

Cahiers di Miserabilia 2

Sulle tracce della miseria



ISBN: 9791222318837

DOI: 10.7413/1234-1234051

**A cura di
Federico Rahola
Laura Guarino**

Sulle tracce della miseria
A cura di Federico Rahola, Laura Guarino

Il volume raccoglie gli atti del convegno "National Maps Workshop. Sulle tracce della miseria" tenutosi presso l'Università degli Studi di Genova il 27-28 giugno 2024. Il convegno è stato organizzato dall'Unità di ricerca dell'Università degli Studi di Genova (coordinatore professor Federico Rahola), nell'ambito delle attività del Prin "MISERABILIA", Principal Investigator professoressa Sara Marini.

Editore
Mimesis Edizioni
piazza don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
www.mimesisedizioni.it

Prima edizione
febbraio 2025

Isbn
9791222318837

Doi
10.7413/1234-1234051

Stampa
Finito di stampare nel mese di febbraio 2025
Da Digital Team – Fano (PU)

Caratteri tipografici
Neue Haas Grotesk
Times Seven

Progetto grafico
ISIA Urbino – Laboratorio di didattica applicata

Impaginazione ISIA Urbino
Matteo Carrara
Giacomo Maria Dell'Orto
Valentina Seghezzi

Supervisione
Jonathan Pierini, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Il presente volume è stato realizzato
con Fondi Mur-Prin 2022
(D.D.w n. 104 del 02.02.2022).

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

Collana Cahiers di Miserabilia
Diretta da Sara Marini, Università luav di Venezia

Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università luav di Venezia nell'ambito del PRIN "MISERABILIA. Spazi e spettri della miseria. Epicentro di studi, ricerche, teorie e progetti per lo sviluppo di una immagine e di una realtà per la città italiana contemporanea". Call Mur 2022, SH5, CUP: F53D23007730006. Unità di ricerca: Università luav di Venezia (coordinamento), Università degli Studi Roma Tre, Università degli Studi di Genova.

Comitato scientifico
Daniela Angelucci
Università degli Studi Roma Tre
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Francesco Careri
Università degli Studi Roma Tre
Felice Cimatti
Università della Calabria
Giuseppe D'Acunto
Università luav di Venezia
Martino Doimo
Università luav di Venezia
Dario Gentili
Università degli Studi Roma Tre
Esther Gianì
Università luav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Andrea Guerra
Università luav di Venezia
Annalisa Metta
Università degli Studi Roma Tre
Ivelise Perniola
Università degli Studi Roma Tre
Federico Rahola
Università degli Studi di Genova
Elettra Stimilli
Università degli Studi Roma Tre
Tamara Tagliacozzo
Università degli Studi Roma Tre
Alessandro Valenti
Università degli Studi di Genova

Questo libro è pubblicato in Gold Open Access con licenza
Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0. È disponibile per il
download gratuito all'indirizzo [https://www.mimesisedizioni.it/
libro/9791222318837](https://www.mimesisedizioni.it/libro/9791222318837). Editore: Mimesis. Data di pubblicazione:
febbraio 2025. DOI: 10.7413/1234-1234051.

Cahiers di Miserabilia 2

Sulle tracce della miseria

A cura di
Federico Rahola
Laura Guarino



I
- -
U
- -
A
- -
V
Università luav
di Venezia



Preludio

Sulle tracce della miseria

Laura Guarino

“Il y a qu'en m'éloignant de la misère, Que je peux la trouver magnifique”.

Younes ft. Tif

“La misère est partout c'est la vérité, faut des pauvres et des riches pour l'économie”.

Soumeya

Parlare di miseria all'interno delle scienze sociali e dei temi di progettualità di politica urbana non è sicuramente cosa nuova e inedita. Espediente etnografico per le prime, cruccio governativo per la seconda. Due ambiti disciplinari e operativi spesso in comunicazione tra loro, laddove uno ha bisogno dell'altro per legittimarsi a trattare la miseria. Non è un caso a questo proposito che la *Misère du monde* di Bourdieu fosse stata sovvenzionata dalla Caisse de Dépôts, attore finanziario in prima linea sulle questioni di politica urbana e sociale francese. Ma se proprio Bourdieu nel 1993 introduceva l'idea di una miseria di posizione – o *petite misère* – quella cioè presa in relazione ad altre situazioni più vantaggiose, e di miseria di condizione – la *grande misère* – quella totalizzante¹, noi vorremmo altresì intendere la miseria come un processo, non per forza definitivo: quello di immiserimento per l'appunto. Non si nasce miseri ma lo si può diventare e magari si può morire miseri – o a causa di una condizione di estrema miseria. Miseria che non chiama in causa però solo delle mere vittime, prive di qualsiasi possibilità di riscatto, poichè nella maggior parte delle situazioni è dettata dal manifestarsi di una certa violenza sistemica e organizzata, che fa dell'immiserimento un proprio strumento di oppressione – si pensi ad esempio alla condizione dei e delle palestinesi, a noi contemporanea.

È allora in questa cornice di discorso che si inseriscono le riflessioni e i contributi presentati in questo volume, il secondo *cahier* prodotto all'interno del PRIN “Miserabilia. Spazi e spettri della miseria” – volume complesso da introdurre senza rischiare di essere ridondante con quanto verrà

¹

P. Bourdieu, *La Misère du monde*, Seuil, Paris 1993, p. 16.

densamente esposto nei vari contributi. L'obiettivo è quello di indagare, analizzare, mettere in prospettiva e in discussione, andare alla ricerca delle *tracce della miseria*, più o meno apparenti nel tempo e nello spazio – o del tutto assenti, come articolato nell'intervento di Dario Gentili. Facendo attenzione però a non cadere in una lettura né miserabilista né edulcorata, quasi celebrativa, delle condizioni di miseria come alternativa possibile a un apparato consumistico globale. Un miserabilismo che intendiamo come quel "sistema che produce miseria e poi la razionalizza perpetuando l'idea che tale miseria comprenda l'unica realtà possibile", citazione attribuita a Ron Sakolsky in "Creating Anarchy", come riportato nell'interessantissimo estratto degli Hawthorne Archive presentato in questo volume.

La traccia, da definizione, sarebbe un segno lasciato nel terreno, su una superficie o in altro ambiente, da qualcosa che vi passa sopra o attraverso, che vi poggia con forza². O ancora: una traccia è ognuna delle orme lasciate dai passi di esseri umani e animali; segno visibile, o, anche, non materiale, che rimane come documento, testimonianza, eco o ricordo di un fatto, di una situazione, di una condizione. Si potrebbe sottolineare in questa definizione l'idea del passare attraverso, della forza, del visibile o anche non materiale, tutte caratteristiche pertinenti all'immagine della miseria, o delle miserie al plurale, che qui si vogliono presentare, come possibili testimonianze di una situazione o di una condizione.

La sfida di questo volume è quindi proprio quella di andare a cercare quei segni e quelle orme lasciate dalle diverse forme di miseria, o quella che comunque l'osservatore e lo studioso considera tale. Durante i lavori di preparazione di questo convegno spesso è emersa l'idea che a definirsi misere non sono le persone che tali appaiono al percepire esterno: la miseria è quasi sempre un attributo esogeno, difficile da rivendicare soggettivamente se interpretata secondo un canone di pensiero capitalista-produttivista-positivista, come presentato magistralmente nell'intervento di Stefania Consigliere, in apertura del panel di discussione sui fantasmi della miseria.

La miseria che qui si vuole cercare di trattare non è quell'altissima povertà di asceti e eremiti analizzata da Agamben³, lo spogliarsi da ogni bene fisico e materiale auspicando una

²

Cfr. la voce "traccia", www.treccani.it, consultato l'1.09.2024.

³

Cfr. G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

qualche redenzione. Indagandone le tracce si vuole cercare di rivelarne le diverse forme, interrogandole, sicuramente non con l'obiettivo di redarre un inventario di tutte le varie miserie possibili. Non si tratta altresì del lavoro dell'investigatore atto a stanare malcelate manifestazioni di miseria inconsapevole. È piuttosto un tentativo di analizzare l'utilizzo della parola e del concetto soggiacente, in diversi contesti, per interrogarsi sul come e sul cosa, e sicuramente sul perché, dover/poter/voler progettare all'interno della fabbrica urbana in merito alla miseria, come specificato nell'intervento di apertura della professoressa Sara Marini.

In realtà un assunto alla base della riflessione che attraversa questo progetto è l'idea che la miseria sia qualcosa di indicibile, irrapresentabile, non quantificabile – diversamente dalle misurazioni statistiche che fanno riferimento agli indici di povertà. Sull'idea di irrapresentabilità ritornano diversi contributi all'interno di questo volume: è, ad esempio, il punto di partenza dell'analisi di Alberto Petracchin che vede nella potenziale non rappresentabilità grafica delle fogne, in quanto spazi privi di luce, una traccia di mappatura della miseria.

Si potrebbe affermare poi, come fa Alberto Bertagna a introduzione del secondo panel, che il concetto di miseria non abbia un significato assoluto e autosufficiente: essa avrebbe sempre bisogno di un genitivo, di un aggettivo, di uno stato in luogo per potersi declinare, di una qualche dicotomia per potersi affermare, dell'accostamento ad altre idee per potersi completare.

Allora la miseria può essere immediatamente accostata a un'altra faccia della stessa medaglia, quella del lusso. Ma lo stesso termine "lusso" prende un'altra connotazione, tutt'altro che borghese, se riferito all'opera di Kristin Ross in merito all'esperienza della Comune di Parigi del 1871. Come ci suggerisce Avery Gordon nell'estratto degli Hawthorne Archive, si parla in questa opera di "*communal luxury*" – che tradurremo con lusso comune più che lusso della Comune. Il lusso comune consisterebbe in "un principio politico-economico per una nuova umanità" in cui governa il "principio-infrastruttura" sociale del mutuo-aiuto, il quale sostituirebbe "le vecchie baracche", discorsive e materiali, del "tempo della miseria" e del miserabilismo.

La miseria può diventare pubblica nel senso in cui essa dovrebbe interessare e mobilitare la cittadinanza tutta, in quelle situazioni in cui essa viene volutamente malcelata allo sguardo e alla totale comprensione dei più. È quanto illustrato da Natalia Agati e Serena Olcuire in merito alla

presenza quasi invisibile degli istituti penitenziari della penisola. Si può parlare anche di miseria culturale nel caso di progetti mai realizzati di alcuni istituti fruibili per attività educative e culturali, come il caso del progetto, rimasto sulla carta, della biblioteca di Latina presentato da Marianna Giannini. È indiscutibile che la miseria intesse una relazione intima con lo spazio che si ritrova a occupare: allora lo spazio che risulta in questo modo immiserito va a definire gli individui che lo abitano. La miseria diventa significativa alquanto arbitrario delle esistenze che abitano quello spazio, come ad esempio analizzato nei contributi di Ayla Schiappacasse e Marta Menghi, Matteo Olivieri, Eugenio Solla. La prima approfondisce l'idea di una certa miseria dell'architettura, laddove essa tradisce le promesse e aspettative iniziali del suo progetto, come nel caso di Pruitt-Igoe (e dei suoi fantasmi – entità sulle quali si ritornerà in seguito) ricordato anche da Federico Rahola, ma anche di altre architetture abitative monumentali quali il Corviale a Roma e Seun Sangga a Seul. I secondi invece si concentrano sul significato escatologico di una parata di strada al Lido Tre Archi che, mettendo in scena la miseria, contribuisce a separare i soggetti dal loro attributo – quello di miseri (o miserabili) per l'appunto.

L'attributo di monumentalità richiama inoltre gli spazi che hanno ospitato questa conferenza: l'Albergo dei Poveri, la cui storia e evoluzione è stata presentata nell'intervento di Valter Scelsi, e la Casetta Ambientale vicina alle ex Dighe di Begato, queste ultime attentamente fotografate, attraversate e documentate del lavoro di Massimo Cannarella. Le Dighe di Begato, originariamente quartiere Diamante, che fanno inoltre da *refrain* ricorrente durante tutta la conferenza come nei diversi contributi già citati di Sara Marini, Dario Gentili e Federico Rahola.

L'idea di uno spazio che si fa miseria è altresì presentato nel lavoro di Laura Mucciolo che analizza la morfologia e la composizione delle topaie, dove corpo e spazio si (de)formano mutualmente – metafora che si presterebbe all'analisi di determinati spazi urbani, come la stessa autrice propone. Parlando di luoghi, più che di spazi⁴, la miseria interviene spesso nella narrazione e nella raffigurazione delle rovine, sia che esse siano testimonianze di un lontano passato sia che esse siano proiezioni di un distopico futuro, come proposto dall'analisi di Paola Sabbion. Se allora la miseria resta presente in proiezioni future inquietanti, essa è inesistente in al-

4

Cfr. M. De Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1. L'art de faire*, Folio Essais N° 146, 1990.

cuni tentativi utopici di costruzione di un mondo urbanizzato su scala umana-non-alienante, come i Bolo'Bolo di cui parla Egidio Cutillo nel suo contributo. La miseria si configurerebbe inoltre come una condizione di perdita del diritto allo spazio e al tempo, come nel caso delle grottesche performance danzanti, quasi alla *squid game*, dei detenuti della Happy Jail di Cebu di cui parla Massimiliano Giberti nel suo intervento introduttivo al primo panel.

La miseria è spesso accostata all'idea di condizioni esistenziali indigenti, segnati da stenti e mancanze, per il soddisfacimento di bisogni esistenziali primari. Essa si accompagna in questo modo alla "fame", come presentato nel contributo di Giulia Bersani parlando dell'immagine del "pavimento di neve" nel racconto di Tonino Guerra. Fame che si declina diversamente se si sposta l'analisi in un contesto rurale di sussistenza o di convivialità, ad esempio nei casi presentati dal lavoro di Marco De Nobili e Oleksandra Horobets. Allo stesso modo la miseria trova un suo opposto hegeliano nella vanità, come riscontrabile leggendo il contributo di Andrea Pastorello. La miseria arriva perfino a essere immaginata come vettore tellurico capace di segnare e modellare strati geologici terrestri: è quanto proposto con originalità da Davide Zaupa.

Ma alla miseria si collega spesso la categoria (psico)analitica del perturbante, inteso come quel qualcosa che sarebbe dovuto rimanere nascosto e invece è tornato in superficie: se per Valentina Noce tale è la presenza fantasmatica femminile nello scenario domestico che vede come vettore primario il tavolo da cucina, per Fabio Santonicola è riscontrabile in architettura nella categoria dell'*homelessness* proposta da Anthony Vidler – che richiama a sua volta quella di *lessness*, evocata in conclusione da Rahola, condizione cioè dell'"essere senza" apparentemente proverbiale e indefinito se si parla di miseria. Per Santonicola l'*homelessness* dell'architettura è esemplificata descrittivamente dalla presenza di senza fissa dimora negli aeroporti, quei luoghi privi di identità autonoma per eccellenza.

La categoria di perturbante ritorna nelle "cose di fantasmi", brillantemente narrate da Avery Gordon, *special guest* di questo convegno. La sua particolare idea dei fantasmi e del loro ruolo sociale accompagna questo lavoro di ricerca sin dalla sua prima scrittura. I fantasmi sarebbero secondo la sua analisi delle entità represses, causati originariamente da una situazione di violenza. E poiché il (nostro) tentativo di repressione non funziona più, essi appaiono e ci infestano. L'idea di infestazione sarebbe però una traduzione imper-

fetta di quella di *haunting*, come analizzato dagli autori della traduzione italiana di *Ghostly Matters*⁵ Stefania Consigliere e Federico Rahola. L'*haunting* non riguarda semplicemente ciò che è invisibile e non-conoscibile: l'*haunting* che segue al manifestarsi del fantasma richiede attenzione e chiede che un'azione sia compiuta per acquietare il fantasma stesso e lasciarlo partire, magari risolvere quella situazione di violenza che l'ha fatto "apparire". Allora la nostra domanda – ontologica e metodologica – riguarda proprio l'*haunting* come possibile operazione che eserciterebbe la miseria all'interno della città contemporanea.

Infine, nella polifonia di questo volume ci piace pensare all'idea di traccia come traccia musicale – da qui la citazione dei due versi di testi musicali messi in apertura a questa introduzione che fanno riferimento a due contesti diversi esplicitati dai rapper: quello di Younes che racconta delle persone disperse nel Mediterraneo nel tentativo di superare le frontiere dell'Europa e quello di Soumeya in riferimento alle condizioni di vita spesso generalizzate degli abitanti dei *quartiers* popolari. Un riferimento musicale perché parlare di miseria non è appannaggio esclusivo di progettisti e scienziati sociali, ma anche di artisti e creatori. E per ribadire l'essenza tangibile e plurisensoriale dell'idea e della realtà della miseria, che resta impressa allo sguardo, al tatto, all'olfatto e all'udito di chi la incontra.

Ouverture

Trame e impronte

Sara Marini

“Miserabilia” risponde all’obiettivo di dare immagine e spazio alla miseria, fine che si dirama a definire strumenti per indagare e riconoscere le manifestazioni tangibili e intangibili della miseria e la messa a sistema di modalità e linguaggi per poi poterla raccontare e progettare. In ordine a un problema oggi sempre più rilevante tanto quanto trascurato o nascosto, il National Maps Workshop è stato pensato come momento per incrociare molteplici sguardi, diversi portati disciplinari, interrogare sistemi di astrazione e sintesi anche immergendosi in un preciso spazio aperto alla comunità del Quartiere Diamante, ora segnato dalle impronte delle grandi case collettive, denominate Dighe, recentemente demolite¹. L’incontro dedicato ai dispositivi di mappatura della miseria si è quindi svolto dentro una realtà per segnare la necessità di un ritorno al concreto quale “ambiente” necessariamente da riconsiderare, sia come nodo teorico che come oggetto politico, per mettere a registro le sue possibili codifiche. Se la miseria è uno spettro allora non è tracciabile, o meglio vanno “processate” le strutture che possono rilevarla (parole, fotografie, video, disegni) e che evidentemente sono state imposte e sono usate per rilevare altro. Non essendo tollerabile, la miseria non ha codici se non quelli legati alla logica del rotto, dello sfatto, del vestito bucato, della nudità esposta per mancanza e non per intenzione. Il disegno di architettura è infatti abitualmente teso a restituire certezze nello spazio, a riprodurre la realtà in fogli per renderne evidenti logiche e trame.

¹

Nel 2022 è stato demolito il Quartiere Diamante a Begato, nel comune di Genova, realizzato nel 1980 su progetto di Piero Gambacciani. I principali edifici del complesso erano denominati “dighe” a sottolinearne forme, dimensioni e posizioni rispetto al contesto. L’operazione, articolata in diversi manufatti, tra i quali una “diga rossa” e una “diga bianca”, aveva dato corpo a 1.600 alloggi di edilizia popolare. Progetto tardivo di una modernità ormai dimenticata, il gesto deciso per superarne la presenza, e cancellarne il ricordo, è stato la sua demolizione.

Allo stesso modo le mappe di luoghi, paesaggi e città sono impostate per grandi manovre militari, per far emergere forme e tessuti che dispongono e anticipano connessioni. In pratica la ragione di tali strumenti, più o meno esplicita, è sempre la conoscenza, che può scivolare nella comprensione di una logica indotta più che esistente, una razionalità più imposta che trovata. L'informe invece non ha spazio, logiche di attraversamento imprecise propongono impronte non tracciate né impostate, eccezionali o transitorie, fuori norma quindi non rilevanti.

Immagini di pensiero

Per costruire una immagine che non c'è e per capire limiti, confini, logiche degli strumenti in uso, potrebbe essere necessario cancellare alcuni passaggi che legano le narrazioni correnti, usare quei buchi, di cui si è detto prima, come strategia di pensiero. La catena della rappresentazione, in senso vasto e a prescindere dalle discipline, prevede la traduzione di idee in codici che poi vengono usati nel rilievo o nella modifica della realtà. Ma forse è utile ripartire dalle idee ed esporle come forme, geografie, tracce su carta o nello schermo e strategie senza pensare al passo successivo, prima della loro assunzione come codici certi e normati.

Un catalogo di una mostra dal titolo *Images de pensée* raccoglie mappe su carta di Sigmund Freud, René Descartes, William Kentridge, Charles Darwin, Fritz Lang, Paul Valéry, Georges Perec, Joseph Beuys, alcuni anonimi, tra i tanti. I ragionamenti ritratti restituiscono un paesaggio molto articolato di differenze di logica, struttura, modo, obiettivo, rapporto con lo spazio vuoto del foglio, colore e spessore della linea. La rassegna raccoglie esponenti di arti e tecniche, discipline e saperi non conformi e non confinanti tra loro: quanto emerge è la comune necessità di travasare il pensiero in un territorio di disgiunzioni e nessi. Dalla vertigine della lista – alla quale Umberto Eco dedica un libro edito nel 2009 – alla certezza del diagramma a torta; dall'appunto sistematico da sovrascrivere e magari cancellare nello scorrere del tempo alla sottovalutazione dello spazio del foglio che a un certo punto non basta più; dalla moltiplicazione dei fogli al disegno che da schema diventa figura umanizzata nel suo farsi, ancora, agli errori cancellati: l'insieme racconta profonde differenze. Il pensiero, nell'atto della sua genesi, è molteplice e sembra privo di aspetti omogenei o temi ricorrenti: è solo l'avvento di una codifica, forse, a renderlo sociale. L'insieme di disegni, diagrammi, appunti, collage e testi è impresso su fogli a testimoniare una datazione delle opere

ma anche riversamenti di astrazioni personali in un oggetto materiale comune. Come sottolineano Marie-Haude Caraës e Nicole Marchand-Zanartu, nel testo di apertura del catalogo, già tale fotografia del pensiero catturata e iscritta in fogli è una riduzione del mondo in uno spazio finito e condivisibile:

“Les images de pensée ne sont ni a priori ni a posteriori, elles sont contemporaines de ce qu'elles saisissent. C'est une tentative sauvage, où il s'agit de conserver ce qui par essence est fugace et incertain. Pour autant, cet ensemble disparate exprime la pensée même: ici l'éruption de l'idée, là la tentative de calmer son agitation, ici celle d'extraire quelque chose de tangible de la confusion, ailleurs la volonté sourde de faire entrer le monde dans le fini de la figure”².

Gettare fuori di sé l'idea e consegnarla a un oggetto, rileva Jean Lauserois in un altro contributo, costituisce un secondo soggetto del discorso, dotato anche di elementi di autonomia e a margini d'ombra rispetto a quanto l'aveva generata:

“Si la pensée se déploie toujours en une 'figure', selon le mot de Goethe dans l'avant-propos du *Traité des couleurs*, cette figure est toujours d'autant plus énigmatique qu'elle s'invente ex nihilo. Du coup, elle appelle inéluctablement le commentaire, souvent proposé par l'auteur lui-même, qui peut aussi, parfois, donner une clé de lecture dans la figure même. Quoi qu'il en soit, l'image de pensée est aussi scripturaire que figurale et graphique”³.

