio: il viaggio è strumento e metafora di una catarsi. Dalla cella monastica alla capanna di Thoreau, dalla stanza di Van Gogh all'eremo di Wittgenstein, la scelta di distacco dal mondo cosiddetto "civile" e di uno stile di vita ridotto all'essenziale, aiuta a far emergere l'autenticità del proprio essere, favorisce il cambiamento che l'ambiente frugale protegge. Il viaggio interiore è una scelta di vita ma anche un atto politico. Nel 1845 Thoreau lascia la casa di famiglia e si trasferisce per due anni in un capanno da lui stesso costruito sulle rive del Walden Pond. Sceglie di vivere nel bosco per affrontare da solo i fatti essenziali della vita, immergersi nella natura a contatto con le forze elementari ma anche esplorare sé stesso in modo radicale, "divorarsi vivo" come gli aveva suggerito un amico, per diventare un altro, "oltre l'uomo", secondo il significato più autentico del termine che Nietzsche avrebbe definito *Übermensch*. Prima di diventare un libro, *Walden. Ovvero vita nei boschi*, è una modalità estrema di esistenza; questa è la *wilderness* che Thoreau cerca e che, come un viaggio, ne ripropone simbolicamente tutte le fasi critiche (del perdersi, del ritrovarsi, del perdersi di nuovo).

RITORNO, ESODO, MIGRAZIONE

Uno dei temi ricorrenti del viaggio è il ritorno. Il ritorno al punto in cui si è partiti, il ritorno a casa. Nella visione classica l'individuo, attraversando il mondo, affrontandone insidie e pericoli, scopre la propria verità. Nella visione classica Ulisse torna a Itaca ma Itaca non sarebbe tale (più autentica) se egli non avesse a suo tempo reciso i legami per affrontare le peripezie della realtà. Il viaggio dunque è circolare e liberatorio. Nella Modernità il viaggiare è anche un fuggire, "un violento rompere limiti e legami", spesso in modo irreversibile: in questo caso il viaggio è senza ritorno. In *Itaca e oltre*, Magris descrive bene le due modalità trascendentali del viaggiare: classica e catartica la prima, dissipativa la seconda. Il viaggio di Dante è ascensionale, procede dagli Inferi e solo attraverso la sofferenza del Purgatorio ascende verso il Paradiso. Dante è *homo viator*, in cammino verso il compimento della conoscenza, alla ricerca del significato profondo dell'esistenza. Il viaggio di Dante, poeta in esilio, è un pellegrinaggio e il poeta interroga il lettore e lo esorta a seguirlo. Tutte le grandi culture hanno nella propria radice il racconto di un grande viaggio: è stato l'*Esodo* per il popolo ebraico, sono state la *Divina Commedia*, l'*Eneide*, l'*Iliade*, l'*Odissea* per la nostra cultura. Il viaggio del nostro tempo è quello dell'esodo forzato, del viaggio lineare senza meta delle migrazioni. Indipendentemente dalla forma e dai mezzi, alla base di tutte c'è l'alterazione di un equilibrio spaziale e un tragico cambio di scena. Ciò che dà valore al viaggio è la paura, scrive Albert Camus nei suoi *Carnets*. Di fatto "La partenza e l'allontanamento [forzato] dalla propria terra sono quasi sempre traumatici, marcano l'inizio di un lento viaggio dove speranza e timore sono la stessa cosa", un viaggio che non si completa mai perché la sua destinazione rimane sempre incerta. Nella visione contemporanea "l'Io viaggiatore si getta sempre avanti; [...] ogni volta annienta l'intera sua identità precedente e si getta via". Il viaggio è lineare questa volta, procede rettilineo verso un infinito che come una retta pencola sul nulla; scriveva André Breton nel 1922: "lâchez tout", mettersi in viaggio, esortando al *dépaysement,* spiazzamento e cambio di scenario. Il valore del viaggio risiede dunque non tanto nel viaggio in sé quanto nel cambiamento che produce e nella collezione di esperienze particolari e contingenti che metterà a sistema. Ma se viaggiare, come abbiamo scritto all'inizio del testo, significa abbandonare sé stessi nel luogo di origine, in quanto "portarsi con sé significherebbe colonizzare con la nostra presenza ogni passo del nostro viaggio", vale ora la pena aggiornare il suo significato invertendone il senso, vale a dire: viaggiare – nel senso di migrare – significa portarsi con sé nel luogo di approdo.

Walter Benjamin dedica al *flâneur* alcune delle più celebri pagine della sua opera *I "passages" di Parigi* che iniziano con un estratto di Marcel Réja come terza citazione in esergo: "et je voyage pour connaître ma géographie", mantenendo l'attribuzione della frase a "un folle" (M. Réja, *L'art chez le fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Société du mercure de France, Paris 1907, p. 131). Cfr. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* (2000), Einaudi, Torino 2003, p. 465; ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

Nota a margine: il termine "viaggio" è allo stesso tempo un sostantivo e l'indicativo presente di un verbo. Il seguente testo ha reso possibile nel suo svolgersi, attraverso la scrittura, il passaggio dal primo termine (il viaggio) al secondo (io viaggio).

"viàggio s. m. [dal provenz. *viatge*, fr. ant. *veiage*, che è il lat. *viatĭcum* 'provvista per il viaggio' e più tardi 'viaggio', der. di *via* 'via; cfr. viatico]", definizione disponibile online al link www.treccani.it/vocabolario/viaggio/, consultato il 20/08/2023.

F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente* (1988), Meltemi, Milano 2020, p. 52.