Il pensiero, dunque, nella sua prima figurazione, redatta in forma di appunto personale e non a uso pubblico, è molteplice, una sintesi del mondo, una sua riduzione in miniatura nello spazio finito di un foglio, ma genera nel suo estrinsecarsi un soggetto altro, diverso dalle trame che gli hanno dato senso. A questo punto però manca il tassello fondamentale che si è detto prima: è necessario recuperare come ennesima presenza attiva la realtà. Quei pensieri riversati su carta sono sia l'ultima tappa del percorso, ovvero anticipati dall'osservazione, sia lo spartito con il quale si va nel mondo per cercare conferme e mancate corrispondenze. Quel che certamente resta in assenza per trovare altri codici è il passaggio mediano tra i due, quel foro che caratterizza la miseria, di cui

²

M.-H. Caraës, N. Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2011, p. 9.

³

J. Lauserois, *Eloge de l'imagination graphique*, in *ivi*, p. 118.

è urgente spogliarsi per rileggerne lucidamente le logiche, cogliere a pieno le direzioni degli strumenti comunemente in uso e che necessitano altre formulazioni affinché intenzioni di lettura del mondo e suo disegno siano concordi. Il movimento tra realtà e pensiero, come un binario nel quale una navetta propone un avanti e indietro senza sosta, senza chiudere la figura procedendo all'infinito o con ricorrenza dal concetto alla realtà e viceversa, potrebbe produrre cortocircuiti, entropie, altre energie per redigere una codifica non fondata sul controllo ma sul dialogo, su una più cogente sensibilità tra le vie dell'astratto e la materia del mondo.

Un uomo in un campo

Una mattina un uomo ha iniziato ad abitare un campo (a Venezia sono così denominate le "piazze" perché in passato erano appunto campi). Di statura robusta, alto, più giovane di quanto ipotizzabile, la sua presenza era aliena per due ragioni: perché raramente, se non mai, un senza casa riesce a entrare nel centro storico della laguna e a soggiornarci; per come ha usato per qualche mese gli spazi aperti della città. Si è appostato sulla soglia minima di una chiesa la cui porta è prevalentemente chiusa, quasi a dichiarare che quel monumento era la sua casa, una soglia comunque della profondità di poche decine di centimetri e senza nulla sopra la testa a proporla come riparo certo. Il campo non offre sedute, ombre da fronde, è metafisicamente vuoto. Eppure, quell'uomo ha iniziato a dare significato a presenze di poca utilità stravolgendone l'uso. Dormiva seduto su quella soglia della chiesa perché la porta era il suo letto, la insignificante e molto corta balaustra che affianca parte del canale che delimita un lato del campo è diventata il suo appendiabiti, solo una piccola fontana, difficile da notare, dava senso "logico" a quella occupazione. I gradini, che dalla fondamenta permettono di scendere in canale, usati solitamente per salire su una barca, sono stati occupati come spazio di lettura perché ben esposti al sole. Se quello spazio aperto è stato la casa di quell'uomo inizialmente, presto altri campi limitrofi sono diventati i luoghi in cui la dimora si è ampliata, in un movimento centripeto potenzialmente senza limiti eccetto il chiuso dei vani e dei plateatici, a disegnare un territorio. La sua occupazione è avvenuta senza tracciare alcuna privatizzazione, sovrapponendosi all'esistente, pur essendo in città ha preso corpo con un evidente legame con l'ambiente e i suoi capricci, eccessi, piaceri: ogni cosa, dalla più estesa alla più minuta, è diventata spazio senza codice quindi fortemente interpretabile.

I movimenti di quell'uomo non erano immaginabili e quindi disegnabili a priori: era possibile farlo solo dopo un'osservazione diretta (non l'ho fatto perché non credo che volesse lasciare impronte), perché le logiche di attraversamento dello spazio erano appunto sovversive della prassi. Il disegno mancato di quella casa, che oggi non c'è più, parla di porte chiuse che diventano letti, di un buco che si è creato nella trama della città che certamente è stata stravolta ma senza essere modificata. Un altro appunto da questa storia: non c'era alcuna intenzione sediziosa nelle azioni di quell'uomo, solo necessità che si muovevano cercando risposte nello spazio, e la certezza del valore del monumento, non per i suoi messaggi simbolici ma per la sua grandiosità architettonica, e l'evidenza dell'aperto come luogo abitabile.

Sussiste una distanza incolmabile tra quanto accade nella realtà, nel breve episodio della vita di quell'uomo nel campo, e l'opera d'arte o d'architettura, il progetto. La distanza è segnata dalla presenza di un mediatore, il progettista, e da una serie di media: mentre quelle azioni registrate in un'estate veneziana sono state direttamente agite sullo spazio, in un rapporto binario, una linea che va dalla mente al concreto, il passaggio a una figura con tre vertici, soggetti che vivono, artista o architetto che interpreta e spazio, che recepisce la modifica o medium che trasmette il messaggio, propone una figura chiusa. Oltre al problema posto da un rapporto che disegna un recinto e un'area emerge come, quanto e perché il messaggio si trasfigura dentro lo stesso cortocircuito. È una questione nota etichettabile con il termine "interpretazione" ma che dall'avvento del post-modernismo è stata poco interrogata in architettura. La miseria pone obbligatoriamente questa questione nel momento in cui la domanda al mediatore non può essere fatta, per ovvi motivi: il mediatore, se vuole entrare in gioco, deve farlo *sua sponte*, proponendosi come osservatore e progettista di una vita nuda. L'occupazione veneziana di quell'uomo rimanda a un'opera molteplice, i *paraSITE* di Michel Rakowitz, a fondamento di una ricerca che certamente è alla base di quest'indagine sulla miseria⁴.

4

"L'intrusione di nuovi corpi architettonici nell'esistente si prospetta da un lato come possibile modello di crescita urbana, come soluzione alla domanda di densificazione; dall'altro come emersione di pratiche informali che chiedono traduzioni spaziali alle repentine modifiche dell'ordinario. Le sperimentazioni e le realizzazioni che adottano la strategia del parassita sviluppano una doppia riflessione rispetto all'esistente: si immettono nel disegno urbano come commento al disegno trovato, come critica alla mancanza di spazi e servizi pubblici nel susseguirsi di confini che sanciscono la privatizzazione dei suoli nelle aree di più recente espansione e rappresentano l'emersione di scenari di trasformazione costruiti su aree marginali, su un presente o un passato prossimo. Ragionamenti sulla città, sul corpo architettonico, sui suoi limiti e confini e sul ruolo che questo assume nel quotidiano si incrociano nella riscoperta di questa strategia". S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio della città*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 19.

In risposta a nuove norme che vietano ogni forma di occupazione di suolo (una dichiarazione di guerra ai senza tetto), nella penisola di Manhattan nel 1998, mentre koolhaasianamente dentro i grattacieli si contorce la congestione urbana⁵, l'artista inizia a costruire case gonfiabili e portatili. Nel sito di Michel Rakowitz si legge:

“ParaSITE shelters are custom built inflatable structures designed for homeless people that attach to the exterior outtake vents of a building’s Heating, Ventilation, and Air Conditioning (HVAC) system. The warm air leaving the building simultaneously inflates and heats the double membrane structure. The project began with the distribution of these shelters to over 30 un-housed people in Boston and Cambridge, MA and New York City, and since then, they are constructed and distributed every year in Chicago”⁶.

L’opera di Rakowitz consiste sia in progetti *ad hoc*, ormai diffusi in diverse città proprio come un virus, ma anche in un vademecum per autocostruire, con *plastic bags, polyethylene tubing, hooks, tape* e una spesa che non supera i 5 dollari, il proprio *paraSITE*. La casa gonfiabile, quindi facilmente ripiegabile dentro una borsa e trasportabile per ridurre i tempi di quell’occupazione di suolo, prende forma attaccandosi agli scarichi dell’aria di quei grattacieli che disegnano la città. Rakowitz personalizza i progetti cercando di seguire le richieste dei committenti incontrati in strada, certamente però oltre a rispondere a loro risponde anche alle leggi appena emanate e al ruolo dell’arte in città. In pratica disegna un campo allargato di azioni e reazioni, di usi e viaggi delle opere volutamente incontrollabili, come un dono che segue il proprio destino, ma anche segna traiettorie molto controllate in altre due direzioni: verso la normativa e verso l’arte. Se le azioni di quell’uomo nel campo erano dirette alla città, queste di Rakowitz hanno *milles plateaux* che in alcuni punti si incrociano, vanno in *crash*, entrano nel campo dell’interpretazione. Anche se i *paraSITE* nascondono l’autore, tanto da essere ridotti a un insieme di istruzioni o suggerimenti per la costruzione e

5

“In particolar modo tra il 1890 e il 1940 una nuova cultura (l’Età della macchina?) scelse Manhattan come laboratorio: un’isola mitica dove l’invenzione e il collaudo di uno stile di vita metropolitano e dell’architettura da esso prodotta potessero essere perseguiti come un esperimento collettivo, nel quale l’intera città diventava una fabbrica di esperienze artificiali e dove il reale e il naturale cessavano di esistere”. R. Koolhaas, *Delirious New York* (1978), Electa, Milano 2001, p. 7.

6

www.michaelrakowitz.com/parasite, consultato il 2.09.2024.

l’edificazione della casa, l’autore è presente con le altre trame che intesse e lo è soprattutto come colui che si assume la responsabilità delle affermazioni di cui è pregna l’opera.

Nel 2005 Michel Rakowitz costruisce una installazione al Castello di Rivoli intitolata *Dull Roar*: al centro della scena è presente di nuovo un’architettura gonfiabile, si tratta del complesso residenziale a Pruitt-Igoe, realizzato negli anni Cinquanta del Novecento da Minoru Yamasaki, la cui demolizione nel 1972 è letta da Charles Jencks come la fine della modernità⁷. Attraverso un percorso articolato in più quote il visitatore può osservare caduta e resurrezione della fragile architettura.

Si torna così, ipoteticamente ma anche concretamente, dentro quel quartiere genovese orfano di quei sogni di modernità e di vita comune che si sono infranti ormai diversi decenni fa con l’uso di molta dinamite a Pruitt-Igoe. Quella traiettoria è stata cancellata, le Dighe di Begato hanno lasciato un buco, un’assenza, mentre le logiche di interpretazione, lettura, codifica e progetto dei territori, che avevano mosso anche Minoru Yamasaki, sono rimaste, e forse sono i veri fantasmi che vagano perché non collimano più con quell’impronta.

7

“*Dull Roar*” invites viewers entering the gallery to walk on an elevated wooden platform up to an observation deck from which they can watch the repetitive motion of an inflatable building rising and collapsing, a model of Pruitt-Igoe, the infamous 1950s housing project in St. Louis. Designed by Minoru Yamasaki on the modernist premises of Le Corbusier’s ideal residential habitat, the initial plan sought to incorporate ‘three essential joys of urbanism: sun, space and greenery.’ Safe democratic space would encourage safe democratic living. Sixteen years later on April 21, 1972 the public demolition of Pruitt-Igoe began amid a sea of spectators. Charles Jencks would later remark, ‘Modern architecture died in St. Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3:32 pm when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grace by dynamite. The rubble of Pruitt-Igoe was carted off to serve as landfill for luxury homes being built in the suburb of Ladue, Missouri – the most expensive neighborhood in North America in 1972’”. www.michaelrakowitz.com/dull-roar, consultato l’1.09.2024.

La miseria non lascia tracce, quantomeno quel tipo di tracce che possono essere seguite, raccolte, decifrate. Non si presentano e non si prestano a essere riconosciute in quanto tali; non sembrano infatti condurre da nessuna parte, in nessun luogo che potrebbe restituirne un tracciato, una direzione, un senso. Non c'è disegno che alla fine possa raccoglierle in un ordito, in un ordine. La miseria non lascia dunque tracce visibili, del tipo di quelle che possano insieme comporre una rappresentazione, che sia quella di un'origine infranta e perduta o quella di una meta che la riscatti e la salvi. Se di tracce della miseria si può parlare, lo sono di un tipo del tutto particolare, poiché non rimandano ad altro: la miseria non è una condizione temporanea e passeggera e, pertanto, le sue tracce rappresenterebbero proprio questa condizione assoluta.

Se per miseria s'intende una condizione irrecuperabile e irredimibile, si capisce bene perché essa non solo non possa lasciare tracce, ma non debba. È piuttosto la povertà che può essere riscattata e compensata con il lavoro, il sacrificio, l'impegno. Essa sì che deve lasciare tracce, perché siano di esempio per coloro che da quella condizione intendono uscire; ma siano anche da monito per coloro che in quella condizione possono cadere. Siano allora quelle della povertà tracce di un'esistenza difficoltosa ma non disperata: un margine interno della società, interno al suo ordine della rappresentazione. E che siano tracce che hanno un'origine – che rimandi a responsabilità da poter assumere – e indichino chiaramente una via da seguire per conseguire la meta di affrancarsi da questa stessa povertà. La povertà è insomma una questione sociale; infatti, uno dei compiti di una società è fornire le indicazioni per non cadervi o per uscirne a chi si trova su quella soglia. Ed è per questo che la povertà deve lasciare trac-

ce, che possano essere quantificate, registrate e contabilizzate, perché è per mezzo di esse che una società misura il proprio benessere o malessere e, di conseguenza, stabilisce le sue politiche.

Le tracce della miseria, invece, vanno cancellate, nel momento in cui risultano ingestibili e ingovernabili. Ecco chiaramente un discrimine tra miseria e povertà attraverso il modo in cui la società e la politica intervengono sulle loro tracce. Un esempio emblematico è la demolizione delle Dighe di Begato, nel quartiere Diamante di Genova¹. Si tratta di uno degli ormai diversi e sempre più numerosi casi di demolizione dei *grands ensembles* di edilizia popolare, in Italia e non solo. Nati come progetti per combattere e gestire la povertà, il loro fallimento li condanna alla miseria. Certo, la demolizione ha risparmiato una sorta di moncone della Diga Bianca, non è questa una traccia che rammenta e rimanda all'imponenza del suo complesso? Lo sarebbe senz'altro se ciò che resta della Diga esprimesse il trauma della demolizione o fosse il sintomo del fallimento di quel progetto architettonico e sociale che, concepito per affrontare la povertà, è piuttosto finito in miseria. La parte non demolita della Diga Bianca rientra invece nel progetto di riqualificazione *green* dell'intera area e difficilmente si presenterà come sopravvivenza di un passato che si intende piuttosto rimuovere. Insomma, la sua riqualificazione sembra condividere con la demolizione quella volontà di cancellazione che la seconda manifesta solo più direttamente.

Per restare nel lessico della psicoanalisi a cui sto già ricorrendo, sono entrambe forme di rimozione, di una rimozione "pubblica": rimozione di un passato traumatico, che non può e non deve avere accesso nel presente, perché l'ordine del suo discorso non è in grado di trattare, gestire, rappresentare. La stessa rimozione ha coinvolto pure gli abitanti delle Dighe, come fossero improvvisamente spariti, senza lasciare tracce. Si rimuove un passato che non ha prodotto un suo presente e pertanto le sue tracce non conducono da nessuna parte: la trama del suo disegno – o del progetto che dir si voglia – si è perduta. Sono tracce della miseria, che restano nel presente non come suoi margini interni – quali sarebbero le tracce della povertà – bensì come *differenza* irriducibile e non integrabile, e perciò perturbante.

Jacques Derrida ha sostanzialmente in questi termini delineato la nozione di "traccia". Non la riconduce alla miseria,

1

Cfr. A. Bertagna, M. Giberti (a cura di), *Selve in città. Scenari per Begato*, Mimesis-collana Sylva, Milano 2022.

ma l'analisi in riferimento alla psicoanalisi freudiana, in *Freud e la scena della scrittura*: "Le tracce non producono dunque lo spazio della loro iscrizione se non si danno il periodo della loro cancellazione. Fin dall'origine, nel 'presente' della loro prima impressione, sono costituite dalla duplice forza di ripetizione e di cancellazione, di leggibilità e d'illeggibilità"². Per trasporre la traccia secondo Derrida nel nostro contesto, la "scrittura" – il disegno, il progetto – del presente non può che rimuovere le tracce di quanto differisce da esso, eppure questa cancellazione di ciò che non ha più né origine né meta comporta anche una ripetizione: la traccia ripete sé stessa in quanto differenza e differimento rispetto al presente. Resta lì nella sua illeggibilità da parte del presente, non essendo più leggibile sulla scorta del disegno a cui apparteneva – come era in fondo la Diga di Begato ormai disabitata. Quel mondo, quella forma di vita che rappresentava infatti non esiste più: "la 'percezione', il primo rapporto della vita al suo altro, l'origine della vita, aveva già da sempre preparato la rappresentazione"³. La traccia della Diga di Begato è diventata appannaggio della miseria (in passato probabilmente è stata traccia di povertà per coloro che lì abitavano) nel momento in cui la sua "rappresentazione" ha perduto i propri referenti, come coloro che in essa – nel bene o nel male, con affetto o odio – riconoscevano la propria forma di vita. Mentre le tracce della povertà la rappresentano, devono anzi essere visibili all'intera società, quelle della miseria rifiutano la rappresentazione. Si nascondono nell'invisibilità, perché invisibile diventa quella forma di vita che ne potrebbe rivendicare la rappresentazione.

Che la miseria non debba lasciar tracce, che rifiuti l'apparenza e la rappresentazione sembra suggerirlo potentemente un recente fatto di cronaca. Il 28 giugno 2023 è stata inaugurata l'installazione della *Venere degli stracci* in piazza Municipio a Napoli. Opera notissima come altrettanto lo è il suo autore, Michelangelo Pistoletto, il quale così annunciava in un'intervista l'installazione di una versione di grandi dimensioni della *Venere* a Napoli: "In questo momento sto realizzando a Napoli una grande *Venere degli stracci* alta 7 metri in piazza del Comune, per mostrare come anche in una città come Napoli due elementi come bellezza e miserabilità dell'esistente possano essere, attraverso quest'opera, stimolo di connessione e rigenerazione"⁴.

2

J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in *Idem, La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, p. 292.

3

Ibidem.

Ebbene, a un paio di settimane dall'inaugurazione, il 12 luglio, la *Venere* è stata incendiata nel cuore della notte. L'incendio è sembrato subito di natura dolosa e immediatamente si è pensato a qualche bravata, magari della solita baby gang napoletana. E invece, dopo pochi giorni, si è riusciti a risalire al vero responsabile: un senza fissa dimora, un homeless, senza precedenti penali, un disagioato. Insomma, un invisibile per la società, al di fuori di ogni parametro, fosse pure quello della povertà.

Lungi da me cercare una spiegazione al suo gesto (che non è affatto detto abbia)⁵, mi interessa piuttosto ricondurlo alle parole con cui Pistoletto presenta il suo capolavoro: un simbolo della bellezza come la *Venere* (si tratta della *Venere con mela* di Bertel Thorvaldsen) che possa rigenerare gli stracci, quali tracce materiali e visibili della miseria. Ma quelle della miseria sono tracce di sé stesse, non rappresentano e non rimandano ad altro che alla miseria. Tali appaiono gli stracci nello spazio pubblico di Napoli dove viene collocata la *Venere degli stracci*, al di fuori quindi di un museo, dello spazio consacrato al canone occidentale della bellezza, di cui *Venere* è la "rappresentazione" per eccellenza. In piazza, cioè, gli stracci restano stracci, senza possibilità di elevazione o di riscatto. Può la bellezza "rigenerare" la miseria, può lo stridere di bellezza e miseria essere tollerabile per chi lo percepisce dal punto di vista degli stracci esposti in piazza? Al cospetto della riqualificazione *green* della Diga Bianca di Begato o della rigenerazione degli stracci mediante la bellezza, la miseria in quanto tale finisce per essere cancellata, senza lasciare tracce – a parte, in un primo momento, le macerie di una demolizione o le ceneri di un incendio⁶.

4

M. Pistoletto, *La moda (sostenibile), l'arte e la vita secondo Michelangelo Pistoletto*, intervista di V. Nuzzi, www.elle.com/it/magazine/a44354846/michelangelo-pistoletto-cittadellarte-biella/, consultato il 6.09.2024.

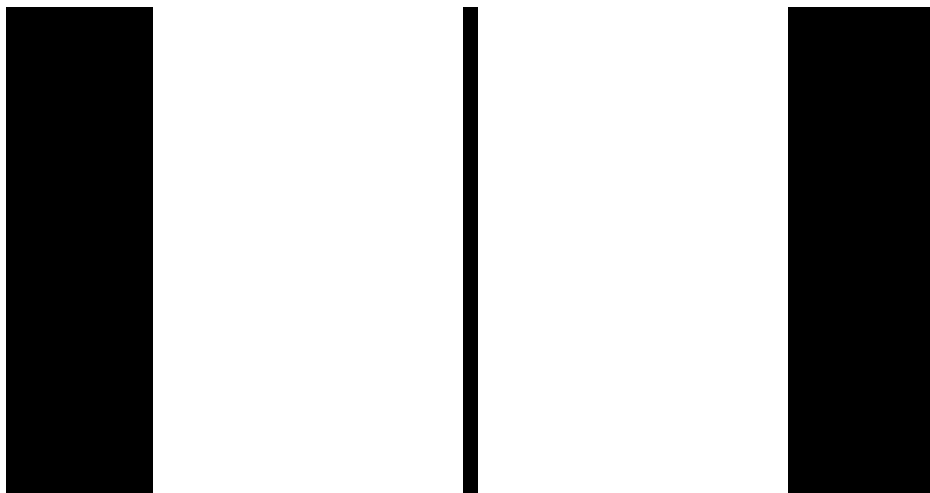
5

Altrettanto non vuole esprimere un particolare significato il darsi fuoco di Janek Gorczyca, in un episodio del suo racconto di miseria, quello di trent'anni di vita da homeless a Roma; il suo gesto sembra piuttosto un modo di sparire dall'esistenza senza lasciare tracce. Cfr. J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, Sellerio, Palermo 2024.

6

È tuttavia necessario far presente una differenza fondamentale tra le due vicende: se in entrambi i casi l'ordine pubblico è intervenuto sulla miseria severamente, nel primo con la demolizione e nel secondo con il massimo della pena per l'autore del gesto (che mantengo volutamente anonimo), in quest'ultimo caso la cittadinanza napoletana, la Chiesa, lo stesso Pistoletto si sono mobilitati per sottrarlo al carcere, riuscendoci. A riprova del fatto che lo Stato riconosce e gestisce la povertà, non la miseria.

Prima



traccia

L'incisione dell'esecuzione di Robert-François Damiens, avvenuta il 28 marzo 1757 in Place de Grève a Parigi, esprime in forma esemplare la spettacolarizzazione delle esecuzioni capitali. Damiens, colpevole del tentato regicidio di Luigi XV, fu giustiziato crudelmente sotto gli occhi di una folla accorsa per assistere all'evento, concepito come momento pubblico di affermazione del potere e della legge: la violenza fisica inflitta al corpo del condannato non solo esponeva la sua colpa, ma serviva anche a terrorizzare il popolo, a consolidare l'idea di un'autorità sovrana che poteva infliggere pene tanto estreme e visibili.

Con l'avvento del sistema detentivo moderno, così come codificato da Foucault in *Sorvegliare e punire*, l'esecuzione della pena si è spostata dalla piazza pubblica agli spazi chiusi delle prigioni e dal corpo fisico del condannato a morte al corpo politico del detenuto a vita. Questa transizione riflette un cambiamento nella logica del potere che si esercita tramite il controllo continuo e silenzioso dell'individuo attraverso la reclusione e la sorveglianza. Il concetto contemporaneo di detenzione come forma di rieducazione trova un'espressione paradigmatica nel penitenziario di Cebu, nelle Filippine, noto al pubblico – grazie a un documentario Netflix – come *Happy Jail*. L'immagine di centinaia di prigionieri in uniforme arancione che ballano in sincronia è divenuta simbolo di una forma di “rieducazione” basata sull'intrattenimento e l'integrazione di attività creative all'interno del regime penitenziario. I detenuti di Cebu, attraverso le loro performance virali, non si limitano a riabilitarsi per un futuro reinserimento nella società: diventano essi stessi una merce, una fonte di intrattenimento per il pubblico globale. Il loro “successo” come ballerini carcerati non è un mero percorso verso la redenzione personale, ma si trasforma in un'operazione che genera attenzione mediatica e profitti. I detenuti, con que-

ste esibizioni, sono costretti a essere “positivi”, a mostrare che stanno facendo qualcosa di utile per la società, persino mentre scontano la pena.

Il corpo dell'individuo socialmente imperfetto cade in miseria, perdendo il diritto a due fondamentali della democrazia contemporanea: lo spazio e il tempo. Le scorie prodotte dall'evoluzione sociale generano luoghi ostili all'abitare, forme di controllo remoto e di reclusione o, meglio, sottrazione al “corretto” fluire di una vita relazionale, che prendono forma in modi diversificati.

Il carcere, la baraccopoli-topaia, il mega condominio, la periferia selvatica, sono luoghi in cui lo scarto del modello capitalista trova modo di riconfigurarsi.

Confinamento e mobilità, libertà e controllo diventano variabili che condizionano la dimensione relazionale del corpo contemporaneo.

Didier Faustino, in *Body in Transit* (2000), costringe il corpo umano in uno spazio minimo, simile a quello di una valigia o di una cassa da spedizioni. L'opera consiste in una capsula, progettata per contenere il corpo di una persona in una posizione rannicchiata, racchiudendolo in un volume compatto e limitato, come se fosse un oggetto pronto per essere spedito. Da un lato, *Body in Transit* rappresenta una riflessione sul confinamento fisico e simbolico: il corpo umano, elemento vitale e dinamico, è qui ridotto a un oggetto statico, quasi come merce o bagaglio, isolato dal mondo esterno e costretto in uno spazio estremamente ristretto. Dall'altro lato, però, la capsula in cui è confinato il corpo non è solo un simbolo di prigionia, ma diventa una sorta di navicella che permette al corpo di viaggiare, attraversando confini geografici e superando ostacoli fisici.

La globalizzazione paradossalmente esaspera la libertà di movimento a costo di una riduzione della dimensione umana a semplice entità trasportabile. Nel momento in cui ci muoviamo sempre più rapidamente e facilmente da un luogo all'altro, la nostra esperienza fisica e personale viene spesso ridotta a quella di un pacco o di un oggetto che transita attraverso spazi anonimi, come aeroporti o centri di smistamento. La capsula che isola e contiene il corpo è contemporaneamente prigionia e mezzo di trasporto, capace di trasformare il confinamento in movimento.

Negli ultimi quarant'anni, il tema del confinamento del corpo in un micro-spazio di sopravvivenza, come una capsula, una tenda o una tuta, è diventato uno strumento potente di liberazione e resistenza in numerose sperimentazioni artistiche, architettoniche e di protesta. Questi micro-spazi limitanti vengono reinterpretati come dispositivi di emancipazione fisica e politica, capaci di ridefinire il rapporto tra il corpo e l'ambiente circostante, nonché di creare nuove modalità di espressione, autonomia e resilienza.

Fa da precursore la performance di Coop Himmelb(l)au *Restless Ball* (Basilea, 1971), in cui una sfera abitabile racchiude un individuo all'interno di un guscio gonfiabile. La persona all'interno può muoversi, ma la sua libertà è vincolata dai limiti della struttura. La sfera, pur limitando il corpo, lo isola e lo protegge, creando un micro-spazio che funge da rifugio personale e mobile. Questa installazione riflette la tensione tra confinamento e libertà: lo spazio ristretto e apparentemente oppressivo diventa, paradossalmente, un luogo di sicurezza e potenziale azione individuale. La sfera diventa anche “casa in movimento”, capace di esplorare il paesaggio urbano superando i vincoli della pianificazione tradizionale.

Gli abiti di Lucy Orta, in particolare la collezione *Refuge Wear* (1993), portano questo concetto di confinamento liberatorio nell'ambito del design indossabile. Le sue creazioni, come tende-tuta e capsule portatili, combinano vestiti con rifugi mobili, pensati per coloro che vivono in condizioni di emergenza o instabilità, come migranti o senzatetto. In questo caso, il micro-spazio rappresentato dall'abito diventa un simbolo di autonomia e dignità, trasformando il corpo vulnerabile in un soggetto capace di auto-sostenersi anche in situazioni di marginalità estrema. L'abito si fa spazio abitabile, una casa temporanea che offre protezione e libertà di movimento. Orta usa la moda come strumento di protesta sociale, evidenziando la precarietà dei corpi non protetti dal sistema, ma anche il loro potenziale di auto-organizzazione e sopravvivenza.

La dimensione di instabilità e pericolo legata all'abitare luoghi ostili è resa in forma letterale dall'installazione “*Pink Project*” (2007) dello studio Graft, realizzata dopo l'uragano Katrina a New Orleans. Le capanne rosa di Graft, che fornivano rifugi immediati e a basso costo per le comunità colpite dal disastro sono state pensate per garantire non solo la sopravvivenza fisica ma anche una nuova speranza di rinascita comunitaria. Le strutture temporanee di Graft sottolineano come l'architettura di emergenza possa diventare uno strumento di resistenza e solidarietà, offrendo ai corpi confinati una possibilità di azione e rigenerazione.

Il concetto di confinamento spaziale come forma di protesta si è manifestato in modo evidente nei movimenti sociali degli ultimi decenni, come *Occupy Wall Street* e gli *Indignados* di Madrid (2011). Entrambi i movimenti hanno occupato spazi pubblici con semplici tende, trasformando luoghi di passaggio in luoghi di protesta e resistenza. Le tende, simbolo di precarietà e confinamento, diventano invece spazi di libertà collettiva, dove il corpo politico può esprimersi e contestare le logiche dominanti del potere. Le piazze occupate, popolate di tende, diventano

micro-comunità mobili, un segno della capacità di autorganizzazione dei corpi e della loro determinazione a resistere, anche all'interno di spazi ridotti e temporanei.

In tutte queste sperimentazioni artistiche, architettoniche e di protesta, il micro-spazio di confinamento non rappresenta una mera limitazione del corpo, ma piuttosto un dispositivo di resistenza e liberazione. Che si tratti di una capsula gonfiabile, di un abito-rifugio, di un'installazione temporanea o di una tenda di protesta, il corpo trova nuovi modi per riappropriarsi dello spazio, trasformando il confinamento in azione politica e creativa. In un'epoca in cui le dinamiche del controllo e della segregazione sono sempre più pervasive, questi spazi minimali offrono una possibilità di rivolta, di autorganizzazione e di affermazione dell'individuo o della collettività.

La sessione intitolata *Abitare luoghi ostili* che ha aperto il convegno *Sulle tracce della Miseria*, tenutosi a Genova il 27 e 28 giugno 2024, ha affrontato questo tema da diverse prospettive, rivelando le tensioni tra architettura, urbanistica e società. I contributi presentati hanno messo in luce come luoghi apparentemente destinati alla protezione, all'abitare o alla rigenerazione urbana possano, in realtà, divenire simboli di emarginazione e degrado, restituendo immagini di una miseria invisibile, ma profondamente radicata.

La questione del controllo politico sul corpo è trasversale a molti dei contributi presentati, connessa all'esigenza di liberare le potenzialità relazionali degli stessi corpi attraverso eventi, performance e momenti di condivisione spontanea.

Natalia Agati e Serena Olcuire offrono quindi una riflessione critica sul sistema carcerario italiano, in cui l'architettura degli istituti di pena, costruiti o riconvertiti dall'Unità d'Italia a oggi, si pone come emblema di un patrimonio invisibile e opaco, testimone di una pubblica miseria. Attraverso una mappatura del territorio nazionale, le autrici mostrano come queste strutture architettoniche rappresentino una presenza materiale di esclusione, radicata e rimossa, che riemerge come un "fantasma" della nostra storia e società.

Marta Menghi, Matteo Olivieri, Eugenio Solla presentano un intervento focalizzato sulla rigenerazione simbolica di Lido Tre Archi, un quartiere periferico di Fermo segnato da una forte stigmatizzazione e povertà. Attraverso la pratica artistica della Parata Sociale, gli abitanti hanno reinterpretato lo spazio marginale in cui vivono, risemantizzando la propria miseria abitativa in una chiave di rinascita collettiva, incarnando un rituale di rovesciamento e riconquista narrativa.

Il progetto interrotto della biblioteca di Latina, analizzato nel contributo di Marianna Giannini, manifesta la miseria di un

progetto irrealizzato che ha trasformato un potenziale luogo di cultura e socialità in un vuoto urbano. Il parcheggio che oggi occupa l'area è un esempio eloquente di un ambiente ostile, non solo per la sua funzionalità ridotta, ma per la sua incapacità di generare significato e identità collettiva. Il progetto interrotto di Stirling, non realizzato, rappresenta un simbolo dell'incapacità di riconoscere e sfruttare il potenziale degli spazi per il benessere collettivo, generando un senso di alienazione simile a quello delle carceri o dei quartieri stigmatizzati.

Altri contributi lavorano criticamente sulla complessità di luoghi abitati e abitabili, ma allo stesso tempo ostili, in cui la miseria architettonica e sociale emerge come un'esperienza di esclusione e sopravvivenza quotidiana, mettendo in luce il profondo legame tra spazio, potere e marginalità, con l'obiettivo di ripensare l'abitare in chiave critica.

Laura Mucciolo esplora l'area marginale del Borghetto dei Lucani a Roma, dove la miseria si materializza in una "topaia" architettonica, abitata da senzatetto, attività artigiane e associazioni culturali. L'analisi critica ha messo in evidenza il conflitto tra pubblico e privato, in un contesto urbano caratterizzato dall'abbandono e dalla dimenticanza, dove la degenerazione d'uso diventa l'espressione fisica di una miseria sociale e spaziale.

Ayla Schiappacasse propone un confronto tra due imponenti strutture residenziali: il Corviale di Roma e il Seun Sangga di Seoul. Sebbene entrambe nate con lo scopo di rappresentare utopie urbane, oggi appaiono come monumenti di fallimenti sociali, intrappolate tra il sogno di un paradiso urbano e la realtà di un fraintendimento teorico e funzionale. L'intervento ha evidenziato come la minaccia della demolizione di questi edifici rifletta una miseria intrinseca che sfida la loro stessa esistenza.

INTRODUZIONE

Il carcere è una contraddizione insanabile e profonda: dovrebbe fondarsi sul diritto, eppure rappresenta la sua sistemata violazione. Ciò nonostante, appare ancora ben radicato nella mentalità occidentale (Melossi, Pavarini 1977) e, nonostante il complesso mondo che quotidianamente lavora per il suo funzionamento e per il suo miglioramento, era e rimane una macchina escludente ed esclusa, dalla città e dalla stessa società (Paone 2011). L'opinione pubblica lo definisce, con forma e legittimità, ma nel contempo vive prevalentemente nell'ignoranza del suo universo. Una certa idea illuminista ipotizzava un carcere trasparente, in cui ognuno potesse vedere e controllare ciò che vi avveniva, vivendo così nella consapevolezza e nella corresponsabilità del mandato punitivo eletto dalle democrazie occidentali (e non solo). Eppure, ciò che osserviamo oggi è un costante perseguimento della sua rimozione.

In questo contributo proponiamo un esercizio contro tendenza: l'osservazione di una mappa degli istituti penitenziari italiani, mosaico di fantasmi architettonici che ci raccontano storie di un presente troppo spesso dimenticato. La mappatura fa parte della tesi di laurea magistrale sull'architettura carceraria redatta da Natalia Agati, Olimpia Fiorentini, Serena Olcuire intitolata *Il carcere? Una domanda al posto di un'affermazione* discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre nel 2013. Le sagome degli istituti provengono dal testo di Scarcella e Di Croce (Scarcella, Di Croce 1997), integrate e aggiornate da una ricognizione delle autrici. La mappatura restituisce uno spacca-

to del patrimonio edilizio significativo ma non esaustivo: le planimetrie di alcuni istituti, infatti, non sono rintracciabili.

COSA C'È NEI SOTTERRANEI.
TIPOLOGIE, EVOLUZIONI E SPOSTAMENTI DELLE CARCERI ITALIANE

Sul territorio italiano sono presenti 189 istituti penitenziari, che ospitano 60.637 persone detenute per 51.347 posti regolamentari (detenuti presenti e capienza regolamentare degli istituti penitenziari per regione di detenzione, situazione aggiornata al 31 gennaio 2024. Fonte: Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria - Ufficio del Capo del Dipartimento - Sezione Statistica). Alcuni risalgono a prima dell'Unità d'Italia, quando l'edilizia carceraria era per lo più dominata dai modelli a corte – conventi, fortezze o palazzi signorili adeguati a carcere – o radiale – i primissimi edifici concepiti per tale scopo, sorta di evoluzione del modello panottico. Con la nascita dello Stato arriva il primo Piano Carceri, che nel 1889 avvia una fase segnata dal nuovo modello edilizio, considerato razionale ed economico, il *palo telegrafico* (Scarcella, Di Croce 2001), un sistema di elementi paralleli attraversati da un unico percorso centrale che genera contestualmente i cortili destinati alle attività all'aperto. Il palo telegrafico è un modello incredibilmente longevo: bisognerà aspettare gli anni Cinquanta per osservare le prime sperimentazioni che puntano a un suo superamento. Nel frattempo c'era stato il ventennio fascista, l'Italia era diventata una Repubblica e aveva adottato una Costituzione propria: a scriverla erano le

stesse persone che avevano portato avanti la Resistenza e, spesso, avevano fatto esperienza diretta delle carceri italiane. È significativo rileggere le parole con cui Lombardo Radice, nel fascicolo de "Il Ponte", rivista diretta da Pietro Calamandrei, interamente dedicato al carcere, sottolinea la permanenza di alcuni elementi tra il periodo fascista e quello dello Stato liberale-borghese.

"Tutto il resto era più antico; non toccato dal fascismo, avrebbe potuto sopravvivere intatto al fascismo. [...] Il fatto insomma che il detenuto sia un qualcuno, o un qualcosa, che si fa scomparire, che si affida ad uno speciale apparato, al quale si danno pieni poteri, perché lo immobilizzi e lo nasconda per un certo numero di anni; il fatto assurdo della reclusione e l'apparato assurdo per la reclusione, tutto questo è antico e, in un suo assurdo modo, solido. La reclusione e il suo apparato; se la riforma carceraria scardinerà questo e quella, sarà davvero riforma. Ma significherebbe, mi par chiaro, scardinare uno dei pilastri fondamentali dello Stato liberale-borghese, dello Stato "con la maiuscola"; di quello Stato di cui tanti esaltano la bella e degna costruzione, essendosi però dimenticati di andare a vedere cosa c'è nei sotterranei" (Lombardo Radice 1949, pp. 348-349).

Qualche occasionale sperimentazione attraversa gli anni Cinquanta e giunge fino ai Settanta; le nuove rivolte generano una lenta ripresa del dibattito sulla riforma dell'ordinamento penitenziario e, parallelamente, assistiamo a una ripresa del dibattito sull'edilizia carceraria. Sono noti, ad esempio, gli istituti di Nuoro (1953-1964) e Cosenza (1953-1960) di Ridolfi; ma i timidi tentativi di restituire dignità architettonica agli ambienti (Marcetti 2011) saranno spazzati via dall'incedere di una nuova "emergenza".

Nonostante nel 1975 fosse stato emanato il nuovo e tanto atteso ordinamento penitenziario, infatti, gli anni di piombo e la relativa repressione politica comportano una vera e propria controriforma (ibidem). La qualità del progetto cede il passo ad altre caratteristiche, in risposta al prevalere delle misure di sicurezza e di contenimento: massimo compattamento degli edifici, drastica riduzione delle percorrenze e degli spazi verdi, uso del cemento armato prefabbricato, compartimentazione interna tramite numerosi spazi-filtro e atrofizzazione delle attività trattamentali.

Non esiste realtà al di fuori della cella. Con queste premesse vengono depositati nel paesaggio di molte aree urbane, o meglio sub-urbane, ben ventotto complessi tutti uguali, serializzati e decontestualizzati.

Da qui in avanti scompare definitivamente qualsiasi riflessione sulle ragioni, sugli spazi e sulle forme dell'architettura. Finita "l'emergenza politica", gli anni Novanta vedono alcuni interventi di 'erosione' dell'esistente (come il Giardino degli Incontri del carcere di Sollicciano, progettato da Michelucci nel 1985 e realizzato nel 2007) e una serie di nuove carceri con un miglior rapporto planimetrico tra pieni e vuoti. Nonostante ciò, non si inventa nulla di nuovo, ma si torna a un tradizionale e pratico *palo telegrafico* affetto, però, da una inedita ipertrofia.

Nel frattempo, il più ampio dibattito inaugurato dalla Riforma si limita alla liquidazione del patrimonio esistente nei centri storici e alla posizione degli istituti rispetto alla città (Franchina 2017). Il drastico allontanamento dai centri urbani, motivato negli anni Settanta e Ottanta da esigenze di sicurezza, asseconda oggi una volontà generale di gran parte della società. Nella proposta di legge del 2001 *Norme sull'edilizia carceraria nei centri urbani*, Senato della Repubblica - XIV Legislatura, Disegno di legge n° 645, ad esempio, si fa riferimento al carattere antiestetico dei luoghi della pena e dunque al fatto che il mantenimento di essi all'interno delle città sia anacronistico, nonostante l'ordinamento penitenziario reciti che il carcere debba tendere al reinserimento del detenuto mantenendo attivi i contatti con la società esterna (lavoratori, difensori, familiari e volontari).

Lontano dagli occhi, lontano dal cuore? Eppure, il carcere continua a esistere ovunque. La mappa che emerge dal posizionamento degli istituti, distribuiti sul territorio a prescindere da latitudine e altitudine, con le planimetrie scalate in base al numero di presenze, rappresenta una delle rare immagini della penisola omogenea nella sua interezza. Si tratta di un importante patrimonio che, intessendo sperimentazioni e protocolli, testimonia la relazione diaconica tra la cultura architettonica italiana, gli spazi della pena (Agati et al. 2018) e il mandato politico che li ha prodotti (McConville 2000); al tempo stesso, segnala l'ingombrante presenza materiale di una costellazione di volumi opachi ma invisibili, che, seppure spesso rimossi dalle mappe satelli-

tari, dal discorso pubblico e dal dibattito disciplinare, sono ancora contenitori gremiti di corpi e presenze.

UNA PUBBLICA MISERIA, TRA FANTASMI E AFFIORAMENTI

Le tecnologie evolvono e, con esse, le tipologie architettoniche sperimentano timidamente nuovi schemi per dare forma alla teatralità del controllo. Ma la marcescente, stagnante e ruvida riflessione sulla filosofia della pena genera un attrito difficile da contrastare. Nonostante, infatti, nel corso del Novecento assistiamo a un tentativo di superamento dell'iniziale modello tipologico che si inseriva nel solco del ben noto *panoptico* (Bentham 1787), è importante notare che il paradigma del controllo continua a muoversi sugli stessi binari dicotomici di sempre: *visibilità e invisibilità*. La volontaria invariante che realmente accomuna i luoghi della pena post-illuministi, infatti, è la conservazione di una "totale visibilità interna e l'altrettanto totale opacità da e verso l'esterno" (Palma 2011, p. 35). A essere messo a lavoro è sempre lo stesso meccanismo in cui all'assoluta visibilità e al controllo occhiuto dell'istituzione, fa da contraltare un meccanismo di pubblico occultamento necessario alla tenuta del sistema. Mentre dentro le mura carcerarie ogni detenuto è rigorosamente "individualizzato e costantemente visibile" (Foucault 1975, p. 220), oggi più che mai il carcere è oggetto di una potente *rimozione collettiva*, una vera e propria operazione di cancellazione del campo visivo, una "dis-visione" (Consigliere, Zavaroni 2021), necessaria a garantire che un tale *purgatorio-in-terra* possa esistere in seno alle orgogliose democrazie occidentali della trasparenza, esercitando tutta la violenza necessaria alla loro tenuta. Oggi più che mai viviamo nel grande paradosso evidenziato in apertura di questo testo: l'opinione pubblica definisce, conforma e legittima il carcere, ma nel contempo vive prevalentemente nell'ignoranza dell'universo carcere stesso.

Di fronte a ciò è sempre più urgente immaginare dei meccanismi di critica che sfaldino questo paradigma. Scrive Palma:

"Come può questo mondo essere osservato, indagato, visitato, analizzato? Qual è la relazione con l'esterno che esso riesce, anche attraverso il proprio schema architettonico, nella propria rappresentazione concreta, a proporre? Qual è inoltre la sua

visibilità non fisica, ma concettuale all'esterno? E quali meccanismi positivi può indurre l'apertura all'esterno resa visibile anche attraverso una caratteristica architettonica dialogante?" (Palma 2011, p. 40).