Cfr. N. Leskov, *Il viaggiatore incantato*, Adelphi, Milano 1967; ed. or. *Очарованный странник*, in "Russkiy Mir", 1873.

Siamo nel XIII secolo in pieno Medioevo: la politica dell'Occidente è nelle mani del Papato e l'alleanza con la monarchia francese crea il maggior asse politico dell'Europa medievale. Il viaggio dei Polo, partiti da una Venezia particolarmente florida e in piena espansione, è reso possibile anche grazie alla protezione del grande impero fondato da Gengis Khan e alla *pax mongolica* che gli eredi avevano garantito all'intero continente. Cfr. A. Barbero, *L'Europa e la sua politica* e *L'Eurasia e la pax mongolica*, in M. Polo, *Il Milione* (1990), Mondadori, Milano 2021, pp. VIII-XIII, XIII-XVII; M. Belloni, *Nota introduttiva*, in M. Polo*, op. cit.*, p. XIX.

Si tratta della battaglia navale della Meloria, nel 1284 al largo del porto pisano, che decretò il lento declino della Repubblica di Pisa.

Si legge nell'incipit: "è un ordinato e chiaro racconto questo che abbiamo trascritto: e lo dettò il Signor Marco Polo detto Milione, saggio e nobile cittadino di Venezia che con i suoi occhi vide ogni cosa. E se anche non proprio tutto vide con i suoi occhi, sempre si giovò delle testimonianze di uomini degni di fede". M. Polo, *op. cit.*, p. 3.

Si suppone pure che *Milione* sia il multiplo di *miglio* (in latino *milium*), antica unità di misura itinerante corrispondente a mille passi, giacché Marco Polo svolse a piedi gran parte del suo viaggio.

Cfr. F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

Cfr. ivi, p. 17.

M. Polo, *op. cit.*, pp. 3-4.

M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 14; ed. or. *Le Gaucher boiteux. Puissance de la pensée*, Éditions Le Pommier, Paris 2015.

La prima presentazione del progetto era stata avanzata nel 1483 al re Giovanni II del Portogallo; dopo molti tentativi presso altre corti d'Europa e soggetti influenti, il progetto fu finalmente finanziato dai regnanti di Spagna con il decisivo interessamento del vescovo Alessandro Geraldini. Il contratto fu firmato il 17 aprile 1492.

È la tesi sostenuta da Franco Farinelli e in più occasioni ribadita, come nella *Lectio Magistralis | Benvenuto Lecture* intitolata "Genova per noi. La lezione urbana genovese tra storia e scienze cognitive" e tenuta presso l'Università degli Studi di Genova il 15 marzo 2023.

Ibid.

"In molti almeno dagli anni Settanta [del Novecento] stavano elaborando la percezione precisa di trovarsi in un'epoca nuova: la fine del Sessantotto, il crollo dell'idea di rivoluzione, la crisi della ragione, i disagi di fronte all'idea di storia e di progresso, la perdita di senso del futuro e del passato, la mescolanza inarrestabile (nei media di massa, nelle arti, nella vita universitaria) di alta cultura e cultura di massa […] e infine la pioggia di termini come post-industriale, post-surrealismo, post-neoavanguardia, post-storia, post-fordismo: ecco, era nata con ogni evidenza l'Epoca del Dopo". A. Berardinelli, *Casi Critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 16.

Cfr. C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.

Id., *Prefazione*, in ivi, p. VII. La citazione rimanda a un famoso passo di Jorge Luis Borges: "Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli, di persone. Poco prima di morire scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto". J.L. Borges, *L'artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 195; ed. or. *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires 1960.

Cfr. in particolare B. Chatwin, *Che ci faccio qui?*, Adelphi, Milano 1990; ed. or. *What Am I Doing Here?*, Jonathan Cape, London 1988.

Cfr. B. Chatwin, *L'occhio assoluto. Fotografie e Taccuini*, Adelphi, Milano 1993; ed. or. *Photographs and Notebooks*, Jonathan Cape, London 1993.

Cfr. Ivi, pp. 16-17.

Ivi, p. 13. Così continua: "Nessuna casa fissa fino all'età di cinque anni, dopodiché *lotte*, tentativi disperati da parte mia di *fuggire*, se non fisicamente almeno mediante l'invenzione di paradisi mistici". *Ibid*.

R. Solnit, *Storia del Camminare*, Mondadori, Milano 2002, p. 13; ed. or. *Wanderlust. A History of Walking*, Viking Press, New York 2000.

Negli ultimi venticinque anni della sua vita Alexander von Humboldt scrisse la sua opera scientifica principale in cui riversa le sue scoperte e deduzioni cercando di descrivere la struttura dell'universo dal punto di vista delle conoscenze di allora in uno stile intellegibile e letterario. Cfr. A. von Humboldt, *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo*, G. Grimaldo, Venezia 1850, 4 voll.; ed. or. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1845-1862.

Humboldt può considerarsi il padre degli ecologisti e dei principi etici che ne derivano anche in considerazione del disastroso sfruttamento delle risorse naturali nei territori coloniali, la distruzione delle foreste, la schiavitù.

Espressione che compare nella quarta di copertina dell'edizione italiana di P. Leigh Fermor, *Mani. Viaggi nel Peloponneso*, Adelphi, Milano 2004; ed. or. *Mani. Travels in the Southern Peloponnese*, John Murray, London 1958.

Cfr. B. Chatwin*, In Patagonia* (1982), Adelphi, Milano 2007; ed. or. *In Patagonia*, Jonathan Cape, London 1977. Come un nuovo William Henry Hudson, devoto solo al "dio dei viandanti", Chatwin ci racconta le sue molte tappe fra baracche di lamiera, assurdi chalets, finti castelli, vaste fattorie: ogni tappa è una miniatura di romanzo.

Ivi, p. 27.

B. Chatwin, A. Gnoli, *La nostalgia dello spazio*, Bompiani, Milano 2000, p. 91.

Ibid.

Cfr. M. Frühwirth, opera video *Kolkata,* citata in C. Andriani, *Il Patrimonio e l'abitare*, Donzelli, Roma 2010, p. 50.

Seguendo l'etimologia corrente "erratico"*,* dal latino *erraticus,* nel senso di vagabondo, avrebbe un'accezione negativa, se riferito a chi intraprende una direzione sbagliata intesa come allontanamento dalla corretta via.

F. La Cecla, *op. cit.*, p. 116.

Ivi, p. 48.

G. Snyder, *La grana delle cose*, Ega, Torino 1987, p. 98; ed. or. *Good, wild, sacred*, in "The CoEvolution Quarterly", 39, 1983, pp. 8-17.

W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1973), Einaudi, Torino 2001, p. 16; ed. or. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1950.

Cfr. F. Careri, *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2002.

Le passeggiate romane di cui Stendhal narra nel suo diario, ad esempio, sono tracce di questo tipo: congeniali alla natura divagante del giovane scrittore, ma anche alla trama dei percorsi della città che l'accoglie. Del resto *Promenades dans Rome* è un titolo in movimento e P[rome]nades contiene racchiuso in un anagramma, quel "dans Rome" che ne completa il titolo e allo stesso tempo definisce il luogo ove è reso possibile l'attuarsi del labirintico intreccio di linee. L'interpretazione in forma di anagramma è di Massimo Colesanti, citato in C. Andriani, *La fine del Moderno*, in R. Meier, *Il Museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 119.

Le 263 fotografie prodotte da venti fotografi nel *Viaggio in Italia*, ideato nel 1973 da Luigi Ghirri e curato da Ghirri stesso, con Gianni Leone e Enzo Velati, furono presentate nel 1984 in una mostra presso la Pinacoteca Provinciale di Bari (e in mostre successive a Reggio Emilia e a Genova); furono organizzate secondo parole-chiave concettuali e in parte pubblicate in un volume edito dal Quadrante di Alessandria, con un saggio di Arturo Carlo Quintavalle e uno scritto di Gianni Celati. cfr. AA.VV., *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984.

Ibid.

L'attitudine a narrare la realtà in presa diretta era stata già anticipata da Pier Paolo Pasolini nel 1959 quando parte a bordo di una Fiat Millecento per il periplo dell'Italia con Paolo di Paolo. Il lavoro è stato commissionato da Alfredo Tofanelli, direttore della rivista "Successo" sulle cui pagine il reportage di questo itinerario sarà pubblicato a puntate e in forma incompleta. Cfr. P.P. Pasolini, P. Séclier, *La lunga strada di sabbia*, Contrasto, Milano 2005.

Risguardo di copertina di AA.VV., *Viaggio in Italia*, cit.

Cfr. X. de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Lausanne 1795. Il romanzo è scritto nel 1794 durante i quarantadue giorni di confinamento in casa a seguito di un arresto. L'autore descrive le traiettorie che la poltrona su cui è seduto compie all'interno della sua stanza, descrive gli oggetti che incontra e narra i ricordi che essi evocano.

H.D. Thoreau, *Walden. Ovvero vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 1994; ed. or. *Walden, or Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854.

C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. XI.

Cfr. C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.

A. Camus, *Carnets. I. Mai 1935-février 1942,* Gallimard, Paris 1962.

P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano 1997, p. 70.

Cfr. G. Palermo, *Geografie in movimento. Cronache di confini e transiti mediterranei*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi G. D'Annunzio di Chieti-Pescara, Relatrice Prof.ssa C. Andriani, 1997.

C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. XII.

Cfr. A. Breton, *Lâchez tout* (1922), in Id. *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris 1969, p. 105.

F. La Cecla, *op. cit.*, p. 52.

VORTICE

TOMMASO TUPPINI

Nel romanzo *Annientare* di Michel Houellebecq, un personaggio osserva il modo di gesticolare della moglie:

> Prudence sorrise, accogliendo la sua decisione con la calma e il buon umore richiesti, non senza manifestare tuttavia un certo sgomento tramite piccoli gesti circolari della mano, come se, generando dei vortici cartesiani nell'etere, volesse creare tra loro una forza di attrazione, analoga forse alle forze gravitazionali. Eppure l'inesistenza dell'etere, e dei vortici di Cartesio, era stata da tempo dimostrata, e all'interno della comunità scientifica non vi era più alcun dubbio in merito, malgrado l'ultimo tentativo di Fontenelle, che nel 1752 pubblicò una *Teoria dei Vortici cartesiani; con delle riflessioni sulla Attrazione newtoniana*, opera che non riscosse alcuna eco.[1]

La gravità di Newton è una forza immateriale che prende istantaneamente possesso di tutta la materia. La cosmologia di Cartesio, che Bernard de Fontenelle difese davanti al newtonianesimo trionfante, non conosce queste azioni a distanza: per poter agire, i corpi devono toccarsi. L'universo cartesiano è popolato da una pluralità di vortici di etere che trascinano i pianeti come sugheri nella corrente. I vortici premono gli uni sugli altri e così danno al cosmo il suo equilibrio. A Fontenelle questa ipotesi sembrava un buon candidato per spiegare le spinte centrifughe e centripete che fanno disegnare ai pianeti le loro orbite.