Il tema è politico, etico, filosofico, epistemologico ma evidentemente anche architettonico. In un testo comparso su uno dei pochi contributi dedicati, in tempi recenti, al carcere dal punto di vista spaziale, Palma attribuisce tale paradigma di invisibilizzazione a quelle filosofie della pena "strettamente retributive" (2011: 41). Esse non vogliono essere viste perché non si pongono l'obiettivo di riannodare i fili che la detenzione recide, escludendo dal proprio orizzonte progettuale un intento riabilitativo per i detenuti. Le strutture edilizie e la loro localizzazione nel tessuto urbano, infatti, rispecchiano tale chiusura. Isolamento, estraniamento, marginalizzazione, periferizzazione (Marcetti 2011) delle strutture fuori dai centri urbani sono solo il punto di inizio di un più profondo processo di oblio e di invisibilizzazione. Una deterritorializzazione ben congegnata dal grande occhio dello Stato per far sparire una situazione socio-spaziale che non abbiamo remore a definire *pubblica miseria*, invisibile ai più. Proprio in quanto tale essa dovrebbe e deve, invece, riguardare la cittadinanza, tutta.

La questione è apparentemente senza via d'uscita. La tesi succitata affrontava l'impossibilità di progettare il carcere a partire da una tesi abolizionista; il risultato sono state 36 aperture di carcere: strade senza uscita del progetto di un'istituzione totale. Una possibilità per moltiplicare le domande, pur non avendo una soluzione, potrebbe essere quella di dare spazio e visibilità a questo ingombrante fantasma che si aggira per le nostre città e i nostri territori, convocando le anime di queste – tanto imponenti quanto invisibili – strutture, almeno, nelle nostre coscienze. Si tratta di attivare un meccanismo che faccia apparire la sparizione di Stato, portare a galla ciò che per secoli è stato rimosso. Come ci suggerisce Gordon, "il fantasma, o l'apparizione, è la forma principale in cui qualcosa di perduto, di invisibile o che all'apparenza non c'è, si rende noto e visibile a noi" (Gordon 1997, p. 93). Una delle possibilità è quella di riconoscere che l'architettura del carcere rappresenta un'esperienza, come la definirebbe il pensiero psicoanalitico, "perturbante". L'*unheimlich*, infatti, è "tutto ciò che potrebbe restare segreto, nascosto, e che in-

vece è affiorato" (Freud 1977): una categoria estetica radicata in *heimlich*, "che appartiene alla casa", familiare, domestico e allo stesso tempo "sottratto ad occhi estranei", occulto, celato, segreto.

CONCLUSIONI. IL PECCATO È NEGLI OCCHI DI CHI (NON) GUARDA

Dove vige l'occultamento e la recisione, è necessario praticare la connessione visiva. Non potendo, del carcere, fare esperienza diretta – tettonica e materiale – non resta che ancorarsi al potenziale eversivo che l'immateriale sa avere sulle nostre conoscenze (e coscienze) sensibili. La mappatura *Unità d'Italia* trasforma l'immagine del carcere in un "immaginario politico oppositivo, un gesto di sedizione" (Gordon 1997, p. 150) che, come un baluginio fastidioso, sappia farsi *punctum* (Barthes 1980) – irritante, provocatorio e seducente – e riaffiorare per dare corpo alla *pubblica miseria* e al suo meccanismo di repressione. La complessità geografica, le orografie, i confini, le città si dissolvono per lasciare spazio a uno dei rari elementi unitari del Paese: il patrimonio architettonico appare sulla carta e ridisegna la geografia mostrando una miseria pubblica che, seppur occultata è nostro malgrado prodotta dalla nostra stessa democrazia in cui viviamo. Una rappresentazione che si propone come un'esperienza di *haunting* capace di rendere visibile ciò che è troppo spesso invisibilizzato. Ed è così che il fantasma ingombrante, su questa carta, galleggia segnalando un passato e un presente con cui fare i conti e da cui ripartire (Gordon 1997), cospirando collettivamente per emergere da questa pubblica vergogna.

Riferimenti bibliografici

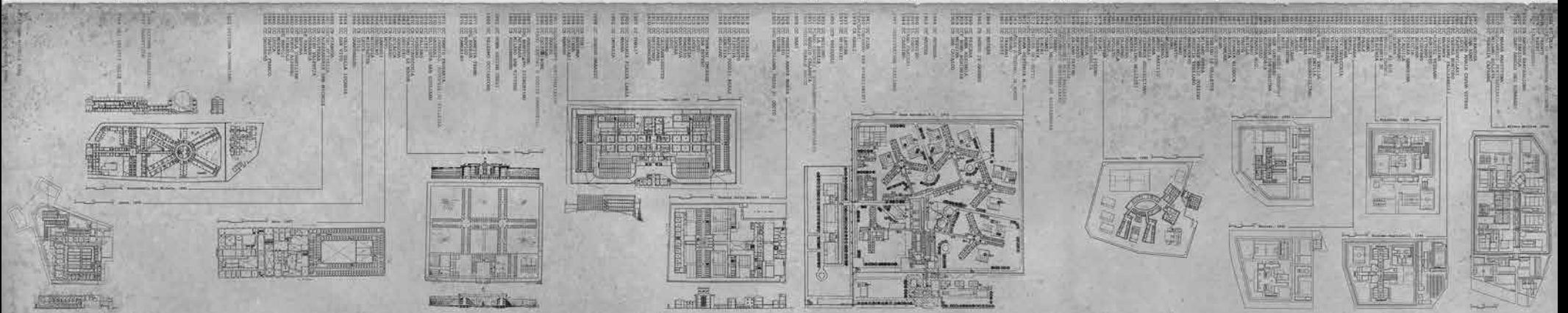
- Agati N., Fiorentino O., Olcuire S., *Prison? A Question Instead of a Statement*, in Morera D., Aldama S., Colom F., Rios J., Wood M. (a cura di), *Prison to Prison, An Intimate Story Between two Architectures*, Montevideo 2018.
- Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Foucault M., *Sorvegliare e punire* (1975), Einaudi, Torino 2005.
- Franchina A., *Lo spazio del carcere e per il carcere. Implicazioni architettoniche e urbane dello spazio della pena nel Bel Paese*, in AAVV, *Torna il carcere, XIII Rapporto sulle condizioni di detenzione*, Associazione Antigone, Roma 2017.
- Freud S., *Il perturbante* (1919), in Idem, *Opere*. 9. *L'Io e l'es e altri scritti*. 1917-1923, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- Gordon A.F., *Cose di fantasmi, Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Roma 2022.
- Lombardo Radice L., *Il carcere dei carcerieri*, in "Il Ponte", n. 3, 1959.
- McConville S., *The Architectural Realization of Penal Ideas*, in Fairweather L., McConville S. (a cura di), *Prison Architecture. Policy, Design and Experience*, Architectural Press, London 2000.
- Melossi D., Pavarini M., *Carcere e fabbrica*, Il Mulino, Bologna 1997.
- Palma M., *Due modelli a confronto: il carcere responsabilizzante e il carcere paternalista*, in Anastasia S., Corleone F., Zevi L. (a cura di), *Il corpo e lo spazio della pena*, Ediesse, Roma 2011.
- Paone S., *Dal carcere in città alla città-carcere*, in Anastasia S., Corleone F., Zevi L. (a cura di), *Il corpo e lo spazio della pena*, Ediesse, Roma 2011.
- Scarcella L., Di Croce D., *Schemi tipologici dei complessi edilizi penitenziari italiani*, vol. 2, Ministero G. G., Roma 1997.
- Scarcella L., Di Croce D., *Gli spazi della pena nei modelli architettonici del carcere in Italia. Evoluzione storica. Caratteristiche attuali-prospettive*, in "Rassegna penitenziaria e criminologica", 2001.

Ore di violenti scontri nelle carceri di Nuoro
 I detenuti hanno protestato contro le condizioni di sovraffollamento e la mancanza di servizi. Le autorità hanno inviato forze di polizia per reprimere le agitazioni.

Violenta protesta a San Vittore
 Rientrata la rivolta alle «Nuove». I detenuti hanno occupato le celle e hanno fatto irrompere i cancelli. Le forze dell'ordine sono intervenute con la forza.

I brigatisti tornano nelle carceri speciali
 Super carceri per i rivoltosi. Le autorità hanno deciso di trasferire i detenuti più pericolosi in strutture speciali con maggiore sorveglianza.

IL PONTE
 LE DONNE DELLA MISERIA





Natalia Agati, Serena Olcuire, *Memorie dal sottosuolo*, mappatura dei complessi penitenziari italiani, 2024. Disegno digitale. Fonti: Anastasia S., Corleone F., Zevi L. (a cura di), *Il corpo e lo spazio della pena. Architettura, urbanistica e politiche penitenziarie*, Futura editrice, Roma 2011; Scarcella L., Di Croce D., *Schemi tipologici dei complessi edilizi penitenziari italiani*, vol. 2, Ministero G.G., Roma 1997; Scarcella L., Di Croce D., *Gli spazi della pena nei modelli architettonici del carcere in Italia. Evoluzione storica. Caratteristiche attuali-prospettive*, in "Rassegna penitenziaria e criminologica", 2001; www.altrodiritto.unifi.it.

Latina interrotta

Marianna Giannini

Oggi nel cuore del comune di Latina è possibile attraversare un'area che, diversamente dai *nonluoghi* di Augé (Augé 1992, 2013), diversamente dallo squallore degli spazi residuali del non progettato, appare come un generico parcheggio pertinenziale al centro città, funzionale e privo di particolari peculiarità. Si tratta di un lotto triangolare, adiacente al centro città, che nel 1979 fu designato per la progettazione di una nuova biblioteca e per i giardini pubblici del comune di Latina. L'incarico fu affidato dal sindaco del comune, Antonio Corona, all'architetto scozzese James Stirling, selezionato per la sua fama internazionale e per il successo ottenuto dalla progettazione di edifici universitari, di ricerca, pubblici ed espositivi (Greco 1989).

La fase di progettazione si svolse nel periodo tra il 1979 e il 1983, di questa si trova traccia in numerosissimi schizzi e disegni che guidano alla comprensione del processo di composizione: da una prima idea di inserire due edifici evocativi all'interno del lotto, un campanile e una basilica, alla possibilità di riprendere l'impostazione a ferro di cavallo elaborata per il concorso del Bayer AG Research Centre del 1977; in seguito viene ipotizzata una corte generata da edifici differenti, come quella già sperimentata nel Wissenschaftszentrum di Berlino, iniziato nel 1984 e inaugurato nel 1988.

Una volta indagata la natura evocativa che la biblioteca avrebbe assunto, l'attenzione passò su questioni formali: nelle bozze preliminari della planimetria della biblioteca sono disegnate delle circonferenze inscritte in rettangoli o quadrati che, se da una parte possono essere interpretati come un'intuizione di quel vuoto costruito – successivamente portato al

suo massimo apice nel progetto della Neue Staatsgalerie di Stoccarda del 1984 – dall'altra possono essere interpretati come volumi pieni, cilindri che citano il progetto per la Biblioteca di Stoccolma costruita da Gunnar Asplund nel 1928.

Senza andare troppo lontano nel gioco del citazionismo, è possibile riscontrare alcune intuizioni, alcuni dettagli o più generiche astrazioni negli stessi progetti dell'architetto: è facile parlare di serie o di temi ricorrenti all'interno della carriera di Stirling e Latina non viene meno a questo fenomeno.

Il cilindro è una geometria studiata per precedenti competizioni, si riscontra nel concorso per il quartier generale della Siemens del 1969 e nel concorso per un centro amministrativo a Firenze nel 1976. A questo si accosta un altro tema ricorrente, quello della loggia, studiato precedentemente per il Wissenschaftszentrum, e ripreso in quegli anni nel Performing Art Centre per la Cornell University a Ithaca, nel 1983. Questo tema fu trattato dallo stesso Stirling durante una conferenza del 1985 e in seguito pubblicato con il titolo "Tre logge", in cui pone a confronto le tre diverse declinazioni della loggia realizzate, le due dei progetti prima citati e la loggia della Biblioteca di Latina, l'unica irrealizzata (Zardini 1984).

Altri elementi che vengono ripresi dai suoi progetti sono la scelta del timpano e del tetto a falda, la scelta dei materiali, quali travertino e arenaria accostati ai lucidi elementi in acciaio colorato, come accade a Stoccarda o a Berlino, lo studio per le finestre estroflesse, sviluppato negli stessi anni per la Clore Gallery di Londra e l'elenco potrebbe andare avanti (Faiferri 1995).

In un'intervista del 1985 Stirling afferma che il progetto di Latina è uno dei più importanti della sua carriera, non solo per il tempismo che lo colloca all'interno del "periodo dei Musei in Germania" ma principalmente per la qualità architettonica che avrebbe restituito alla città di Latina, senza negare una visione più personale, che qualifica il progetto di Latina come punto di inizio di una serie al tempo ancora da costruire, di biblioteche (Stirling 1998).

Probabilmente questo progetto, se realizzato, avrebbe sicuramente costituito un interessante caso studio per meglio indagare intuizioni e sistemi strutturali dell'opera di Stirling. La relazione tra il tamburo del cilindro e le falde inclinate del tetto implica una complessità strutturale che viene analizzata in un primo livello astratto: in alcuni schizzi la circonferenza del cilindro viene inglobata e celata integralmente dalle falde, in alcune viene circoscritta in un quadrato, in alcuni disegni compaiono archi e capriate, per meglio rispondere alla necessità di "coprire, in modo economico, le luci orizzontali e verticali che sono previste dal progetto architettonico".

Nella relazione di progetto le questioni strutturali vengono dettagliate separatamente: sottostruttura e fondazioni, sovrastruttura, struttura di copertura, strutture dello Ziggurat e dei Ballatoi, struttura della loggia. Per la copertura del tetto a falde propone una serie di capriate con un profilo ad A, che collaborano con sovrasisistema di travicelli sui quali vengono, tramite delle grappe, appoggiate le lastre di rivestimento in pietra; le pareti dei tamburi sono ipotizzate in cemento armato, mentre la copertura dei cilindri è pensata per poter garantire una illuminazione uniforme sulla sala di lettura e sulla sala di consultazione a scaffale, per cui opta per un sistema di travi reticolari con un profilo "a shed". Poiché il progetto si ferma alla fase del definitivo alcune questioni non sono approfondite e lasciano irrisolti i problemi di flessione delle coperture.

Questione affascinante è quella dei due ziggurat posti al centro dei cilindri: uno, adibito a sala lettura, si stratifica in cerchi concentrici a partire da una base più larga, come una torta di compleanno, l'altro invece è una biblioteca a prestito, composta da scaffali circolari e che è concepita in modo contrapposto al modo di uno ziggurat capovolto, come un sistema di mensole a sbalzo che si restringe alla base. Stirling ipotizza che la stabilità di questi due ziggurat possa essere conferita dalla parte su-

periore cilindrica che, soggetta a compressione, possa agire come una trave ad asse curvo, mentre i carichi verticali possano essere distribuiti attraverso il movimento tra solette e pareti, mediante giunti e azioni di compressione e tensione.

Purtroppo oggi non possiamo conoscere quali soluzioni sarebbero state proposte, ma siamo eredi della testimonianza di un progetto che avrebbe senza dubbio rappresentato un importante punto di sviluppo sociale e culturale per la città di Latina. L'iniziativa fu interrotta nel 1985 a seguito dell'elezione di una nuova amministrazione comunale, che alla biblioteca e ai giardini pubblici preferì un parcheggio a raso.

La Biblioteca pubblica e i giardini a Latina, con vocazione di esemplarità, costituiscono un espediente pragmatico, citando Espuelas (Espuelas 2004), per affrontare il tema della miseria.

In alcuni casi è generata da una perdita, intesa come lo spettro di un patrimonio prima esistente e poi demolito: in casi come quello di Latina, la miseria è percepita in negativo, come una promessa non mantenuta, come una visione che non si traduce in realtà, il cui vuoto generato afferma la sterilità del non compiuto. E poiché l'architettura è territorio di segni e di immagini, dalla loro assenza consegue una incapacità di espressione, che qui viene affrontata attraverso una *rappresentazione continua*, intesa come predisposizione alla visione retrospettiva, come nei film o nello spazio cinematografico, di tutte le particolari fasi di un evento: la prontezza a sovrapporre quello che Erwin Panofsky chiamava "momento pregnante con un'ampia ricchezza di dettaglio, tutto quanto sta in primo piano in questo tipo ciclico di composizione" (Bausman 2004, p. 175) in cui coesistono sullo stesso piano il reale e l'irreale, il realizzato e l'irrealizzato, incorniciato dal contesto urbano in cui è inserito.

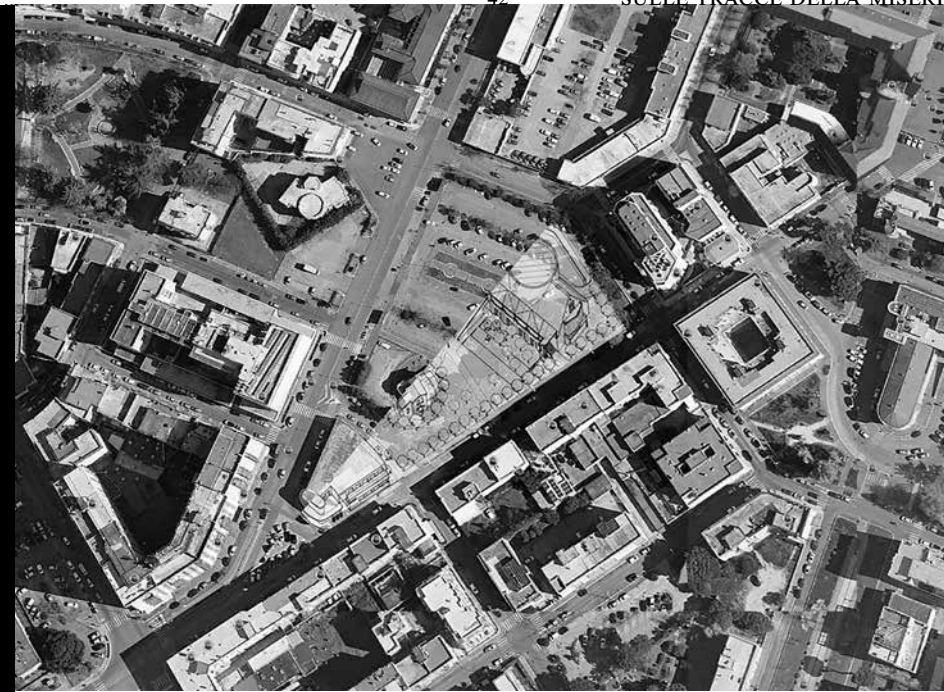
Citando Gregotti "la città non è comunque una galleria di quadri o di sculture: nonostante i migliori monumenti ne segnino l'immagine, la città è un complesso sistema di relazioni di diversa natura che influenzano e mutano nel tempo la sua percezione, il giudizio estetico e il ruolo delle sue parti" (Gregotti 2001, pp. 124-125). Se Latina per Stirling ha il valore di un monumento, la sua mancata realizzazione rappresenta per Latina un'occasione sfumata di innescare una reazione a catena, in grado di valorizzare a macchia d'olio l'intera città. Progetti come quello di Latina sono testimo-

Riferimenti bibliografici

- Augé M., *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 2018.
 Bausman K., *Rappresentazione*, in Tschumi B., Berman M. (a cura di), *Index Architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia Books, Milano 2003.
 Espuelas F., *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2004.
 Faiferri M., *James Stirling Michael Wilford. Progetti e opere*, CDP Editrice, Roma 1995.
 Greco C., *Biblioteca pubblica e giardini a Latina di James Stirling*, Officina, Roma 1989.
 Gregotti V., *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011.
 Stirling J., Maxwell R., *James Stirling: scritti di architettura*, Skira, Milano 1998.
 Zardini M., *James Stirling, Michael Wilford and Associates: Progetto per una biblioteca pubblica a Latina*, in "Casabella", n. 507, 1984.

nianze di un'estetica passata, di una ricchezza dismessa nel nostro recente in favore di architetture anonime, centri di servizio o manufatti temporanei, che circoscrivono lo spazio della miseria a una declinazione di pura funzionalità, priva di fenomenologie, di qualità, impossibile da risignificare nel tempo.

La biblioteca di Latina è una testimonianza eloquente di un progetto interrotto, simbolo di una miseria non solo materiale ma anche sociale. Rivela una perdita di identità e una negazione del valore collettivo e culturale. Questo caso rinvia alla sfida di dare significato e riscattare il non compiuto, rendendo evidente l'urgenza di una riflessione più ampia sull'uso e la valorizzazione degli spazi urbani.



Marianna Giannini, *Latina interrotta*, vista dall'alto dell'area con il fantasma del progetto di Stirling, 2024. Disegno in tecnica mista.

Quando la casa brucia. Frammenti di miseria e reincanto nel quartiere di Lido Tre Archi di Fermo

Marta Menghi
Matteo Olivieri
Eugenio Solla

“Qualunque sia la favola del reincanto che sta per essere raccontata il giorno del suo incipit è sempre bello perché coincide con l'uscita delle passioni tristi, quelle che i sistemi di dominio devono continuamente indurre ed amplificare per garantirsi la presa”.
[Consigliere 2020, p. 157]

Il 25 febbraio 2024, il quartiere di Lido Tre Archi (FM) è stato attraversato da centinaia di case di cartone, animali di alluminio, galeoni, mutanti di plastica e cartapesta, carretti di legno e vecchie tapparelle. Realtà associative, scuole, cooperative, comunità migranti e realtà dell'attivismo sociale, gruppi formali e informali hanno attraversato insieme agli abitanti lo spazio di un quartiere periferico, schiacciato tra lo stigma, la criminalizzazione e le numerose ipotesi di valorizzazione estrattiva che ne comprimono l'abitabilità.

Il quartiere di Lido Tre Archi è un aggregato spaziale del comune di Fermo, cornice di una particolare forma sociale modellata negli anni dallo spazio stesso, che riesce a definire le caratteristiche delle relazioni sociali, parafrasando Emile Durkheim, dettando la plausibilità a partire proprio dalla tipologia di blocco architettonico. Ingabbiato da confini naturali come il mare Adriatico e il fiume Tenna, che ne determina la competenza amministrativa territoriale, e da confini artificiali come la ferrovia e la strada statale 16 Adriatica, l'abitato è chiuso in uno spazio separato e sacralizzato: intoccabile per chi non appartiene all'aggregato, raggiungibile solamente da una narrazione esterna concentrata sulle dimensioni della marginalità e del degrado. Uno spazio per certi versi santificato, “una santità intesa come separa-

zione [...] chi si trova completamente immerso all'interno dell'universo simbolico in cui viene necessariamente spinto a credere nell'intangibilità dei dogmi e dei tabù che regolano il sociale che lo circonda” **(Bellei 1999, p. 147)**. Lo spazio, costruito per perseguire una finalità balneare, ben presto ha subito una stabilizzazione della residenzialità, favorita da unità immobiliari a basso costo. Questo ha portato all'interno dell'aggregato spaziale un'alta percentuale di cittadini provenienti da paesi terzi e immigrati italiani di origine meridionale, di ritorno dopo una vita di lavoro nelle fabbriche del Nord Italia.