Nel Diciottesimo secolo la fisica dei vortici fu spazzata via. Il libro che Fontenelle scrisse a 95 anni è uno di quelli destinati al limbo delle biblioteche. Ma le cose dimenticate, le cause perse, alle volte preparano inaspettati trionfi. La cosmologia di Cartesio viene da lontano, in essa c'è l'eredità della fisica dell'atomismo antico, da Democrito a Lucrezio, per i quali il vortice è il modo spontaneo che ha la materia di organizzarsi. Secondo questa tradizione di pensiero, non esistono forze esterne che s'impossessano della materia, non ce n'è bisogno, perché la materia è di per sé movimento e azione. Per Lucrezio, poeta-filosofo latino vissuto nel I sec. a.C., gli atomi – i fili di cui è fatto il tessuto della materia – sono pesanti e cadono come la pioggia[2]. Quando gli atomi si incontrano, producono macchine semoventi, i vortici. Questo succede perché gli atomi, oltre a essere pesanti, sono anche viscosi, hanno una superficie rugosa che li fa aderire gli uni agli altri. In ogni cosa – dalle molecole fino ai corpi più complessi – è presente il conflitto tra il peso che fa cadere e allontanare gli atomi e la viscosità che invece li tiene vicini. Il vortice istituisce un equilibrio dinamico a partire da un conflitto di azioni. Nel mito il vortice prende la figura della trottola, uno dei giocattoli che appartengono a Dioniso bambino poco prima di essere dilaniato dai Titani. La trottola gira ma dà l'impressione

dell'immobilità, come il tumulto della vita che è anche capace di quiete e contemplazione. La trottola è il governo di sé nel momento dell'ebbrezza, è il simbolo dell'unica vita di Dioniso in cui si raccolgono le diverse sembianze della natura.

Come si forma il vortice? Pensiamo a un mulinello: se il torrente incontra un ostacolo – un sasso sul fondo – l'acqua che è andata a sbattere contro l'ostacolo torna indietro. Flusso e controflusso possono perdersi l'uno nell'altro e allora c'è una semplice turbolenza. Se invece i due flussi si allacciano, si produce un vortice. Nel suo movimento rotatorio riconosciamo la fuga del torrente e l'immobilità dell'ostacolo. Il vortice non è mai un "dato", una cosa fatta e finita, perché si riorganizza in continuazione e, se smettesse di farlo anche un solo istante, si distruggerebbe. Il vortice non è la semplice turbolenza, il moto browniano nel quale le parti si scontrano e si respingono senza alcun ordine. E non è nemmeno il cerchio, la forma geometrica della ripetizione sterile e incapace di novità. Il vortice è una forma stabile che però respira, pulsa, si rinnova, prende ed espelle l'acqua di cui è fatto. Se la materia si auto-organizza, vuol dire che non c'è bisogno dell'intervento di uno spirito o anima che viene da fuori per portare ordine dentro il disordine delle cose. L'unità dell'azione vorticosa mostra che la materia è già ordine e spirito.

Poiché anche la materia senza vita è capace di formare vortici, non è poi così difficile pensare l'emergenza della vita dalla non-vita. Alle volte questo sembra un problema insolubile per la biologia, ma non lo è. Gli organi di un vivente si formano grazie a una crescita più rapida o più lenta dei tessuti, la differenza di velocità produce un avvolgimento a spirale degli strati a contatto, cioè i sollevamenti e corrugamenti, le invaginazioni e le onde, di cui sono fatti gli organi: è lo stesso principio che forma e mantiene in essere i vortici d'acqua o d'aria. Il vortice è in un certo senso l'organo originario. In comune con il vivente, il vortice ha anche di resistere all'entropia. L'entropia è il passaggio graduale da un ordine iniziale fatto di tensione a un disordine finale fatto di equilibrio: se versiamo una goccia d'inchiostro dentro un bicchiere d'acqua, a poco a poco la goccia si sfascia e l'acqua diventa un liquido grigiastro. A causa dell'entropia la luce e il calore si disperdono nello spazio e gli individui s'indeboliscono, invecchiano e infine muoiono. Dentro questa caduta generale della materia, il vortice è un processo di resistenza. Il vortice è neghentropico non perché, semplicemente, nega l'entropia, porta miracolosamente in alto ciò che tende verso il basso, annulla la dispersione, ma perché domina e usa la caduta. Il vortice vince l'entropia con le sue stesse armi. Ilyia Prigogine e Isabelle Stengers chiamano i vortici "strutture dissipative"⇓, forme dinamiche e globali che sfruttano la caduta della materia per mettere i corpi in stato di tensione reciproca. Spesso corpi che si incontrano lo fanno vorticando: il fumo della sigaretta nell'aria, liquidi con temperature differenti. Questo mescolamento è entropico, ma il giro del vortice ne fa un momento creativo, produttivo, perché tiene l'entropia in sospeso.

Per Friedrich Schelling, che nel 1799 elabora una filosofia greco-romantica della natura, tutte le cose – indipendentemente dai loro caratteri specifici – hanno una struttura vorticosa. Come è fatto il vortice di cui consiste ogni ente in quanto ente?