Costituito da quaranta nazionalità differenti e privo dei servizi essenziali volti a garantire una accettabile qualità della vita, Lido Tre Archi rappresenta da molti anni la concretizzazione del concetto di *Miseria*. Eliminando dall'analisi quella che potrebbe risultare più evidente agli occhi di un osservatore, la *miseria di condizione* ovvero la grande povertà, per la quale “sono disponibili da tempo consolidati impianti di patologizzazione, in cui si ha la transustanziazione della miseria sociale in patologia individuale” **(Bourdieu, Wacquant 1992, p. 156)**, appare evidente come il quartiere venga attraversato da una *piccola miseria di posizione* “totalmente sociale perché comparativa, una miseria che si alimenta e sviluppa nel confronto quotidiano e diretto con la differenza che attraversa e lacera i gruppi permanenti” **(Bourdieu 2018, p. 12)**. Tale miseria attraversa le esistenze di una massa di persone deprivate di relazioni sociali significative: è una miseria che si accumula in piccole dosi quotidiane e rappresenta giorno dopo giorno piccoli pezzi di vita non vissuti. La

condizione della *piccola miseria di posizione* è di per sé soggettiva, ma il passaggio a una collettivizzazione della stessa avviene quando si condivide lo stesso tipo di degrado che contraddistingue una comunità spaziale. Subentra un senso di identificazione con lo spazio degradato che amplifica la già notevole disgregazione dei gruppi sociali basati su differenze incolmabili fatte di incomunicabilità e assenza di ruoli sociali determinanti all'interno della comunità. Lo spazio degradato contribuisce a dare sostanza alla relazione tra la forma spaziale e la forma sociale: parafrasando Georg Simmel, la composizione dello spazio o, meglio, la sua dimensione spaziale visibile, offre un contributo importante nella definizione delle relazioni sociali. Facile interpretare le relazioni che intercorrono tra i differenti corpi sociali se l'aggregato spaziale ci offre un contesto a una sola dimensione, dettata da una *miseria di posizione* in un contesto generale di impoverimento di una classe sociale.

Se lo spazio restituisce possibilità verso le relazioni sociali e in sostanza "è piuttosto l'intero spazio sociale che sembra progressivamente modellarsi sul carattere artificiale, intellettualizzato, concentrato, anonimo e stimolante all'eccesso della metropoli simmeliana" (Jedlowski in Simmel 1995), immaginare di contrastare la pauperizzazione sociale è possibile solo se ci si pone in ottica trasformativa rispetto allo spazio stesso riformulando significati altri per mezzo dell'azione sociale.

La disintegrazione dell'avvenire fonda le sue radici nell'attuazione programmata di un disastro collettivo generato dalla speculazione edilizia, facile da rintracciare nel periodo storico di edificazione del quartiere.

La nostra realtà racconta di una edificazione a scopo speculativo mascherata da operazione turistica che non ha tenuto conto delle conseguenze dettate dalla residenzialità stabili in cui "gli abitanti [...] sono un po' come i sopravvissuti di un immenso disastro collettivo, e lo sanno [...] ma sembra scomparso soprattutto il loro avvenire, continuazione e giustificazione del loro passato, e quello dei figli e delle figlie" (Bourdieu 2015, p. 44).

Tale processo consegna oggi un aggregato spaziale asservito a fenomeni di marginalità e piccola criminalità - spaccio, prostituzione, lotte per il controllo del territorio, furti - che ottengono un grande spazio di narrazione nei media locali. Nessun cenno viene fatto invece per raccontare la *miseria di posizione*, più perico-

losa della grande povertà e delle situazioni di marginalità alle quali i servizi sociali di impostazione classica tendono a dare risposte che non fanno altro che perpetuare un modello antico e cristallizzato in intervento.

Il quartiere è caratterizzato da una natalità in controtendenza: i bambini e le bambine del quartiere vivono uno spazio senza avvenire e vivono vestendo i panni dell'*infante adultizzato*, saranno loro a mediare con la scuola, con la questura, con i servizi del comune. Si faranno carico delle lacune linguistiche, degli aspetti della vita digitale che determinano possibilità ed emancipazione, terranno in piedi un sistema relazionale utile a mantenere l'assetto familiare. La miseria delle relazioni determina la crisi dei ruoli genitoriali: l'*infante adultizzato* reagisce tentando di porre rimedio ma la sua azione è temporanea, non risolutiva. Una perpetuazione della crisi relazionale e dei ruoli che conferma la cristallizzazione dell'assetto sociale precludendo la possibilità di vivere una più normale ma altrettanto drammatica crisi, quella dell'*adolescenza prolungata* (Benasayag 2018, p. 35).

La miseria che tentiamo ogni giorno di comprendere e riconoscere fonda la sua forza nel senso di appartenenza e nell'assenza di futuro. Il modello neoliberista che la determina è in grado di porre su un piano di utilità economica ogni cosa cancellando tutte le possibilità di uscita, tutte tranne una che rimane irrimediabilmente quella di andarsene.

In qualche misura, la parata sociale ha tentato di operare una mappatura della *Miseria*, facendo "parlare il quartiere" attraverso la trasposizione di potenziali istanze di lotta in una forma materica e creativa. Se, come affermava Gilles Deleuze, resistere è creare, e se, sulla scorta di Benasayag (Benasayag, A. del Rey 2020, pp. 193-194), vogliamo pensare la resistenza come creazione, è necessario imparare a pensare al conflitto nella sua differenza dallo scontro: sono le asimmetrie a spingere le persone a creare e solo nell'assenza di soluzioni definitive i soggetti sono costretti a inventare ogni volta soluzioni locali. Infatti, un *territorio* diviene un campo semiotico espressivo quando si produce, ovunque vi siano elementi di un ambiente che diventano espressivi, qualcosa che viene utilizzato per codificare le differenze.

Il percorso di avvicinamento alla parata ha consentito di cartografare la precarietà di un abitare che in varie forme assedia l'esistenza dei differenti soggetti che abitano il quartiere, schiacciandoli entro molteplici dinamiche adattive,

senza la possibilità di immaginare altre forme di vita. Tale mappatura è stata effettuata mediante un approccio di comunità in cui le istanze sono emerse da un modello di confronto orizzontale, animato da una condivisa intenzionalità e da una chiara postura pedagogica orientata da contingenza, fallibilità (Trasatti 2004, pp. 52-54) e incidentalità (Ward 2018). L'incidentalità è emersa all'interno della pratica dialogica quale strumento di potenziamento della relazionalità tra i gruppi, producendo una naturale moltiplicazione dei *setting* a disposizione. Così porticati, aree verdi e luoghi di passaggio si sono trasformati risignificando (Greimas, Courtés 1979, p. 281) la loro destinazione d'uso. L'incidentalità ha oltretutto favorito l'elemento della libera adesione ai presidi creativi e della costruzione autonoma di gruppi, seguendo un principio di orizzontalità. Nella compresenza delle alterità i gruppi di discussione e le assemblee preparatorie, pur liberando le visioni dei singoli, hanno favorito una rielaborazione unitaria e complessa del tema dell'abitare, procedendo secondo uno schema di riflessione nell'azione (Schön 1983). A dare corpo e forma alle inferenze collettive hanno contribuito i laboratori per la costruzione dei carri recanti precisi significati, che, elaborando simbolicamente una visione condivisa sul tema, hanno dato espressione discorsiva e materica all'esperienza pratica di dominio di ciascuno. Così, il margine abitato, inchiodato e tradotto in uno spazio inenarrabile, ha ritrovato la possibilità del racconto, avvalendosi del potere espressivo di un rituale di rovesciamento. Il tentativo è stato quello di recuperare il significato profondo del carnevale, ritrovando una dimensione di ritualità collettiva che attraverso la gioia ha tentato di "mettere in scena la miseria", al fine di catalizzare le energie verso la creazione, verso l'apertura di uno spazio altro, nell'immaginario che potesse portare con sé una differente narrazione.

Come scriveva Bakhtin, il carnevale è sempre qualcosa che il popolo dà a sé. Se nel corso dei secoli e in particolare in età moderna, la

repressione di festività e rituali estatici è stata l'opera intenzionale di uomini che le consideravano una minaccia concreta e urgente, l'aspetto della civiltà in assoluto più ostile alle feste è la gerarchia sociale (Ehrenreich 2024, p. 304). Quando una classe, un gruppo etnico o un genere domina su una popolazione, finisce sempre per temere l'*empowerment* dei riti celebrati da subalterni come una minaccia all'ordine costituito: "è come se il potere cercasse di afferrare ad ogni costo la nuda vita che ha prodotto, e tuttavia, per quanto si sforzi di appropriarsene e controllarla con ogni possibile dispositivo [...] essa non potrà che sfuggirgli, perché per definizione è inafferrabile" (Agamben 2020, p. 11).

Non è solo la durezza del dominio a lasciare tracce durevoli nelle cose (Consigliere 2020, p. 162), ma anche qualsiasi forma di intensità collettiva sperimentata per-noi-con-altri, in grado di imprimere segni e anelare all'apertura di una presenza più piena e felice.

Riferimenti bibliografici

- Agamben G., *Quando la casa brucia*, Giometti & Antonello, Macerata 2020.
- Bourdieu P., Wacquant L.J.D., *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Bellei C.M., *Violenza e ordine nella genesi del politico*, Ed. Goliardiche, Trieste 1999.
- Benasayag M., *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2018.
- Benasayag M., del Rey A., *Elogio del conflitto*, Feltrinelli, Milano 2020.
- Bourdieu P., *La miseria del mondo* (1993), Mimesis, Milano 2015.
- Consigliere S., *Favole del reincanto*, DeriveApprodi, Roma 2020.
- Ehrenreich B., *Una storia della gioia collettiva*, Elèuthera, Milano 2024.
- Greimas A.J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979.
- Simmel G., *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995.
- Schön D.A., *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Basic Books, New York 1983.
- Trasatti F., *Lessico minimo di pedagogia libertaria*, Elèuthera, Milano 2004.
- Ward C., *L'educazione incidentale*, Elèuthera, Milano 2018.



Marta Menghi, Matteo Olivieri, Eugenio Solla, *Prima parata sociale*, Lido Tre Archi, domenica 25 febbraio 2024.
I demoni dell'affitto, opera di cartapesta realizzata dall'artista Urka. Frame da video.



Marta Menghi, Matteo Olivieri, Eugenio Solla, *Prima parata sociale*, Lido Tre Archi, domenica 25 febbraio 2024.
La banda di tamburi, banda di quartiere che ha animato la manifestazione. Frame da video.



Marta Menghi, Matteo Olivieri, Eugenio Solla, *Prima parata sociale*, Lido Tre Archi, domenica 25 febbraio 2024.
La parata attraversa i portici del quartiere di Lido Tre Archi. Frame da video.

Farsi topaia.

Dimenticare la proprietà privata, abitare transiti

Laura Mucciolo

“Almeno altre cinquantamila persone vivono nei borghetti, agglomerati di baracche di legno e di lamiera, persino di cartone, dove hanno trovato ricovero i più poveri tra gli immigrati meridionali che non potevano nemmeno comprarsi un terreno nell'agro per fabbricarsi una casa. Queste baracche si trovano dovunque ci sono un avvallamento, una muraglia, una ferrovia, una fila di archi, un edificio o uno spiazzo abbandonato” (Russo 1975, pp. 50-51).

Le figure che in questo contributo vengono disposte per inquadrare la miseria circoscrivono il tema attraverso immaginari (le topaie), azioni (le dimenticanze) e status (la proprietà). La relazione tra queste figure è una triangolazione anomala che aiuta a comprendere la gerarchia tra miseria e realtà: l'agire fa leva sullo statuto da cui scaturisce un immaginario, nel caso della miseria. Al contrario, come consuetamente accade – attraverso il progetto dello spazio – è l'immaginario che genera l'azione per definire uno statuto possessorio o alternativo. Diventare topaia inquadra il processo che porta una dimenticanza privata a diventare miseria “endemica” (Koolhaas 2002, p. 175).

Come questo episodio di realtà qualifica, la miseria è esclusa dal progetto dello spazio, o più semplicemente, è lasciata accadere perché progettarla significherebbe dare forma alla necessità di abitare una regressione.

L'accadere della miseria fa leva su assenze di capitali, attori privati e pubblici, interessi, idee accentuando la condizione asimmetrica tra chi “dona” e chi “riceve”. La dimenticanza di spazio involontariamente “donato”, come istanza di qualcuno, diventa nell'essere ricevuta, spa-

zio elargito e pietoso nella città che schiaccia l'inaccettato in avvallamenti, muraglie, ferrovie, archi monumentali, spiazzi abbandonati.

Una topaia, se letta con occhio documentale nella sua “essenza anti-estetica” (Nochlin 2018, pp. 30-31), diventa figura d'immaginario capace di tradurre in spazio generazioni e degenerazioni della miseria.

LA TOPAIA DI SAN LORENZO

A Roma, una topaia assume la grandezza di un isolato di diecimila metri quadrati, distante centocinquanta metri dal Tempio di Minerva Medica, soffocata da due infrastrutture: la strada sopraelevata di San Lorenzo (anche nota come “Il mostro di San Lorenzo”) e le Mura Aureliane.

Un'area del Municipio II di Roma prevalentemente privata, nota come “Borghetto dei Lucani”, individua una “zona grigia” (Sloterdijk 2023, pp. 111-115) del quartiere di San Lorenzo la cui condizione prevalente è l'inattraversabilità. Un'isola - Largo Talamo -, una strada che interclude un edificato triangolare - via degli Anamari - e un corpo oblungo sono la topaia, un tessuto discontinuo di cavità anatomiche precarie verso muri ciechi.

La storia della topaia aiuta a individuare le ragioni di una dimenticanza “capitale”. A partire dai primi del Novecento, su via dei Lucani, trovano spazio una serie di insediamenti spontanei occupati abusivamente, laboratori artigianali o industriali. Su questa traiettoria, confermando il diritto ad abitare un'area, i privati hanno continuato fino a oggi con insediamenti spontanei di costruzioni precarie. Al cessare delle attività artigianali, l'area è stata abitata, e continua

ad esserlo, da occupanti abusivi. Le attività artigiane di risulta coesistono con occupazioni improprie di senz'altro, associazioni culturali e condizioni residenziali spontanee sotto un cielo di Eternit. Come per ogni miseria, è un evento catastrofico che “illumina” l'accadere e permette al dibattito di essere pubblico.

Nel 2019, il Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica (Direzione Rigenerazione Urbana) del Comune di Roma promuove il “Programma di Rigenerazione Urbana San Lorenzo – Via dei Lucani” presentando la “topaia” come: “caratterizzata da un tessuto frammentato e disomogeneo, costituito da edifici in condizione di diffuso degrado, dismessi o occupati da piccole attività produttive-artigianali ormai residuali. Il sito, pur collocandosi in un contesto centrale con un'ottima accessibilità, attualmente si connota per la sua marginalità, tale da renderlo sede anche di attività illecite e recente teatro di un terribile fatto di cronaca nera (Disciplinare tecnico 2019, p. 4). Il Programma prefigura come unico indirizzo progettuale la conversione d'uso in distretto culturale e creativo, escludendo tra gli usi possibili quello residenziale. Gli slogan delle sole due proposte progettuali pervenute (*una rambla verde* e *un'oasi del sistema green*) schierano figure e infrastrutture contraddittorie e sostitutive per un vuoto dimenticato. Il Programma, che ha avuto come esito un “nulla di fatto”, si concluderà alla fine del 2020, dopo innumerevoli incontri attivi e workshop con la cittadinanza e i proprietari, indisponibili a cedere le loro proprietà.

Questo di San Lorenzo è il caso rappresentativo di una miseria di costruzioni precarie, di una rappresentazione che diventa figurativa nei dettagli minuscoli e indecenti, di una dimenticanza soffocata nella città che si accorge di lei solo dopo la “degenerazione umana”. Un abitare progettato attraverso la cancellazione forzata d'usi e di necessarie sostituzioni d'indirizzo per evitare che ancora li possa abitarsi, semplicemente rimandando il problema della casa, che rimane il problema. La risposta più importante alla domanda sollevata dalla politica verso la miseria da riprogettare è proprio l'assenza di progetto, la volontà dell'architettura di non essere invischiata in questioni anzitutto culturali.

FARSI TOPAIA, ABITARE TRANSITI

La rimozione formale e lessicale di uno spazio (Vidler 1992, p. 232) o di un segno indegno (Derrida 1967, p. 282) traduce il conflitto

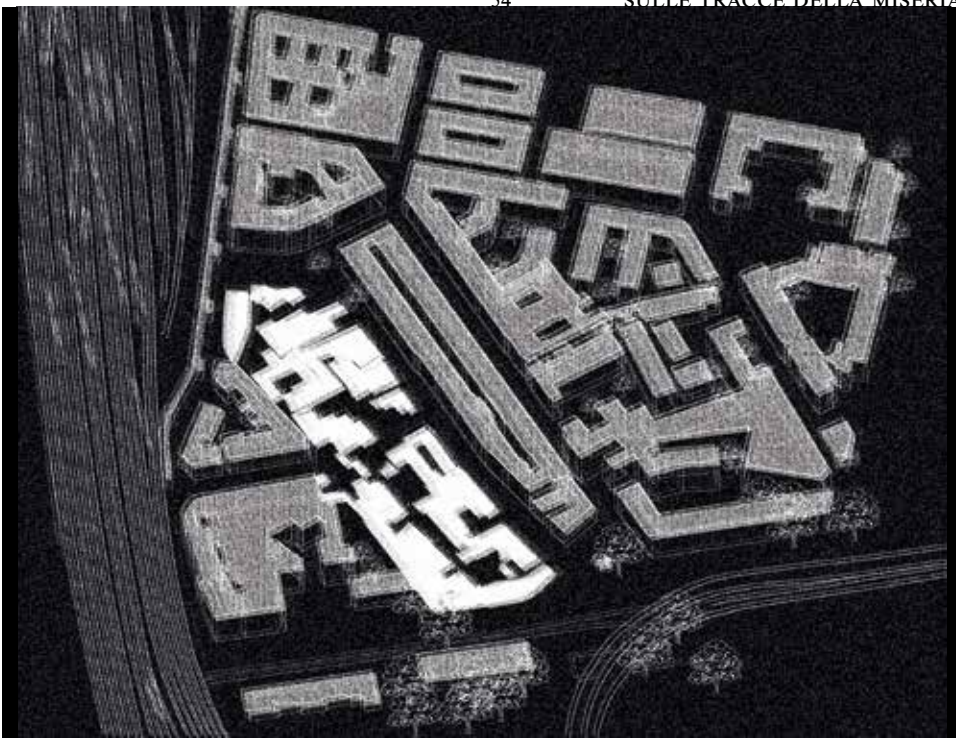
tra pubblico e privato, declassando il problema centrale della topaia di San Lorenzo. I privati, chiamati a rendere conto della degradazione delle loro proprietà abusivamente occupate o abbandonate, piuttosto che vendere preferiscono dimenticare e lasciare la topaia com'è e la miseria al suo posto. Arrendersi ai roditori che avanzano e dimenticarsi dello spazio definisce due movimenti opposti, uno privato e uno pubblico, che trasformano la “pagina lasciata intenzionalmente vuota” dalla città (Barthes 1966) e permettono alle azioni private di diventare miserie pubbliche. Gli spazi abbandonati o gli avvallamenti e le muraglie diventano terreno per la miseria che attraverso costruzioni precarie, provvisorie e instabili sopperisce alla necessità di abitare, generando condizioni di sovraffollamento e sperimentazione.

Come per la tana figurata da Kafka che traduce il comportamento abitativo animale nella realtà (Kafka 1970), anche per il caso di Roma, la topaia identifica una strategia per abitare uno spazio “dimenticato” attraverso configurazioni e agglomerati precari e balbuzienti. La topaia è, letteralmente, “un'architettura del topo cioè lo spazio di un'animale spesso cieco, piccolo, che scava in autonomia la propria casa, rigorosamente nel sottosuolo, e vive di vermi” (Pianigiani 1907, p. 1043).

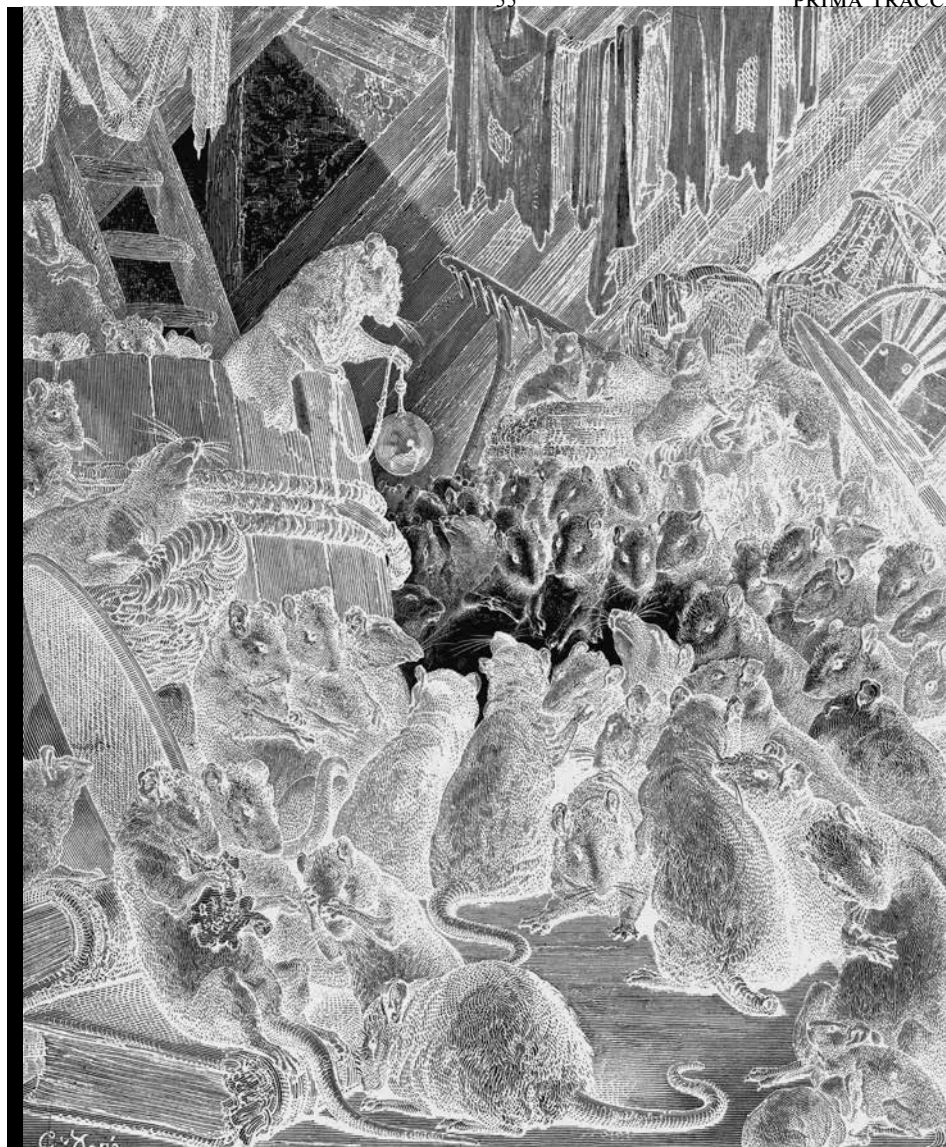
Strutture ipogee, cunicoli stretti, senza luce né aria – quindi condizioni ambientali – hanno costruito di riflesso il “riluttante corpo del topo”, fatto in sostanza di stravaganti adattamenti per la sopravvivenza (Adams, Ramsden 2011, p. 724). Il “brutto” del topo, che è il brutto della topaia, non è nient'altro che l'esito di continue modificazioni per adattarsi agli spazi della miseria: cecità, pelle rugosa e spessa, unghie scavanti: “la topaia plasma il corpo dei suoi abitanti e definisce i loro adattamenti al mondo” (Canguilhem 1998, p. 29).