> Pensate a un flusso, che è pura identità con se stesso, e nel luogo in cui incontra una resistenza forma un vortice. Il vortice non ha alcuna permanenza, scompare e riappare di continuo. Allo stesso modo, nella natura tutto all'inizio è uguale. Tutti i prodotti della natura sono dissolti e impercettibili perché stanno dentro la produttività generale della natura. Solo là dove si danno punti di resistenza, gli oggetti si distinguono a poco a poco gli uni dagli altri ed emergono dallo sfondo dell'identità generica. In questi punti la corrente torna indietro su se stessa (la semplice produttività è distrutta) e sempre arriva una nuova onda per colmare il vuoto.⇑

All'inizio, dunque, c'è la natura produttiva intesa come un unico flusso di energia. Ma unico non significa indifferenziato. Dentro un'assoluta omogeneità non potrebbe nascere alcuna resistenza e il flusso continuerebbe la propria corsa indisturbato. In realtà il flusso – ogni flusso – è fatto da una molteplicità di filetti che procedono paralleli. Questo modo di scorrere, in idraulica si chiama regime laminare ed è così che Schelling pensa la generica produttività della natura (ciò che gli atomisti antichi immaginavano come una pioggia di atomi). I filetti adiacenti sono diversi per viscosità, densità, velocità e questa differenza, in modo del tutto stocastico, prima o poi provoca un disturbo: i filetti smettono di scorrere paralleli e finiscono per sovrapporsi e intrecciarsi. La natura è percorsa da tensioni dormienti che il caso risveglia. L'unità del flusso si è così tradotta nella molteplicità dei nodi vorticosi, cioè le cose, ciascuna delle quali è la traccia vivente della produttività generale e delle sue perturbazioni particolari.

A questa tradizione di pensiero appartiene a pieno titolo il fisico inglese William Thomson, più tardi Lord Kelvin, che nel 1867 propone un modello vorticoso dell'atomo ⅃. L'ipotesi gli fu suggerita da un saggio sui vortici idraulici che lo scienziato tedesco Hermann Helmholtz aveva pubblicato qualche anno prima. Le ricerche di Helmholtz mostravano che in un liquido perfetto gruppi di particelle che ruotano attorno allo stesso asse si spostano e agiscono gli uni sugli altri ma, una volta prodotti, non si disfano.

Per Thomson il comportamento di questi vortici, elastici e duraturi, è una prova indiretta dell'aspetto che hanno gli elementi ultimi delle cose. L'atomo non è un corpuscolo rigido ma un plesso dinamico, un vortice di etere nel quale la stabilità viene mantenuta al prezzo di una continua negoziazione tra flussi che vanno in direzioni opposte. Thomson si richiama alla prospettiva idraulica della fisica antica per giocarla contro il primato ontologico del secco e del solido e, più in generale, contro il dualismo tra materia ed energia (che per la scienza newtoniana sono entità incommensurabili). L'ipotesi di Thomson anticipa Einstein perché dice che non ci sono da una parte la materia e da un'altra la forza immateriale: il dualismo tra materia ed energia non rende conto del vortice, che infatti non è né l'una né l'altra cosa. L'atomo vorticoso è semmai una materia energetica o un'energia materiale, un processo di formazione continua. L'atomo-vortice realizza per via topologica il sogno degli alchimisti, diventa infatti comprensibile come e perché materie eterogenee potrebbero effettivamente trasformarsi le une nelle altre. Un flusso semplice e continuo è capace, piegandosi e attorcigliandosi, di produrre strutture più complesse. La tavola periodica degli elementi – idrogeno, elio, litio… – è una serie di nodi fatti con lo stesso flusso d'etere: oro, aria, legno, marmo, cervello sono forme diverse del movimento.

Il modello vorticoso dell'atomo è stato abbandonato nel 1897, quando venne scoperto l'elettrone, ma è stato riproposto dalla più recenti ricerche di fisica. Esperimenti di laboratorio hanno ricostruito lo stato iniziale del cosmo, che assomiglia molto all'etere di Thompson. Lì dentro quark e gluoni – le particelle subatomiche emesse dal big bang 14 miliardi di anni fa – si mettono a vorticare insieme a una velocità altissima. Associandosi e interagendo, i vortici producono la zuppa primordiale da cui è venuto fuori lo stato attuale della materia. Se dalla scala microscopica passiamo a quella macroscopica: cos'altro sono i sistemi stellari e le galassie se non giganteschi mulinelli che distendono le proprie spire per milioni di chilometri? Oltre al dualismo tra materia ed energia, la scienza contemporanea ha messo in discussione anche il dualismo tra materia e spazio, cancellando l'ipotesi di Newton che lo spazio è un contenitore vuoto dentro il quale i corpi stanno come ortaggi infilzati nel suolo. Per Einstein lo spazio è una specie di membrana avvolgente e assomiglia a una distesa marina solcata dalle onde gravitazionali, che non sono una forza immateriale ma perturbazioni della membrana. Lo spazio è una superficie fluida, un oceano interstellare dove ogni corpo si comporta come un sasso che ci è stato gettato dentro e sconvolge la zona circostante facendola increspare, ribollire e vorticare.

Vera apoteosi postuma della scienza di Thompson può essere considerata la teoria delle stringhe, sviluppata a partire dagli anni Sessanta del Novecento. La teoria vuole unificare due paradigmi fisici contrastanti, la relatività generale e la meccanica quantistica. La tesi fondamentale è che gli elementi ultimi della materia non sono puntiformi ma fettuccine lunghe più o meno 10^{-34} metri, che si avvolgono su se stesse allacciandosi alle estremità. I vortici così formati hanno tensioni e vibrazioni che producono la massa, la rotazione e la carica delle particelle subatomiche. Come già per Thompson, anche per la teoria delle stringhe i caratteri della materia sono varianti topologiche di una medesima struttura filamentosa.

Non è un caso se Thomson era un suddito della regina Vittoria e se l'immagine del vortice è diffusissima soprattutto nella poesia dell'Inghilterra, l'isola che per prima rispose al richiamo degli oceani che la scoperta di Colombo aveva spalancato. Nei primi anni dell'Ottocento, William Blake scriveva: "The nature of infinity is this: that everything has its own vortex" [4]. Il "viaggiatore della mente" attraversa le dimensioni cosmiche e diventa capace di vedere il mondo in un granello di sabbia e il cielo in un fiore selvatico. Ogni cosa è un vortice, una specie di tempio che raccoglie in sé i succhi vegetativi della terra e si apre alle radiazioni che vengono dall'alto. Il tempio della cosa mette in comunicazione ciò che prima conduceva un'esistenza separata: il sopra e il sotto, la svasatura illimitata del cielo e la terra che si chiude in se stessa, il movimento aperto, eccentrico, della percezione e la petrosa intimità del pensiero. Lo stesso amore per i vortici appartiene alla poesia del giovane Ezra Pound che, a Londra, fonda il Vorticismo e già in un sonetto del 1905, *Plotinus*, celebrava misticamente gli atomi di Thompson.

I vortici inglesi investono il continente e il mondo, così li ritroviamo in molti luoghi della grande arte del Novecento: il Manifesto futurista di Marinetti e la scultura di Boccioni (il cui dinamismo plastico distrugge la conformazione piramidale dell'oggetto e si mette alla ricerca "di una nuova forma che dia la relatività tra peso ed espansione, tra moto di rotazione e moto di rivoluzione"), il monumento alla Terza internazionale dell'architetto Vladimir Tatlin, l'*anémic cinéma* di Marcel Duchamp, la pittura di Jackson Pollock (soprattutto *Vortex* e *Autumn Rhythm*), alcune forme di *land art* (lo *Spiral Jetty* di Robert Smithson). Anche l'arte militare si è servita dei vortici: la mente tattica più brillante del secondo conflitto mondiale, Heinz Guderian, faceva muovere le sue divisioni corazzate come un torrente in espansione che, invece di cercare lo scontro frontale, disorganizzava l'esercito nemico attraverso manovre di conversione a spirale.

Il vortice è una forma destinale, soprattutto europea. Per il teorico della complessità Edgar Morin, l'Europa è un incontro di correnti opposte. L'Europa è fatta dalle proprie contraddizioni: terra/mare, mito/logos, immanenza/trascendenza, empirismo/idealismo, comunitarismo/individualismo, umanismo/scientismo, Amleto/Prometeo, tradizione/rivoluzione. La vocazione dell'Europa è unire i contrari in maniera inseparabile, non spegnendo o risolvendo le contraddizioni ma tenendone accesa la lotta. Anche i conflitti bellici, almeno fino al 1914, hanno funzionato come un meccanismo regolatore che impedì a un solo Paese di imporre il suo primato per troppo tempo. È in questo modo che il vortice europeo si è mantenuto vitale e fecondo.

Con la nazionalizzazione delle masse e le due grandi guerre l'Europa ha rischiato di sprofondare nell'abisso e l'occupazione delle sue regioni centrali da parte dell'Unione Sovietica l'ha tenuta per cinquant'anni divisa e ai margini della storia. Per Milan Kundera la specificità dell'Europa è avere il massimo di diversità nel minimo di spazio, mentre il suo nemico di ieri, la Russia di Breznev, e di oggi, la Russia di Putin, persegue l'idea diametralmente opposta, un progetto uniformante, centralizzatore e burocratico che produce il minimo di diversità nel massimo di spazio[ᚼ].

Essere dei buoni europei richiede di tessere sempre di nuovo l'*unitas multiplex* del nostro continente, saper vedere la tenuta di contraddizioni che non vogliono essere annullate ma governate. Per farlo "ci occorre non solo una giusta modestia, ma anche una giusta considerazione del nodo gordiano europeo, in cui tante storie economiche, sociali, culturali, religiose, antireligiose sono intrecciate e costruite una dentro l'altra in modo nello stesso tempo conflittuale e solidale"[ᚠ]. Queste considerazioni riprendono a loro modo le analisi di Nietzsche, che già un secolo e mezzo fa teneva davanti a sé con grande chiarezza lo stesso problema:

> si è ora resa necessaria una serie di Contro-Alessandri, che abbiano la potentissima forza di riunire e legare, di allacciare i fili più lontani e di preservare il tessuto dalla polverizzazione. Non sciogliere il nodo gordiano della civiltà greca come fece Alessandro, sicché le sue estremità volarono in tutte le direzioni del mondo, bensì rifarlo dopo che è stato sciolto – questo è oggi il compito.[ᛦ]

Stringere il nodo vorticoso d'Europa è un'azione gravida di futuro, difficilissima, e nondimeno necessaria.

ᚼ M. Houellebecq, *Annientare*, La Nave di Teseo, Milano 2022, p. 106; ed. or. *Anéantir*, Flammarion, Paris 2022.

ᛟ Cfr. Lucrezio, *La natura delle cose*, Mondadori, Milano 2019.

ᛇ Cfr. I. Prigogine, I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza* (1981), Einaudi, Torino 1999; ed. or. *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, Paris 1979.

ᚾ F.W. Schelling, *Ausgewählte Schriften*, 1 (*1794–1800*), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, p. 357.

ᛚ W. Thomson, *On Vortex Atoms*, in "Proceedings of the Royal Society of Edinburgh", 6, 1867, pp. 94-105.

ᛒ W. Blake, *Milton a Poem* (1810), Princeton University Press, Princeton 1998, p. 141.