L'architettura della topaia fa spazio secondo un principio economico pensato per transiti, senza esuberi di aria e volume, ma per appendici eseguite nell'incedere. Un'architettura invisibile di austerità e fantasia che garantisce la sopravvivenza e plasma la vita.

Anche l'etologo John Calhoun, che aveva progettato una topaia, un habitat chiuso e idealmente felice detto *Universe 25*, un “paradiso” di pianta quadrata di circa tre metri per lato e alto un metro e mezzo con duecentocinquantesi torri residenziali per una colonia di roditori (Adams, Ramsden 2024, p. 67-69), non prefigurava il collasso dell'utopia e la miseria che



Laura Mucciolo, *Mappa della "topaia" di San Lorenzo nell'area individuata da Via dei Lucani, via dei Messapi, via degli Anamari, via dello Scalo San Lorenzo*, 2024. Disegno digitale.



Gustave Doré, *The Council Held by the Rats*, 1868. Incisione su legno di Antoine Valerie Bertrand per l'omonima favola di Jean De La Fontaine, 30.5 x 23.5 cm. Pubblico dominio.

“Fino a qui tutto bene.
Il problema non è la caduta, ma l’atterraggio”
Ayla Schiappacasse

Dopo la Seconda guerra mondiale, in Italia, in Europa e a livello globale, si susseguirono numerosi programmi, sia a carattere locale che nazionale, volti a ideare nuove soluzioni abitative per le vaste masse di popolazioni urbane in cerca di alloggio. Da questa impellente necessità sorsero, in talune circostanze, architetture di eccezionale grandezza: residenze lunghe e compatte, capaci di ospitare diverse migliaia di abitanti. Queste abitazioni di massa furono teorizzate come dispositivi politici e sociali, concepite come modelli alternativi alle modalità insediative tradizionali e alle relative grammatiche spaziali, in continuità con i tessuti urbani storici, ma anche come antitesi allo *sprawl* periferico tipico del dopoguerra. Inserendosi nel dibattito contemporaneo sull’urbanistica e l’architettura, proposero nuove forme di insediamento che rispondessero alle sfide della modernità, dell’urbanizzazione e della ricostruzione post-bellica. Tali interventi rappresentarono momenti di preziosa sperimentazione in ambito architettonico, costituendo al contempo teatri di equilibri sociali e politici particolarmente delicati e diventando episodi architettonici emblematici.

La haine è un film francese che narra una vicenda ambientata nelle *banlieues*, le periferie parigine. Le scenografie, caratterizzate dall’uso del bianco e nero, sono dominate dalle facciate uniformi dei grandi edifici progettati e costruiti per le masse. La citazione di apertura del film stabilisce un nesso tra il disagio sociale delle periferie parigine e le dimensioni degli edifici all’interno e intorno ai quali si svolge la vita pubblica: ogni piano, ogni segmento di questi edifici, diviene misura del malconten-

to sociale percepito. È la traduzione italiana a introdurre l’immagine della massa degli edifici e, in particolare, dell’altezza, descrivendo un edificio di 50 piani. Nella versione originale l’incipit è il seguente: “C’est l’histoire d’une société qui tombe et qui au fur et à mesure de sa chute. Se répète sans cesse pour se rassurer” che nella versione italiana diventa: “Questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani. Mano a mano che cadendo passa da un piano all’altro, il tizio per farsi coraggio si ripete”. In questo contesto, gli edifici non sono solo strutture fisiche, ma simboli tangibili delle tensioni sociali e delle condizioni di vita nella periferia urbana. Il film riesce a trasformare il paesaggio urbano in un personaggio in grado di raccontare storie di marginalizzazione fino a offrire una potente metafora della condizione esistenziale dei suoi abitanti, stabilendo un rapporto narrativo tra lo spazio urbano e il disagio sociale.

È cruciale capire l’interpretazione di questo volo perché in entrambe le versioni l’attenzione è posta sull’idea dell’atterraggio, del viaggio verso lo schianto finale e la caduta ultima: questo saggio intende mettere in discussione quello che è successo prima del colpo, quanto miseria misuri il volo che precede quel fallimento che in ciascuno evoca la demolizione di Pruitt Igoe o di analoghe architetture locali.

I grandi complessi residenziali costruiti per le masse durante il secondo Novecento nelle periferie di tutto il mondo hanno generato storie estremamente controverse, spesso diventate protagoniste di film, libri e racconti. A volte questi edifici sono l’ambientazione di storie realmente o verosimilmente accadute, come in

La haine, altre volte questi edifici sono apparsi come mere scenografie di storie fantastiche, come nel fumetto *董夢 (Dōmu)*. Si tratta di un manga disegnato negli anni Ottanta da Katsuhiko Ōtomo che racconta una vicenda misteriosa e oscura ambientata in una Tokyo insolita fatta di grandi caseggiati di periferia, contesti popolari ed emarginazione sociale.

Altre volte questi edifici sono il mezzo per alludere a temi più complessi come quello della memoria: *雨を告げる漂流団地 (La casa tra le onde)* è un film d’animazione del 2022 di Hiroyasu Ishida che indaga il rapporto tra le persone e gli edifici che hanno scandito le loro vite e che, per varie ragioni, sono stati abbandonati o demoliti. L’immagine di diversi edifici, che traghettano in mezzo al mare grazie ai ricordi che le persone ancora in vita hanno di quei luoghi, accende una forte connessione del rapporto mnemonico tra le case e i loro abitanti, al di là delle logiche spazio-temporali valide nella vita di tutti i giorni. Ballard, senza mai essere troppo esplicito, in *High Rise* costruisce un grattacielo come scenario per una rappresentazione della conflittuale convivenza urbana e una critica alla gerarchizzazione sociale dello spazio: il condominio si organizza in quaranta piani che riflettono le divisioni sociali interne tra piani bassi, medi e alti (Ballard 1975).

Peter Blake nel 1960 con *Form Follows Fiasco* argomenta e discute nei vari capitoli i temi del fallimento dell’architettura moderna. Nel capitolo finale, *The Fantasy of the Architecture*, non manca di aggiungere la popolarissima foto della demolizione di Pruitt Igoe per demonizzare i mostri di segregazione generatisi nel gioco di decentralizzazione tra autostrade e *suburbs* americani (Blake 1969). Nel 1977 Charles Jencks strumentalizza Pruitt Igoe come immagine d’inizio per la sua critica alla modernità (Jencks 1977). Douglass Murphy nel suo *Architettura del fallimento* cerca di argomentare la miseria delle rovine moderne, “scoperte di un vuoto nel presente, un vuoto lasciato dal futuro potenziale che è esistito solo nel passato” (Murphy 2013, p. 8): il libro indaga non l’architettura monumentale in cemento della social democrazia del secondo dopoguerra, bensì i palazzi delle esposizioni della fine del diciannovesimo secolo. In particolare, l’idea del loro fallimento è da imputarsi alla impossibilità di divenire fisicamente rovina e monumento di sé stessi: negato il rovinismo a tali strutture temporanee, non può esservi un resto di qualche pietra, qualche colonna o qualche pilastro, ma solo fotografie

e disegni a testimonianza di un passato tanto glorioso culturalmente quanto fragile materialmente. Durante le argomentazioni però, Pruitt Igoe e altri edifici di complessi abitativi monumentali come Ronan Point tornano come principali esempi di fallimento. Le grandi case monumentali in cemento armato sono il simbolo più comune dell’idea di fallimento architettonico in quanto il processo di adesione tra i tanti esperimenti di edilizia popolare e i quartieri degradati, giunge a semplicistiche conclusioni di fallimenti di modelli architettonici, “evitando alla critica postmoderna di affrontare correttamente gli aspetti culturali, economici e ideologici del problema” (Murphy 2013, p. 103).

A volte, la vita reale di questi edifici è stata teatro di esperienze sociali estremamente negative, portandoci a classificarli come insuccessi. Come un terreno infestato, i luoghi dove si sono consumate storie controverse assumono un’aura di presagio e malaugurio. Al contrario, gli edifici che simboleggiano un passato glorioso sembrano attrarre magia e meraviglia. Perché infatti una visita a Villa Adriana è un’esperienza di meraviglia ed estasi, mentre una visita a Corviale appare assimilabile a una punizione.

La grandezza, veicolo di iconicità, ha reso questi manufatti accentratori di grandi temi urbani, sociali e politici che riguardano non solo i grandi edifici, ma tutta la città di espansione, ovvero quasi tutto ciò che non è centro storico. Nel dibattito del 1966 sulla Legge n. 167 riguardo alla monumentalizzazione della residenza, Quaroni scrive: “le cose massicce dovrebbero durare di più, certamente; però c’è anche da dire questo: mentre case piccole brutte sono sopportabili, case grandi e brutte sono insopportabili” (D’Alessandro et al. 1966). La sproporzione e la grandezza fanno sì che questi edifici siano visti come mostri. Architetture diverse, emarginate e incomprese, tanto quanto le persone che li hanno abitati (Piroddi 1966).

La miseria che si vuole rappresentare è racchiusa nel fraintendimento di questa categoria di edifici. La loro demolizione, se non avvenuta, è in costante discussione. In Italia, grandi strutture abitative promettenti visioni di vite urbane equilibrate come Corviale hanno dato origine a storie di mostri, ghetti di diversità e muri di separazione urbani. Due livelli di fallimento si interscambiano dialetticamente tra loro: il fallimento dell’utopia, della visione e del disegno megastrutturale e allo stesso tempo il fallimento dell’utopia sociale e il degrado della

vita degli abitanti. La loro reputazione li inquadra in narrazioni popolari fantasiose. A Corviale questa primavera un abitante in occasione di un'intervista raccontava la – sua – storia dell'edificio: diceva di non essere sicuro se il progetto fosse stato disegnato come una prigione e poi usato per il piano economico di case popolari, o se proprio per un primo periodo della sua vita avesse svolto la funzione di prigione.

Fra tanti episodi di residenze di massa costruiti, fratelli ideali di Pruitt Igoe, compagni di avventure e sventure dell'architettura, si sceglie di usare la – apparente – analogia tra due edifici come modo per sviscerare la discussione. Due imponenti linee bianche, solitarie e astratte, misurano due paesaggi urbani completamente differenti: il Corviale (1975) a Roma e il Seun Sangga (1967) a Seoul. Queste due megastrutture residenziali lunghe quasi un chilometro sono state progettate e costruite con l'obiettivo di disegnare quartieri lineari compatibili. Funzionalmente misti e densamente popolati, si presentano come due complessi residenziali monumentali iconici frutto di teorie urbane e architettoniche comuni. Nonostante condividano origini teoriche simili, queste due megastrutture conducono vite completamente differenti, rivelando le loro peculiarità attraverso un confronto che ne evidenzia gli aspetti più distintivi e controversi. Uno è immerso nella natura della periferia romana (Monica 2008), l'altro è parte integrante della megalopoli di Seoul. Uno è un "palazzone" in una città di "palazzine"; l'altro è un *groundscraper* in una città di *skyscrapers*. Uno è stato progettato come edificio popolare per abitanti a basso reddito, l'altro per ospitare appartamenti di lusso. Entrambe le due megastrutture condividono il sogno di un paradiso urbano, ma si può dire che ciascuna, a modo suo, ha fallito e che le loro sorti sono del tutto incerte: conservarle, ristrutturarle, demolirle o addirittura riprodurle?

La mappatura proposta dall'immagine *Le monde est à vous nous* (a pagina 60) è un collage di fotografie che, affiancando due frammenti dei due edifici, genera la rappresentazione di un terzo unico e ancora più grande edificio, ove cogliere l'astrazione della complessità teorica che li ha composti sembra per un istante possibile. È miserabile pensare che, nonostante le molteplici trame di utopia teorica da cui nascono, il fraintendimento che questi edifici hanno generato sia indimenticabile: *reality matters*. Entrambi, come mostrano le mappature dell'immagine di Roma *Je me sens comme une peti-*

te fourmi perdue dans l'univers intergalactique (a pagina 61) e dell'immagine di Seoul *On est enfermé dehors* (a pagina 61), sono collocati in contesti urbani differenti, ciascuno a modo suo luogo di segregazioni e disuguaglianze sociali. Se per un attimo alziamo il velo di Maya e osserviamo oltre questa realtà, scorgiamo delle architetture che urlano tutt'altro che miseria.

Nel caso di Corviale, come precedentemente accennato, i fraintendimenti più grandi sono legati alla percezione sociale del manufatto. Sebbene l'edificio mostri dei difetti di progettazione e costruzione, è vero anche che contiene in sé grandi elementi di pregio. Tra i pregi si può notare infatti quella che è stata la velocità di costruzione del manufatto, il controllo totale nei minimi dettagli di una macchina eccezionalmente grande e complessa – "dalla città al cucchiaino" – e la realizzazione di una grande varietà di tipologie di alloggi. Tra i difetti si possono annoverare invece la rigidità del sistema abitativo, la complessità della vita all'interno dell'edificio in termini di circolazione e il rapporto esclusivamente visivo con il paesaggio dell'agro romano. Quello che però ha reso questo edificio un caso emblematico di fallimento è il contrasto tra l'ambizione positivista e il fallimento sociale verificatosi nei primi anni di vita dell'edificio. La sua struttura massiccia, sproporzionata e monumentale è diventata l'icona italiana della povertà.

Seun Sangga non è un monumento alla miseria né una nuova casa popolare; anzi, smantella un quartiere informale molto povero per proporre un moderno progetto avanguardistico di appartamenti di lusso. Nel caso coreano si potrebbe dire che il modello lineare ha vissuto un successo con pochi eguali in quanto ha generato spazi abitativi e servizi di qualità e una *mixité* funzionale e sociale di quartiere. Sebbene presenti simili dimensioni, simile lunghezza, simili schemi teorici e simile struttura prefabbricata, tuttavia Seun Sangga fu progettato con una sezione a forma nettamente più variabile rispetto a Corviale (da 8 a 17 piani) divisa in otto blocchi riconoscibili e prevedeva inoltre un programma funzionale molto più vario, con 851 appartamenti, 177 stanze di hotel e 2000 negozi (Seung Joong 1994).

I paradigmi di fallimento e fraintendimento sono tutt'altri: il modello lineare, dopo l'episodio del 1967, non ha più incontrato le necessità delle logiche turbocapitaliste coreane e rispetto al grattacielo non è abbastanza denso né abbastanza poroso. Troppo poco flessibile e poco

redditizio per gli standard abitativi odierni dei quartieri centrali di Seoul, è un dinosauro in un quartiere centrale che si salva in quanto patrimonio del moderno collocato nel centro storico della megalopoli. Grandezza e complessità sono motivo di rifiuto ma, al tempo stesso, anche la sua salvezza: non è così facile smantellare una macchina così complessa di proprietà private multiple e con funzioni così variegate.

Il progetto lineare di per sé tenta di rompere lo schema dell'organizzazione verticale della miseria, tipico, oggi giorno, delle megalopoli di tutto il mondo. Ma misurare la miseria attraverso lo spazio e le dimensioni è possibile? C'è una logica nell'organizzazione dello spazio che vede la povertà agli estremi e nella periferia della città, mentre la ricchezza si trova nei piani alti dei grattacieli, come una punta dell'Olimpo irraggiungibile.

Il confronto tra le megastrutture abitative del secondo Novecento, come Corviale a Roma e Seun Sangga a Seoul, mette in luce i complessi intrecci tra utopia architettonica e realtà sociale. Questi edifici, nati come risposte innovative alla crisi abitativa post-bellica, sono diventati simboli ambigui, spesso percepiti come fallimenti non tanto per i loro difetti strutturali quanto per il degrado sociale che li ha contraddistinti. L'analisi di questi casi rivela come la percezione della casa monumentale come mostruosa sia stata influenzata dalle condizioni socio-economiche degli abitanti, traslando le strutture da icone di speranza a segni di miseria. Attraverso un dialogo tra progetti simili, ma inseriti in contesti differenti, emerge la necessità di considerare il ruolo delle politiche urbane e delle dinamiche sociali nella definizione del successo o del fallimento di tali interventi: queste storie di case monumentali rappresentano moniti sulla com-

piessità della relazione tra architettura, società e memoria collettiva, sottolineando che la vera sfida risiede nel comprendere questi edifici affrontando le sfumature di complessità e miseria che hanno compromesso le loro vite.

Riferimenti bibliografici

- AAVV, *Experiment of Architopia Experiment of Architopia*, Kungnip Hyondae Misulgwang Mat'i, Seoul, 2015.
- Ballard J.G., *High Rise*, Jonathan Cape, London 1975.
- Bristol K.G., *The Pruitt-Igoe Myth*, in "Journal of Architectural Education", n. 44, vol. 3, 1991.
- Blake P., *Form Follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little Brown, Boston 1960.
- Cappelli G.A., Reale L., *Oltre Corviale. L'impossibilità Dello Stile*, Gangemi, Roma 2004.
- Corbellini G., *Grande e veloce. Strumenti compositivi nei contesti contemporanei*, Officina, Roma 2000.
- D'Alessandro M., Federico P., Jacobelli P., Manieri-Elia M. (a cura di), *Un dibattito di Carlo Aymonino e di Ludovico Quaroni*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n. 6, 1966.
- Jencks C., *The Language of Post-modern Architecture*, Academy Editions, London 1977.
- Monica L. (a cura di), *Gallaratese Corviale Zen. I confini della città moderna: grandi architetture residenziali. Disegni di progetto degli studi Aymonino, Fiorentino, Gregotti*, Festival Architettura, Parma 2008.
- Seung Joong Y., *Retrospects on Sewoon MXD-use Apartment Complex*, in "Geonchuk (Architecture) Magazine", n. 7, vol. 38, 1994.
- Mei P., Orsini F., *Orizzontale vs verticale. Lo spazio pubblico in sezione*, in "Technè", n. 17 (*Horizontality/Verticality in Architecture*), 2019.
- Murphy D., *L'architettura del fallimento* (2010), PostmediaBooks, Milano 2013.
- Piroddi E., *La 167 a Roma e i problemi del town-design*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n. 6, 1966.



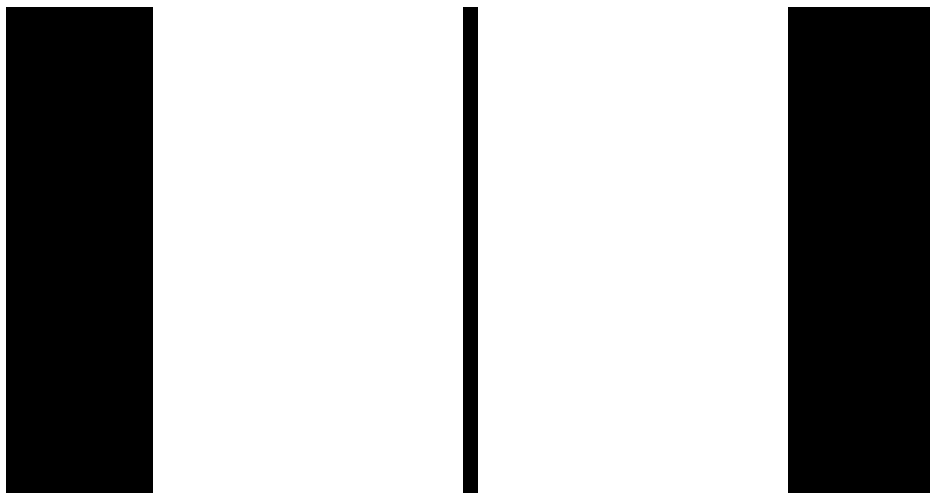
Ayla Schiappacasse, "Le monde est à vous nous". Roma e Seoul: Corviale e Seun Sangga, 2024. Fotomontaggio di fotografie scattate dall'autrice.



Ayla Schiappacasse, "Je me sens comme une petite fourmi perdue dans l'univers intergalactique". Roma: Corviale, 2024. Fotomontaggio di fotografie scattate dall'autrice.

Ayla Schiappacasse, "On est enfermé dehors". Seoul: Seun Sangga + Generic Apartment Buildings, 2024. Fotomontaggio di fotografie scattate dall'autrice.

Primo



interludio

I fantasmi di Begato

Massimo Cannarella

Le fotografie che presentiamo illustrano parti di un quartiere di edilizia popolare genovese e si concentrano, in particolare, sull'edificio che ha caratterizzato, in chiave negativa, questa parte di città. Il quartiere è conosciuto come Begato, e l'edificio che ne rappresenta in qualche modo l'epitome era in realtà un insieme di due edifici speculari chiamati collettivamente la Diga per la loro particolare conformazione.

Il quartiere di Begato si sviluppa sulle colline sovrastanti i quartieri di Bolzaneto e Rivarolo, periferie che corrono lungo la valle del fiume Polcevera. L'ideazione del quartiere nasce a metà anni settanta e si estende su un territorio molto più vasto di quello poi realmente utilizzato. Il progetto iniziale era composto di undici settori che coprivano un'ampia zona di queste colline. L'edificazione interesserà solamente quattro di questi: i settori 1, 2, 3 e 9.

La ricerca si è concentrata sul settore 9, quasi interamente composto di edilizia economica e popolare realizzata in regime di edilizia sovvenzionata. In quest'area viene realizzato per primo uno dei due palazzi che comporranno la Diga, la parte chiamata la Diga Rossa per il colore dei rivestimenti plastici della sua facciata. La Diga Rossa verrà assegnata ai suoi abitanti a partire dal 1983. Gli anni successivi vedranno l'edificazione di circa altri quindici palazzi popolari, costruiti insieme alla cosiddetta Diga Bianca, che viene assegnata nel 1993. L'insieme di Bianca e Rossa costituisce il palazzo che nell'immaginario cittadino era conosciuto come Diga, e che si vede nella prima foto. La Diga è stata demolita nel 2022 e attualmente è in fase di progettazione la costruzione di altri palazzi di dimensioni minori nella piazza dove si trovavano le fondamenta principali. È rimasto della Diga solamente un moncone della Diga Bianca, in cima

alla collina che guarda verso Rivarolo, destinato a ristrutturazione e riassegnazione, come si vede nella quinta foto della serie.