ᚼ Cfr. M. Kundera, *Un Occidente prigioniero*, Adelphi, Milano 2022; ed or. *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*, in "Le Débat", 5, 27, Novembre 1983, pp. 3-23

ᚠ E. Morin, *Pensare l'Europa*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 22-23; ed. or. *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris 1987.

ᛦ F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, p. 96; ed. or. *Richard Wagner in Bayreuth*, C.G. Naumann, Leipzig 1876.

Z

ZECCA

GRAZIELLA
MARTURANO

Le zecche sono sia una specie animale che parassita: si nutrono delle risorse altrui, infestano i luoghi in cui l'ambiente si sviluppa incontrollato e, se non vengono opportunamente sloggiate, tendono a proliferare e diffondere morbi e malesseri. Esse sono diffuse in tutto il mondo, non c'è zona in cui non ci siano, e si distinguono tra quelle con lo scudo e quelle senza, indifese. Il loro apparato boccale è munito di un rostro capace di penetrare la cute di altri animali e succhiare il loro sangue. La zecca non produce nulla di suo, ma per passare da uno stadio all'altro necessita di appropriarsi di un pasto di sangue offerto da un ospite.

L'associazione tra l'animale e alcune caratteristiche umane è vecchia quasi quanto il linguaggio, soprattutto quando i tratti che si vogliono mettere in risalto sono quelli negativi; già i greci usavano metafore animali per indicare bestialità e disumanità. Gli insulti zoologici rimarcano, quindi, una sorta di gerarchia morale tra le specie, all'apice della quale si trova l'essere umano. Anche i filosofi hanno trovato, a volte, gli animali come entità concettualmente inquietanti: Cartesio, per primo, si trova in imbarazzo se categorizzarli tra le cose o gli esseri cogitanti.

Parassita e, allo stesso tempo, animale repellente, la zecca è entrata da far parte del linguaggio politico dispregiativo neofascista di destra. La zecca come neologismo politico è stata spesso usata per definire una "fauna umana" ritenuta dannosa e fastidiosa per il resto della comunità. Secondo un comune stereotipo, essi sono individui considerati parassiti a causa del loro rifiuto di una visione neoliberista e capitalista della società. La zecca è un animale che attacca la purezza, mischia e infetta il sangue, oltre a nutrirsene, è un nemico della comunità. Se questa comunità è il popolo, allora chi ne corrompe il sangue è un è un nemico della nazione contro il quale entrano in campo dispositivi genocidari: "zecche" era uno degli appellativi con cui i nazisti chiamavano gli ebrei. Irritante, molesta e pericolosa, la zecca ha finito per rappresentare il nemico della patria per antonomasia, dagli ebrei, ai comunisti, passando per gli immigrati, ha designato nel corso dell'ultimo secolo tutte quelle categorie accusate di voler corrompere i valori morali di un popolo e intaccarne le sue virtù.

Oggi il processo che ha portato la parola zecca a indicare in modo dispregiativo un gruppo di persone accomunate dalle stesse idee politiche è lo stesso di ogni animalizzazione ingiuriosa[1]: la degradazione tramite l'accostamento a una bestia che non suscita simpatie è una forma di denigrazione per rubricare la controparte politica nel ruolo dello *untermensch*, del submumano. L'appellativo di zecca riassume, nelle semplificazioni del linguaggio politico spicciolo, anche un certo *cliché* estetico, che include vestiario trasandato, capelli lunghi o dreadlocks, kefiah al collo e piercing.

Tale immaginario comune è costruito su uno stereotipo che già contiene in sé tutti i segni di un disordine morale, igienico e produttivo. L'uso politico della parola zecca fa parte di un gergo viscerale usato in modo dispregiativo per definire chi ha idee politiche molto spostate a sinistra: "zecca comunista", "covo di zecche", "zecca parassita", sono alcune delle varianti usate nel linguaggio dell'odio in politica.

Era il luglio 2019 quando l'allora vice Primo Ministro italiano, Matteo Salvini, definiva "zecca" la comandante della nave Sea-Watch 3, Carola Rakete. L'episodio è esemplare dell'escalation di *hate speacking* nel discorso pubblico che avviene negli ultimi decenni, soprattutto in riferimento a tematiche attorno alle quali si polarizzano posizioni politiche differenti. "Zecche", "negri di merda", "traditori della patria", "yankies", "pivelli", "burocrati": sono alcune delle forme dell'insulto politico con cui si può comporre un la genealogia di un vocabolario storico di termini pronunciati da milioni di persone in cui di volta in volta ci si identifica o le si ripudiano. Questi emblemi di riconoscimento sono idee che diventano materiali e visibili, che restano nella memoria perché capaci di riassumere la retorica violenta del linguaggio politico. Spesso gli slogan e le frasi della politica condensano significati e vivono di emblemi di riconoscimento che diventano tangibili e reali. L'*hate speach*, fenomeno ampiamente diffuso quanto disapprovato, copre il ventaglio di discorsi ostili e di intolleranza fondati su una discriminazione. Una delle caratteristiche di tali discorsi è quella di cercare degli effetti sul pubblico che lo ascolta: questo è una sorta di potere istigatore che spinge all'odio contro persone appartenenti a determinate categorie o minoranze. In fondo, le parole sono atti performativi, spesso non si limitano a descrivere, ma attraverso una descrizione creano. Il linguaggio dell'odio nell'era dei social media viene amplificato e le sue voci moltiplicate; queste voci si rendono spesso impersonali, sono avatar virtuali attraverso i quali anche il più mite individuo può liberare l'inesprimibile. L'*hate speech* ci parla soprattutto di chi esprime quelle emozioni, di quei messaggi che stanno dietro le parole e di come delle voci impersonali e collettive creino l'immagine di un opposto mistificato su cui scagliarsi. I nostri "due minuti di odio", in fondo, si estendono ben oltre i due minuti quando il nemico non è solo su uno schermo, ma sono persone che fanno parte della stessa società in cui viviamo. Le zecche, i parassiti, sono in mezzo a noi e facilmente riconoscibili grazie alle immagini veicolate dal discorso dell'odio.

La zecca racchiude in sé l'elemento ripugnante e quello parassitario, ma questo tipo umano oltre ad avere specifiche caratteristiche fisiche, frequentemente abita specifici luoghi delle selve

urbane, spesso considerati non decorosi. La zecca, comunista, migrante o loro alleato, nel comune immaginario occupa luoghi lasciati all'incuria, quartieri degradati, appartamenti fatiscenti, selve urbane in cui parassita le risorse della mano pubblica.

In un'accezione ancora più specifica ci sono poi anche le "zecche dei centri sociali", una sottospecie della "zecca comunista" che, oltre ad aderire e propagandare idee di sinistra, infesta e occupa luoghi lasciati in disuso. Il motivo per cui si appropriano, senza però rivendicarne la proprietà privata, di spazi pubblici abbandonati risponde alla logica di voler restituire alla collettività dei luoghi di socialità slegati dal consumo e che non hanno uno scopo di lucro. In questo modo la zecca dei centri sociali, oltre a voler delegittimare il concetto di proprietà, pilastro fondante del capitalismo, propone attività che non generano guadagni economici. Uno dei danni prodotti da questo tipo di zecche è proprio la sovversione del più efficiente e produttivo sistema di scambio economico, il capitalismo, nato dalla costituzione delle prime *enclosures*. Recinzioni, queste, che sono state capaci di rendere privatizzabile e commercializzabile tutto: hanno iniziato con le terre e sono arrivate ai saperi. In Italia, i primi centri sociali occupati nascono nella seconda metà degli anni Settanta e si diffondono rapidamente, appropriandosi di spazi e destinandoli, inizialmente, allo scopo abitativo contro il carovita. L'attivismo giovanile degli anni Ottanta trasforma le occupazioni in centri di aggregazione incentrati sulla produzione culturale e l'attività politica extraparlamentare, senza legami diretti con partiti politici. La reazione a questa sfida al crescente neoliberismo è stata, a più riprese, quella dello sgombero finalizzato a ripulire dagli infestanti quei luoghi.

Quello della zecca è però un piccolo mondo, una bolla percettiva che comprime tutto l'esterno, l'alterità, in una struttura dal cui interno tutta la prospettiva sulla realtà è falsata rispetto alla maggioranza degli esseri viventi che la circondano. Secondo la narrazione comune, la zecca risponde solo a tre stimoli percettivi, l'olfatto, il tatto e la temperatura, e sono solo questi tre a orientare il suo agire, per il resto è cieca e sorda. Allo stesso tempo la zecca subisce lo sguardo assoluto degli altri animali su di lei, sul suo ambiente, come se le animalità delle altre specie non fossero anche esse delle animalità.

La zecca è un animale che non produce, non è inseribile nel sistema capitalista di creazione di valore economico. Ma la zecca è anche il luogo dove si coniano le monete, è la fabbrica di Stato dove si produce il valore. È quantomeno paradossale che nella nostra lingua la stessa parola passi dall'indicare un simbolo di parassitismo a luogo di produzione di denaro.

La zecca di Stato fabbrica valute che però hanno poi un valore economico molto più alto del loro prezzo di costo in materie prime. Con cosa si colma quel valore? Probabilmente con il costo pagato in termini di energia, tempo e attività che i cittadini producono. Quel valore che la zecca di Stato genera potrebbe non essere altro, allora, che un'attività di estrazione dal corpo sociale. Né più e né meno di quello di cui viene accusato l'animale zecca.

Cfr. F. Faloppa, *#Odio. Manuale di resistenza alla violenza delle parole*, Utet, Torino 2020.

Cfr. P. Orru, *"Capra sarai tu e anche maleducato!!". Insulto e interazione nei commenti Facebook*, in "Quaderns d'Italià", 25, 2020, pp. 65-82.

Cfr. A. Besussi, *Hate Speech. Una categoria inattendibile*, in "Biblioteca della libertà", LIV, 224, gennaio-aprile 2019, pp. 39-54.

Cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987; ed. or. *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962.

Cfr. A. Brown, *What is hate speech? Part 1: The Myth of Hate*, in "Law and Philos", 36, 2017, pp. 419-468.

Cfr. G. Orwell, *1984* (1950), Mondadori, Milano 2016; ed. or. *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949.

S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2020.

Cfr. G. Piazza, *Il movimento delle occupazioni di squat e centri sociali in Europa. Una introduzione*, in "Partecipazione e conflitto", 1, 2012, pp. 5-18.

Cfr. F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Bari 2013.

Nella stessa collana

Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, 2021.

Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, 2021.

Alberto Bertagna, Massimiliano Giberti (a cura di), *Selve in città*, 2022.

Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, 2022.

Jacopo Leveratto, Alessandro Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, 2022.

Fulvio Cortese, Giuseppe Piperata (a cura di), *Istituzioni selvagge?*, 2022.

Sara Marini (a cura di), *Sopra un bosco di chiodi*, 2023.

Egidio Cutillo (a cura di), *Bestiario. Nature e proprietà di progetti reali e immaginari*, 2023.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2023
da Digital Team – Fano (PU)