Per gli abitanti arrivati nei primi anni, quando era ancora in corso la costruzione di molti edifici, il quartiere era conosciuto come Begato 9, dalla semplificazione della dicitura ufficiale sulle cartografie di “Quartiere Diamante, Collina di Begato, Settore 9”. Il diamante non si trovava e suonava come una grottesca canzonatura istituzionale. Rimaneva Begato 9. Rimaneva la Diga.

Inizialmente la Diga Rossa, 279 appartamenti, subito dopo la Bianca, altri 245 appartamenti, per un totale di 521 alloggi e sette civici amalgamati tra loro. Costruita per rispondere velocemente a una emergenza sfratti che durava da anni, costruita per durare da cinque a dieci anni ed essere poi demolita, la Diga era un edificio *tardo-Le Corbusier* pensato come villaggio verticale ed elemento paesaggistico della valle: attraversato da due corridoi centrali che avrebbero dovuto contenere i negozi necessari agli abitanti ed essere zona di passeggio, nella parte superiore voleva essere strada che univa due colline¹. Un elemento architettonico che completa la conformazione della valle, come illustra il suo progettista in un'intervista registrata². Come preconizzato da un corpus di opere distopiche letterarie e cinematografiche, il palazzo genera immediatamente sconcerto negli abitanti, disaffezione e proteste. Realizzato anche con materiali di bassa qualità, il comitato di palazzo nato nel giro di due anni dai primi insediamenti ottiene subito le coperture contro pioggia e vento di alcuni dei corridoi aperti, il non utilizzo degli attraversamenti (che tra l'altro non trovano nessuna richiesta di utilizzo da parte di commercianti) e la loro conversione in cantine per gli abitanti nel corso dei decenni, fino ad arrivare alla verticalizzazione dei due palazzi che spezza definitivamente l'idea dei passeggi trasversali.

I due palazzi, grandi macchine per abitare decadenti, rimangono costituiti da alloggi modulari accessibili attraverso bracci di corridoi aperti su cui affacciano pochi appartamenti ciascuno. Nella seconda fotografia, che riprende il punto in cui la Diga Rossa e quella Bianca quasi si uniscono, si vede la composizione di questi corridoi aperti, zone ufficialmente pubbliche, di transito, che vengono riappropriate dagli

1

Cfr. L. Lippolis, *Viaggio al termine della città*, Elèuthera, Milano 2009; A. Jappe, *Cemento arma di costruzione di massa*, Elèuthera, Milano 2022.

2

Cfr. A. Figari, *Il quartiere diamante*. Documentario, 46 min., produzione Associazione “Cinema Andata e Ritorno”, Recco 1997.

abitanti diventando estensione del proprio appartamento, della propria biografia. In un quartiere costituito da grandi blocchi abitativi separati da scarpate di selva non utilizzabile, uniti tra loro da una strada di scorrimento non adatta alla socialità, un quartiere che si offre a uno sguardo di passaggio come quasi inabitato e senza spazi pubblici, dove tutto avviene dentro gli appartamenti – anche le occasioni di economia illegale – gli abitanti si riappropriano di questi spazi comuni nell'immediata vicinanza. Questi passaggi invitano a ripensare la relazione normalmente narrata tra spazio pubblico e spazio privato. Nella Diga gli abitanti si appropriano di questi *pianerottoli* aperti, normalmente caratterizzati come passaggi pubblici, facendone un'estensione del proprio privato. Si instaura uno spazio di influenza e convivenza, soglia e intercalare tra il pubblico e il privato, che potremmo chiamare spazio comune³. Nel quartiere di Begato la maggior parte delle relazioni si sviluppa in questi spazi comuni, nei pianerottoli aperti o al massimo, molto più raramente, come appartenenze allo stesso civico o palazzo. Nella quasi totale assenza di spazi pubblici, diventa centrale lo spazio privato, e a partire da questo le sue estensioni nel comune.

In un quartiere di circa tremila persone, dove quasi non esiste proprietà privata, il più diffuso e quasi unico argomento di discussione collettivo è “la casa”: in quale palazzo si abita, quali sono i migliori, quali i problemi spesso collegati al tipo di abitante. Molte case del quartiere, molte della Diga, quando gli assegnatari le lasciano, vengono chiuse e non riassegnate perché non ci sono le risorse per ristrutturarle. Molte di queste case vengono poi occupate, incrementando un senso di insicurezza in una parte degli abitanti storici del quartiere. In due interviste con persone che hanno abitato a Begato ci viene confermato che per entrare nelle case sfitte bisogna parlare con persone che le possono aprire, avendo cambiato le serrature, dietro il pagamento di qualche centinaio di euro. Se non paghi ed entri ugualmente, è facile che le stesse persone ti denuncino agli uffici che gestiscono i palazzi come occupante. Abbiamo anche parlato, al contrario, a lungo, con una persona che aveva occupato e ristrutturato una casa per la propria famiglia nella Diga, senza l'intermediazione di nessuno. In questo quartiere “la casa” sembra diventare la cifra che definisce chi ci vive. Da parte

3

Cfr. P. Boccagni, A.M. Brighenti, *Immigrants and Home in the Making: Thresholds of Domesticity, Commonality and Publicness*, in “Journal of Housing and the Built Environment”, 2015, link.springer.com/article/10.1007/s10901-015-9487-9, consultato l'1.07.2024; A.M. Brighenti, *Pubblico e comune: un'approssimazione alla loro articolazione contemporanea*, in “Scienza&Politica”, scienzaepolitica.unibo.it/article/view/2733/2130, consultato il 18.09.2024.

del resto della città si definisce Begato come quartiere decadente e pericoloso. Da parte di chi lo vive, come risorsa a disposizione, come risorsa scarsa e mezzo di scambio, come parte della propria vita incarnata nella materialità degli oggetti, nelle scelte estetiche e spaziali che modificano, per quanto possibile, la modularità degli appartamenti⁴. Abbiamo visitato la Diga in fase di demolizione, quando tutte le pareti divisorie erano state abbattute e gli appartamenti modulari si presentavano in fila, nudi nella loro essenzialità, come un catalogo eterogeneo di piccoli cosmi di significato. Nella terza e quarta foto possiamo vedere un esempio di questi cosmi abitativi esposti prima della distruzione.

Attraverso queste fotografie, serie incompleta di una etnografia parziale, illustriamo così un grande quartiere di edilizia popolare incapace, in assenza di spazi pubblici architettonici reali, con una popolazione eterogenea e precaria, di sviluppare relazioni di comunità. Un quartiere composto di alloggi monadici, abitati da singole solitudini, anche se familiari, dove si sviluppano relazioni che non vanno oltre la riappropriazione e condivisione dei più vicini spazi comuni, nonostante le attività istituzionali di educative di strada e di servizi sociali puntuali, che intaccano solo in minima parte lo scenario di quartiere.

4

M. Cannarella, E. Fravega, *Abitare il crollo*, in "Sociologie", 2023, <http://ojs.edizionaltravista.com/sociologie/ultimofascicolo>, consultato il 18.09.2024.

5

Immaginate ma reali. Cfr. B. Anderson, *Comunità immaginate*, Laterza, Roma 2018.



A demolizione avvenuta, della Diga rimane la presenza nelle fondazioni che si estendono sui versanti delle due colline e nella piazza centrale dove si incontravano. Rimane in piedi solo un civico, per ristrutturazione e riassetto. Fotografia di Massimo Cannarella.



In questa fase di demolizione della Diga erano state eliminate tutte le pareti divisorie tra stanze e corridoi, esponendo i microcosmi abitativi degli alloggi uno in fila all'altro, tentativi di eccedere l'uniformità dei moduli. Primo appartamento preso a esempio. Fotografia di Massimo Cannarella.

Durante la demolizione della Diga. Secondo appartamento preso a esempio. Fotografia di Massimo Cannarella.



La Diga, epitome tardo-Le Corbusier del quartiere, chiude una valle da una collina all'altra. Fotografia di Massimo Cannarella.

Composizione dei moduli architettonici della Diga, nei fatti quasi carceraria. Qui si vede l'utilizzo degli spazi comuni dei palazzi, da "pianerottolo" aperto a estensione del privato degli alloggi. Fotografia di Massimo Cannarella.

Seconda

traccia

Considera l'aragosta

Alberto Bertagna

L'aragosta muore. È un fatto innegabile: che viva la sua lunga vita senza un nostro intervento; che la si uccida o meno in acqua bollente; che si goda o meno della sua sofferenza, magari immaginata o solo diversa dalla nostra, priva com'è – l'aragosta – di sistema nervoso centrale. Ma è esattamente nel momento in cui il suo carapace sfrigola che se ne avverte la miseria:

“Il rilievo e il contorno delle strutture risaltano meglio quando il contenuto, che è l'energia vivente del senso, è neutralizzato. Un po' come l'architettura di una città disabitata o estinta, ridotta al suo scheletro da qualche catastrofe naturale o artificiale. Città che non è più abitata né semplicemente abbandonata, ma piuttosto invasa dal senso e dalla cultura. Questa invasione che le impedisce di ridiventare natura è forse, in generale, il modo di essere presente o assente della cosa stessa di fronte al linguaggio puro. [...] Si intravede la struttura al sopraggiungere della *minaccia*, nel momento in cui l'imminenza del pericolo concentra i nostri sguardi sulla chiave di volta di una istituzione, sulla pietra in cui si compendiano la sua possibilità e la sua fragilità. È possibile, allora, minacciare *metodicamente* la struttura per percepirla meglio, non solo nelle sue nervature, ma in quel punto segreto in cui si rivela non più erezione o rovina, ma labilità. Questa operazione si chiama (in latino) *curare* o *sollecitare*. In altre parole significa *smuovere*, con una scossa che ha rapporto con il *tutto* (da *sollus*, latino arcaico: il tutto, e da *citare*: dare una spinta)” (Derrida 2002, pp. 6-7).

È esattamente nel momento in cui è “invasa dal senso e dalla cultura”, ovviamente *nostris*, nel momento in cui la struttu-

ra protettiva è smossa e scossa, stressata “metodicamente” dal vapore che la fa sfrigolare, che se ne avverte l’intimo, se ne comprende l’insicurezza. La (sua) *différance*, questo spazio immateriale, questo intervallare, questo tratto altro nel suo percorso esistenziale, sincronico e diacronico, influenzato da chi la sente sfrigolare in quel momento e da ciò che era prima e da ciò che sarà dopo, né viva quanto precedentemente né ancora definitivamente morta: ecco la (sua) miseria che diventa significato particolare rispetto all’impassibilità delle frazioni di tempo che la inquadravano come aragosta tra tante, e significativa rispetto alla nostra indifferenza. Miseria che definiamo in una determinazione differenziale priva della weberiana *neutralità assiologica*. Miseria che imponiamo, fissandola in base a ciò che la sottrae dal suo essere viva o morta di per sé, stabilendola a partire dalle espressioni della nostra “cura”. Miserabile per ciò che subisce e la trasforma per chi è empatico o mette in dubbio le sicumere dei nostri mille antropocentrismi, miserabile solo da pochi lustri e non sempre: non secondo l’*haute cuisine* del diciassettesimo secolo e nemmeno secondo i fanatici del Maine (Wallace 2005). E in movimento non è solo il tempo relazionale e oscillante del carapace che sfrigola, la *différance* composta nell’acqua bollente, perché anche la struttura del ricevente il messaggio – quel suono penetrante che esce dall’aragosta e invade lo spazio circostante – subisce attacchi, e difetta di garanzie, si smuove e vacilla:

“Was I in a new territory? [...] I walked down a parking lot that covered the old railroad tracks which at one time ran through the middle of Passaic. That monumental parking lot divided the city in half, turning it into a mirror and a reflection – but the mirror kept changing places with the reflection. One never knew what side of the mirror one was on. There was nothing *interesting* or even strange about that flat monument, yet it echoed a kind of cliché idea of infinity; perhaps the ‘secrets of the universe’ are just as pedestrian – not to say dreary. Everything about the site remained wrapped in blandness and littered with shiny cars – one after another they extended into a sunny nebulosity. The indifferent backs of the cars flashed and reflected the stale afternoon sun. I took a few listless, entropic snapshots of that lustrous monument” (Smithson 1967, p. 50).

Il breve ma intenso viaggio di Robert Smithson attraverso il non detto di Passaic, con le foto che corredano il testo immortalando tubi dozzinali e sciatti, trasformandoli in monumentalità, conferendo loro grandezza e unicità e regalando loro un titolo

che li sottrae dall’indifferenza, dall’uniformità e dal disinteresse (*The Great Pipe Monument, The Fountain Monument*), è processo inverso ma specchiato dell’aragosta che sfrigola. Smithson stressa, minaccia la struttura di paesaggi anonimi e ordinari, di quanto viene solitamente escluso dalla ribalta (“suburbs exist without a rational past and without the ‘big events’ of history”, scrive), e attraverso tale ribaltamento, nel tratto della sua attenzione e delle sue riprese, decostruisce “that zero panorama” nel suo significato attendibile, la creduta assolutezza del suo senso: i posteriori delle auto, indifferenti perché uguali nella loro insignificanza e perché noncuranti dell’intorno, diventano parte di un monumento a quell’istante che li sgancia da ciò che erano prima e da ciò che saranno dopo, e che li sottrae dalla miseria dell’irrelevanza coinvolgendoli in un sistema semiotico. È la sollecitazione della cultura, di Smithson o di Wallace, a distaccare la miseria dalle cose del mondo o a mostrare mondi precipitati nella miseria; a mettere il tratto della *différance* – e dunque, e ciò è il *punctum*, il tratto della *possibilità* – nell’impassibilità magari figlia di insensibilità, anche solo “per percepirla meglio”. Di fronte al linguaggio puro, per dirla à la Derrida, la miseria è assente o presente, evidente o segreta perché non ha un significato assoluto, autosufficiente. Per mapparla serve stressare la resistenza delle strutture, fisica come il carapace delle aragoste o concettuale nel caso dei preconcetti che spesso costringono la lettura di quanto circonda: “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” (Koolhaas, Mau 1995, quarta di copertina). Quanta miseria, se ne minacciassimo la “chiave di volta”, potrebbe rivelarsi dentro o fuori i perimetri di ogni architettura o impastata nelle materie che la ergono sopra le vite a cui fa ombra?

L’aragosta non ha bisogno di mappe per muoversi nell’acqua, per trovare quello che è abituata a conoscere attraverso le proprie abitudini o consuetudini, impresse nella propria memoria genetica: le mappe servono a chi non sa o a chi vuole vedere in modo altro, e dominare ciò che vive anche senza alcuna sollecitazione. Il 10 febbraio 2018 la chiatta Louise-Catherine, ormeggiata al molo di Austerlitz, ha ricevuto una scossa che ne ha lacerato lo scafo, e priva di mappe è affondata nella Senna. Costruita per il trasporto del carbone e rilanciata da Le Corbusier e Pierre Jeanneret come rifugio per l’Esercito della Salvezza, è tornata a galla, riparata la falla, solo il 19 ottobre 2020: “Al suo interno niente può essere casuale ma nemmeno nulla essere risolto per sempre. Pensavo a due commedie che potrebbero sempre avvicinarsi: la prima si chiama *I non riconciliati*, la se-

conda *I ricongiunti*" (Rossi 1990, p. 36). Oggi ricongiunto al suo ruolo di monito all'indifferenza ma allo stesso tempo privo di riconciliazione con l'uso al quale era stato votato, l'Asile flottant per più di due anni è rimasto inabissato, al di fuori dello spazio del predominio della presenza. Dov'è e quand'è allora la miseria che manifestava, la sua miseria? Forse là sotto, nell'acqua della Senna, o quando svolgeva il suo compito, o forse qui e ora, e poco prima del suo affondamento, o poco dopo, rifugio ormai solo nella sua leggenda, ben oltre la sua fisicità?

La mappa è strumento di dominio, e in ciò di sopraffazione. Ma è anche segno di debolezza: la mappa serve a chi non padroneggia, a chi proprietario non è. Il familiare sa e non mappa; il possidente sa e mappa solo per non scordare; il sociale mappa per conoscere e magari stanare. Chi ha solitamente si limita a controllare ciò che ha, il catasto invece è spesso in affanno. Le mappe servono per salvaguardare o per conquistare. Quelle di Smithson o di Wallace vogliono offrire al mondo delle consuetudini un nuovo sguardo. I bambini che giocano nei paesaggi ordinari che racconta il primo non ne hanno bisogno né servono mappe agli avventori del Maine Lobster Festival: siamo noi con loro, condividendo le loro relazioni e reazioni, a voler capire che quel mondo è definito in un certo modo e collocato in un certo punto. Tutto sta a capire allora se *la mappa della miseria* è la carta a disposizione di chi vuole controllare la miseria, produrla o ridurla, disvelarla o celarla, invadendola di senso e cultura, minacciandone e stressandone la struttura, o un disvelamento del senso soggettivo del genitivo, ovvero se è la miseria (nostra, sempre nostra) a cercare un disegno per potersi orientare e dunque uscire dall'ignoranza (dall'ignorare) e dall'indifferenza. Cosa scopriremmo del nostro mondo se lo vedessimo rappresentato, cartografato, stressato dalla miseria che lo sostiene? Scopriremmo probabilmente che quello che consideriamo centrale è, per chi non lo conosce o non lo comprende, irrilevante; e quello che consideriamo abbondante è scarso; e quello che consideriamo bellezza è squallore, eccetera. La *différance* che si produrrebbe accostando due prospettive con la logica del *tertium datur* – quella delle aragoste e la nostra, certo, ma più propriamente e proficuamente le nostre *diverse* attenzioni – sarebbe lo specchio attraverso il quale si rivelerebbe l'indifferenza di due mondi che poco si *curano* l'uno dell'altro. "Ho visto palazzi senza porte / rive senza mare / un cuore giacere inerte / rossastro sulla strada / e un gatto mangiarlo / tra gente indifferente. / Non andrò mai in America. / Né altrove" (Ciampi 1973): così poetava il livornese, prima di cantare, nel 1975 in *Dentro e fuori, L'incontro*, "Farò di tutto perché tu non capisca / l'indifferenza che in questo mondo ci perseguita".

L'indifferenza allora è cifra della miseria tanto quanto solo la *différance* la può disvelare: tutto è miseria e siamo tutti miseri quando non osserviamo ciò che sta oltre noi stessi, sia la struttura di un territorio, quella di un'architettura o anche solo di un preconcetto, del linguaggio puro con cui cerchiamo di mappare ciò che sta dentro e fuori di noi, i nostri sentimenti rispetto al mondo. L'indifferenza con la quale rifuggiamo ma allo stesso tempo abitiamo spazi sempre più individualizzati ma sempre più omologati, immiseriti anche da costruttori di "narrazioni ipnotiche" (Xun 2025) che sfasano il nostro rapporto con il visuto. Un ultimo dubbio deriva allora dal considerare l'aragosta e dal volerne intendere lo sfrigolio come lamento. Se è tutto ma sembra esistere solo stressando la struttura del disinteresse, della freddezza, dell'abitudine, della dimenticanza, in che rapporto sta la miseria con il predominio della presenza per il quale tutto il Novecento ha combattuto così tanto? E se l'inabissarsi degli enti nell'indifferenza – a morire dentro l'acqua delle pentole del Maine Lobster Festival o a marcire nel caso dell'Asile flottant dentro quella della Senna – mostrasse, là sotto nell'assenza di luce, laddove non interviene alcuna cura, alcuna sollecitazione della *différance*, la potenza imperitura e mai scalfita di ciò che è oltre la datità? Se la metafisica cancella ogni valore della traccia, del segno, dell'immagine, la mappatura della miseria, in fondo, non riesce a fare lo stesso dell'assoluto che la sostiene. Mappare la miseria non la cancella perché l'indifferenza continua a vivere come un fantasma là nello spazio della nostra pigra superficialità, della nostra ingiustificata arroganza, della nostra pretesa superiorità. L'assoluto, mai davvero ucciso dal Novecento, infesta ancora il reale. Tutto sta a chiedersi quale idea, o ideale, sia l'ombra nietzschiana che a mezzogiorno vogliamo raggiunga il nostro corpo.

Riferimenti bibliografici

Ciampi P., *53 poesie*, RCA edizioni, Roma 1973.
 Derrida J., *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino 2002.
 Foster Wallace D., *Consider The Lobster*, in *Consider the Lobster and Other Essays*, Little Brown, Boston 2005.

Rossi A., *Autobiografia scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Parma 1990.
 Smithson R., *The Monuments of Passaic*, in "Artforum", vol. 6, n. 4, 1967.
 Koolhaas R., Mau B., *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York 1995.
 Xun J., *Ipnocrazia. Trump, Musk e la nuova architettura della realtà* (2024), Tlon, Roma 2025.

Nell'appartamento c'erano due stanze, tutte e due senza mobili. La prima, separata da un corridoio, aveva tre sedie e un cuscino posato a terra, l'altra era coperta da uno spesso strato di riso. Chi ne trovava rifugio, supino con la testa posata sul cuscino, si era lasciato morire di fame. Non appena il corpo venne portato via, qualcuno provò a mettersi nella stessa posizione. Disteso sul pavimento, con lo sguardo rivolto verso l'altra stanza, quel mucchio di riso sembrava un paesaggio innevato e la parete un cielo carico di nuvole. Per riuscire a strappare e abitare un'immagine da una realtà che non aveva il tempo di esplorare, il protagonista del breve racconto di Tonino Guerra, all'interno della raccolta *Il Polverone. Storie per una notte quieta*, aveva speso la sua unica risorsa. La costruzione di quel paesaggio invernale, concessa solamente dallo spazio dell'oscurità e dalla posizione del cuscino, comportava l'impiego del riso rimasto. Eppure un'immagine, un'immagine malgrado tutto (Didi-Huberman 2005), malgrado la soglia di sopravvivenza, diventa lo strumento per rivelare quanto in una condizione di miseria sia urgente progettare e disegnare lo spazio della realtà. Difatti l'esistenza di chi abitava quelle stanze dipendeva dalla necessità di vedere un cielo innevato più che dal bisogno di colmare le mancanze di un'esistenza insopportabile; "l'unica forma che gli era consentita era quella di un'emigrazione fantastica, una fuga nello spazio aiutata da opportuni travestimenti" (Guerra 2018, p. 1659). Malgrado tutto, malgrado la necessità di abitare oltre i limiti dell'utile, l'urgenza consisteva nel desiderio di costruire un'immagine, di dare forma all'impensabile del proprio vissu-

to. Ne risulta la costruzione di un'inquadratura da cui si vede poco e che, invece di documentare o certificare la misura della propria condizione e restituire il dettaglio, ne racconta le condizioni di esistenza e di rappresentabilità.

Da questo prospettiva l'immagine di quella stanza capovolta, perturbata dall'angolazione della sua ripresa, capace di restituire quel poco di visivo che rimane, ritrae lo spettro della miseria. La progettazione di uno sguardo che, come il periscopio per il sottomarino, subordina l'esperienza dello spazio a uno specifico punto di vista capace di proiettare desideri e attese sulla realtà, impegnandosi a trasfigurarla e distorcerla piuttosto che descriverla. Ne consegue il disegno di uno spazio a bassa definizione che reagisce "alla direzione e all'intensità dello sguardo dell'osservatore o ai suoi segnali vocali, un ambiente che è spento quando non è guardato o non serve e si anima non appena è oggetto di attenzione, affetto, curiosità, ansia; o un piccolo ambiente dove luce e suono e clima sono controllati dai movimenti o addirittura dallo stato psicologico di ogni singolo osservatore" (Lynch 1977, p. 217).

Si tratta di registrare un'immagine dell'appartamento descritto ne *Il pavimento di neve*, non come un'architettura con tali caratteristiche, ma piuttosto come un dispositivo ottico, una camera oscura tesa alla costruzione di un paesaggio innevato, percettibile solamente da un unico punto di vista. Un'immagine che "si propone di distruggere, o per lo meno di sconvolgere, il catalogo definitivo, di far cortocircuitare tutte le categorizzazioni esistenti, di dare vita a un nuovo inizio – come se il mon-

do potesse essere rimescolato al pari di un mazzo di carte" (Koolhaas 2021, p. 229). La peculiarità di questa inquadratura sta innanzitutto nel punto di vista, che colpisce per la sua povertà informativa e descrittiva quanto nella sua ricchezza teorica; la stanza innevata, l'unica messa a fuoco dell'immagine, è presa di scorcio, come fosse un ritaglio strappato all'oscurità della prospettiva distorta. Non c'è una visione chiara di ciò che si sta riprendendo; l'appartamento viene interamente trasfigurato dalla cornice buia della sua inquadratura ma al contempo catturato in maniera lacunosa e sfuggente. Un disorientamento simile alle foto scattate nel 1944 dal campo di Auschwitz-Birkenau da una squadra di *Sonderkommando*; quattro immagini inquadrare male di cui progressivamente si vede sempre meno, fino a non vedere più niente. Un'informe massa nera le accomuna a tal punto che "parrebbero, i primi due, degli scatti presi da un fotografo maldestro, i secondi due nemmeno fotografie intenzionali, come se il pulsante di scatto fosse stato inavvertitamente premuto facendo ciondolare la fotocamera a tracolla" (Pinotti 2024, p. 244). Si tratta, invece, dell'unico spazio che permette l'esistenza di queste fotografie, una zona d'ombra dove il prigioniero ha potuto estrarre la macchina fotografica, avvicinarla al viso e scattare una prima serie, per poi uscire e riprendere in forma quasi astratta un bosco di betulle, ghermito di SS. "Questa massa in cui nulla è visibile è lo spazio della camera a gas: la camera oscura in cui è stato necessario ritirarsi per porre in luce" (Didi-Huberman 2005, p. 57) la testimonianza dell'immagine.

Paradossalmente l'oscurità e la posizione angolata della camera in cui poco prima erano presenti centinaia di cadaveri, proteggono e custodiscono allo stesso tempo la possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie. In questo caso, come in quello raccontato da Tonino Guerra, la traccia nera restituisce la situazione stessa, l'evento registrato in immagine, che ne permette la visibilità. Di conseguenza il referente di tale potenzialità non corrisponde tanto all'allineamento di due soggetti diversi, come possono essere il prigioniero o il clochard, con chi osserva oggi tali inquadrature, bensì allo spazio che le stesse progettano; all'incrocio di queste due soggetti, alla scomparsa del testimone e alla non rappresentabilità della testimonianza, lo spettro dello spazio "esibisce una segnatura, attra-

verso la quale significa di più di quanto i suoi tratti, i suoi gesti e le sue parole potrebbero mai esprimere" (Agamben 2011, p. 15). Simili ad errori fotografici raccolti nell'omonimo libro di Clément Chéroux, queste zone d'ombra imprimono nello spazio l'indicibilità delle condizioni prodotte dalla miseria, in una traccia che assume le caratteristiche dell'impronta. Per cui più questa è lacunosa e il reperto della realtà deformato, svuotato da ogni velleità informativa e descrittiva, più risulta al contrario denso e capace di restituire "la dialettica fra regime di visibilità e di invisibilità nel perimetro" (Pinotti 2024, p. 251) sfocato disegnato dalla miseria. Tant'è che sono immagini capaci di tradire la descrizione di ciò che inquadrano, come nell'emblematico *Ceci n'est pas une pipe* di René Magritte, dove la didascalia nega di rappresentare ciò che il quadro raffigura.

Analogamente il disegno della miseria, imprimendo la traccia della sua irrepresentabilità nello spazio del reale, ne rimescola i contenuti ormai logori, seppur mantenendolo di fatto inalterato (Koolhaas 2021). In entrambi i casi il testo e la figura anziché essere disposti in una posizione differente, condividono lo stesso supporto; nell'uno la superficie all'interno della cornice, nell'altro uno spazio senza coordinate precise, se non quelle di una realtà che necessariamente e inevitabilmente fa corrispondere le cose alle parole. Un'operazione non lontana da quella del calligramma che, essendo per definizione una figura costruita dalle parole di un testo, "non dice e non rappresenta nello stesso momento; quella stessa cosa che si vede e che si legge è taciuta nella visione, nascosta nella lettura" (Foucault 1988, p. 32). Tuttavia, ridistribuendo le corrispondenze tra parola e immagine, tra cosa e realtà, sia il quadro di Magritte che il disegno della miseria si propongono di nominare ciò che non avrebbe bisogno di esserlo, per costruire "una nuova lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire" (Auster 2014, p. 82).

Sussiste perciò una differenza tra il disegno che raffigura la cosa, e la parola che la dice, nel tentativo di avvicinare l'esperienza della realtà agli strumenti utili per decodificarla. Ciò che si vede nel quadro non è una pipa con tale funzione, né l'appartamento indica uno spazio connotato da tali proprietà, bensì un paesaggio innevato, "un'immagine malgrado tutto: malgrado la nostra incapacità di guardarla come meriterebbe, malgrado il nostro mondo" (Didi-Huberman 2003, p. 15).

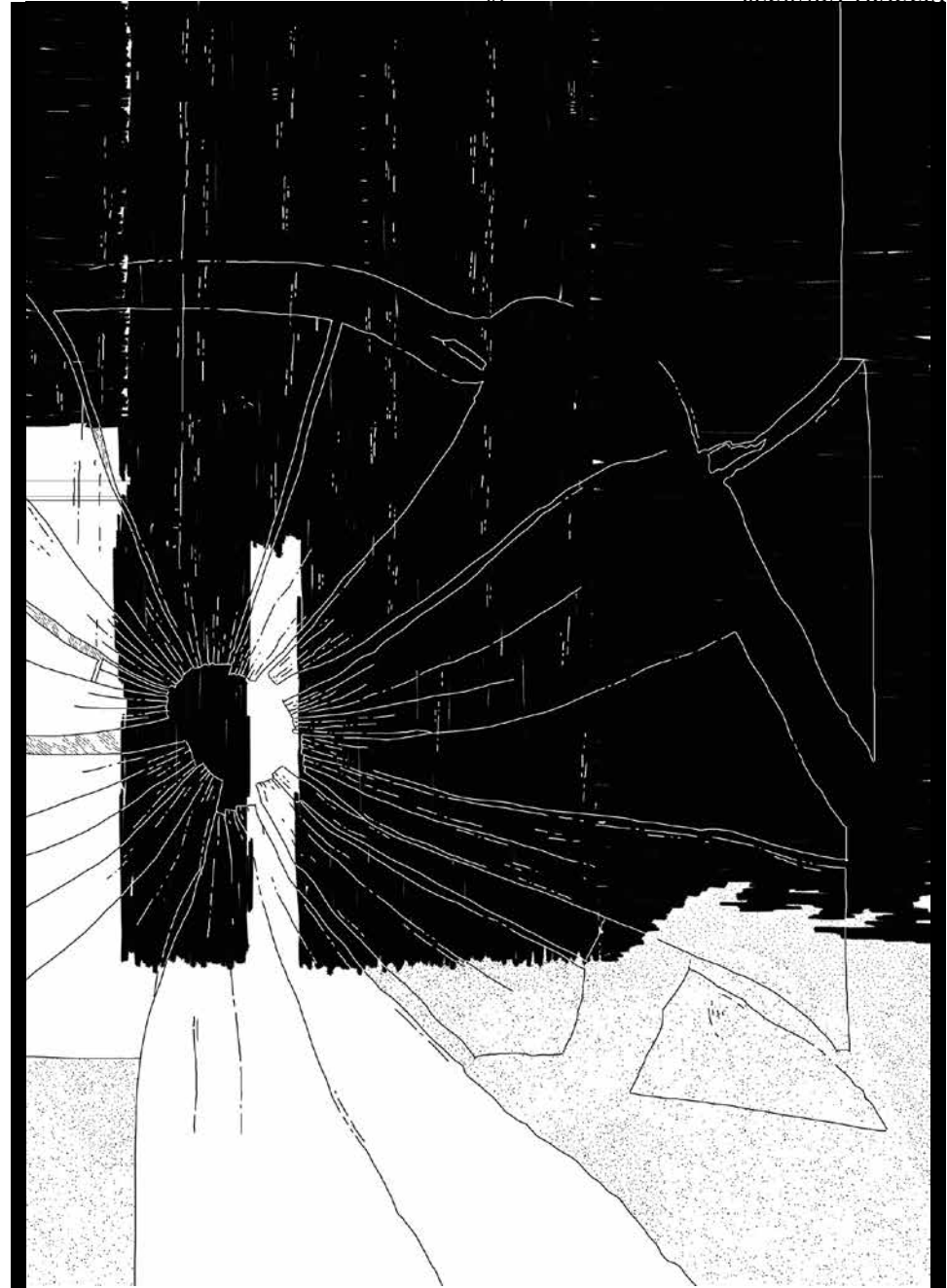
Riferimenti bibliografici

- Agamben G., *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere tra spettri*, Corte del Fontego Editore, Venezia 2011.
- Auster P., *Trilogia di New York. Città di vetro, Fantasmi, La stanza chiusa* (1986), Einaudi, Torino 2014.
- Bataille G., *Documents* (1970), Dedalo, Bari 2009.
- Chéroux C., *L'errore fotografico. Una breve storia* (2003), Einaudi, Torino 2009.
- Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto* (2003), Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

- Id., *La somiglianza dell'informe. O il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille* (1995), Mimesis, Milano 2023.
- Foucault M., *Questo non è una pipa* (1973), SE, Milano 1988.
- Guerra T., *L'infanzia del mondo. Opere 1946-2012*, a cura di Cesari L., Bompiani, Milano 2018.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), a cura di Biraghi M., Electa, Milano 2021.
- Lynch K., *Il tempo dello spazio* (1972), il Saggiatore, Milano 1977.
- Pinotti A., *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Einaudi, Torino 2024.



Qui e alle pagine seguenti: Giulia Bersani, *Come abitare un desiderio*, reinterpretazione grafica del racconto di Tonino Guerra, *Il pavimento di neve* (2018), 2024.



Bolo'bolo. Prefigurazioni di un mondo post-urbano in assenza di miseria, se non per scelta

Egidio Cutillo

AVVERTENZE

Quanto segue interpreta la miseria come impen-sato e irrepresentabile per la sua pervasività: siamo tutti miserabilmente guidati dalla *miseria dello sviluppo* (Bevilacqua 2014) e dalla *miseria dell'ecologia* (Merlini, Del Don, Bonoli 2004). La miseria è perciò considerata universale e transcalare, ipostasi della macchina capitalistica globale che produce sfruttamento, scarsità e squilibrio nella distribuzione delle risorse culturali e materiali del pianeta. È per questo che più che rilevare l'evidenza della miseria, ci si propone di mappare le tracce di altre linee di valore osservando nell'impronta di un testo, di un progetto, di un piano, il vettore di possibilità dello "slittamento generalizzato degli attuali sistemi di valore" verso "nuovi poli di valorizzazione" (Guattari 2019, pp. 57-58). Dunque, quanto segue inizia prefigurando alcune tra le strutture spaziali che rendono possibile la sospensione, o addirittura la disattivazione, del concetto stesso di miseria e finisce trasvalutando operativamente gli enunciati di quanto prefigurato.

PREFIGURAZIONI

Satirico e utopico, *Bolo'bolo* può essere considerato un trattato di ecologia politica in forma di racconto, la teoresi di una civiltà planetaria che ha scelto la via dell'autosufficienza e dell'autodeterminazione per emanciparsi dalla miseria globale riorganizzando l'ecumene della postmodernità (Berque 1993) in una rete intercontinentale di organismi spaziali definiti *bolo*.

Il mondo di *Bolo'bolo* è fondato sulla trasvalutazione della soggettività a unità minima

della realtà (*ibu*). Un insieme di *ibu* che sceglie di radunarsi definisce la comunità di base (*bolo*), l'unità pseudo-urbana fondamentale per la riorganizzazione dello spazio e della società: un gruppo di massimo 500 persone che esercita il proprio potere sullo spazio e soddisfa i propri desideri e bisogni primari in una proporzionata distribuzione di lavoro e risorse. "L'autosufficienza quasi totale dei *bolo* ne garantisce l'indipendenza" (P.M. 1983, p. 67). Questa si basa su due elementi: l'insieme delle costruzioni e delle infrastrutture per l'abitazione (*gano*) e l'artigianato (*sibi*) e l'unità di terre in cui produce il proprio cibo (*kodu*), posta entro 15 km dall'abitato. Le condizioni geografiche determinano l'identità primaria e la base di sussistenza su cui un *bolo* si fonda: esso può nascere in qualsiasi parte del globo a patto che i suoi abitanti siano in grado di sopravvivervi e di metterne in valore le risorse. È per questo che, grazie ai *bolo*, in cui cultura e sopravvivenza coincidono, gli abitanti di un villaggio globale *altro* possono vivere in una condizione di abbondanza perpetua. "I loro valori, se ce ne sono, le loro forme territoriali e architettoniche, culturali e di organizzazione, sono differenti. Nessun *bolo* assomiglia a un altro *bolo*, così come nessun *ibu* assomiglia a un altro *ibu*" (ivi, p. 68). Tuttavia, l'autodeterminazione del *bolo* non sottende l'isolamento. La cooperazione tra i *bolo* è volontaria e ciascuno di essi sceglie il proprio grado di autarchia o indipendenza in base alla propria identità culturale. Quest'ultima dipende sia dalle condizioni locali che dalle scelte individuali: "*bolo'bolo* non è un sistema chiuso, bensì un patchwork aperto di micro-sistemi" (ibid.) che si compor-

tano come agenti mutageni in grado di alterare le strutture esistenti e produrre trasformazioni sistemiche a lento rilascio. "Nelle grandi città, *bolo* occupa [...] un insieme di vicini di casa o un complesso di fabbricati adiacenti. [...] In campagna, un *bolo* corrisponde a un piccolo villaggio [...]. Nel Pacifico, è un'isola di corallo, oppure un gruppo di piccoli atolli. Nel deserto [...] si può abitare la strada dei nomadi [...] sui fiumi e sui laghi si possono creare dei *bolo* battello. [...] I *bolo* costruiscono ovunque il loro nido" (ivi, pp. 68-69).

Nei *bolo* non esistono né proprietà né norme. D'altro canto, il contesto, le risorse e l'identità culturale, determinano delle costanti negli espedienti architettonici con cui l'abitato prende forma. Ad esempio "le costruzioni su diversi piani sono in parte trasformate in terrazze, vengono seminate o trasformate in serre al fine di ridurre la perdita energetica. Nei climi temperati le stanze più fredde [...] sono chiuse durante l'inverno [...] poiché riscaldarle consuma troppa energia. [...] Si abbattono altre case per lasciare posto agli orti o per ottenere i materiali necessari ad altri gruppi" (ivi, pp. 125-126). Ma soprattutto "certi modi di vita hanno bisogno di dormitori, altri di camere individuali, di locali comuni, di cappelle, di amache, di torri, di cantine, di refettori, di molti muri, di pochi muri, di soffitti alti, di case lunghe, di tetti pendenti, ecc." (ivi, p. 127). La moltiplicazione delle identità e la concentrazione di agenti caotici neutralizzano così lo scisma culturale e funzionale tra città e territorio a favore di una frammentazione di spazi di pari dignità e di una frantumazione del potere amministrativo in micro entità. L'insieme dei *bolo* tra loro più prossimi vive, perciò, in una condizione post urbana dove abitare e produrre (cibo, oggetti e servizi) si concentrano nello stesso spazio e sono demandati alle capacità dei singoli *ibu*, regolati da un contratto sociale basato sulla reciprocità del dono.

I problemi o i conflitti che possono emergere al livello del *bolo*, benché i *bolo* detengano inequivocabilmente il diritto di autodeterminarsi e autogovernarsi, sono discussi e risolti nel quadro di comunità più grandi, i *tega*. Questi sono determinati "dalla convenienza geografica, dall'organizzazione urbana, da fattori storici o culturali, o da una semplice predilezione. Un *tega* [...] adempie a certi compiti utili per i suoi membri: reti stradali, canalizzazioni, acqua, fabbriche di energia, piccole fabbriche [...], trasporti pubblici, ospedali [...], l'aiuto generale e le riserve in caso di crisi" (ivi, pp. 144-145).

Un più ampio coordinamento tra quartieri può rendersi necessario per facilitare ad esempio gli scambi di risorse. In tal caso un insieme di *tega* può cooperare nella forma del *fudo*, il corrispettivo di una contea di dimensioni variabili in funzione delle condizioni geografiche e delle strutture preesistenti. Uno spazio di vita funzionale di 400 *bolo* determina la soglia numerica, che deve comunque corrispondere a un'estensione spaziale tale per cui "l'*ibu* deve poter raggiungere qualsiasi punto della contea, rientrare nello stesso giorno e avere ancora il tempo di fare qualcosa d'altro. Nelle zone molto popolate ciò rappresenta una superficie massima di 50 km²" (ivi, p. 150).

L'unità spaziale che raccoglie in sé differenti contee è la regione autonoma (*sumi*). Questa è innanzitutto un'unità geografica definita dalla morfologia del territorio, ma è soprattutto la più grande "unità pratica" a cui possono riferirsi gli *ibu* e i *bolo*. "Per quanto riguarda i trasporti e gli spostamenti, forma un'unità e ha abbastanza risorse per essere autosufficiente. [...] Una regione si adatta continuamente ai cambiamenti, perdendo dei *bolo* e dei quartieri e guadagnandone altri. [...] Una regione non è un territorio, ma una zona vivente che cambia con la vita" (ivi, pp. 153, 154-155).

Dal momento che l'*ibu* può liberamente cambiare *bolo*, che questi possono smembrarsi o aggregarsi, che le regioni possono variare i propri confini, il mondo di *bolo'bolo* non può che essere un sistema dinamico di frammenti in continua aggregazione e disgregazione a tutte le scale di osservazione.

TRASVALUTAZIONI

Il sistema di valori e di spazi proposti da *Bolo'bolo* aderisce a tre progetti che consideriamo paradigmatici per appuntare alcuni strumenti operativi volti a convertire quelle stesse linee di valore in disposizioni spaziali e che rileggiamo osservando: la sovrapposizione tra le *Continent-cities* (1994) di Yona Friedman e lo spazio interregionale di *Bolo'bolo* per cercare le potenzialità di una rete superurbana; l'analogia tra le soluzioni processuali e spaziali delle Ökohaus (1987, 1991) di Frei Otto a Berlino e l'accumulazione evolutiva dei *bolo* per sondare i margini di manovra del vissuto sul progettato; l'affinità tra la realizzazione della 10k House (2023) dei Takk a Barcellona e il *modus operandi* degli *ibu* quando esercitano il proprio potere trasformativo sull'esistente per tornare

ad appropriarci dello spazio di vita trattenendo l'intensità del progetto.

Lo studio Takk ristruttura un appartamento di 50 m² considerando lo spazio trovato la struttura primaria di una futura occupazione modellata sui desideri e sulle possibilità della committenza. La 10k House, realizzata al costo di costruzione di 10.000 euro, si presenta come un'architettura-alcova di Mdf annidata in un interno reinterpretato paradossalmente come un gradiente di esteriorità. Il progetto si esprime a bassa definizione e le ragioni economiche ed ecologiche governano le scelte ridotte ai minimi termini: orientato a definire le camere d'aria piuttosto che le masse, lo spazio della casa viene distribuito in funzione di gradienti termici e di differenti comfort ambientali; i nuclei privati si denunciano nelle proprie ermetiche specificità e si dispongono in punti strategici in base alla circolazione, ai flussi d'aria e all'esposizione; lo spazio residuo è sospeso in una condizione di non finitezza lasciando visibili le tracce di precedenti vissuti e i segni delle demolizioni al fine di risparmiare sia sull'acquisto di nuovi materiali, sia sui tempi di esecuzione. Trattenere il progetto e le sue complessità costruttive serve anche ad annullare la distanza tra progettista, costruttore e abitante, il quale può rendere esecutivo il progetto del proprio spazio di vita seguendo le istruzioni di un manuale di montaggio predisposto dai progettisti.

Tra il 1987 e il 1991, Frei Otto progetta e coordina l'evoluzione della struttura arbore-scente delle Ökohaus, tre edifici residenziali nel Tiergarten di Berlino (Otto 1995). Il progetto, realizzato nell'ambito del piano Kleihues per l'Iba, è un sistema aperto in cui l'evoluzione dei tre edifici è demandata alla possibilità degli abitanti di autodeterminare le spazialità e i connotati degli alloggi. Di fatto Otto, prevedendo che alla minima definizione dell'infrastruttura corrisponde il massimo grado di libertà, progetta nient'altro che tre telai strutturali, le regole principali per colonizzarli e una sorta di manuale d'uso per realizzarne l'occupazione in chiave ecologica. "Ai diversi livelli gli abitanti hanno potuto acquistare, in diritto di superficie per 75 anni, delle 'parcelle di suolo' situate a 6 e 12 metri d'altezza così da avere un interpiano di 6 metri distribuibile in duplex in base alle scelte individuali e aiutati, se lo ritenevano opportuno, da architetti singolarmente incaricati" (Delera 2001, p. 9). Ciò che Otto progetta, in realtà, è quindi la condizione di possibilità affinché entità singolari anche drammaticamente difforni possano esprimersi e co-

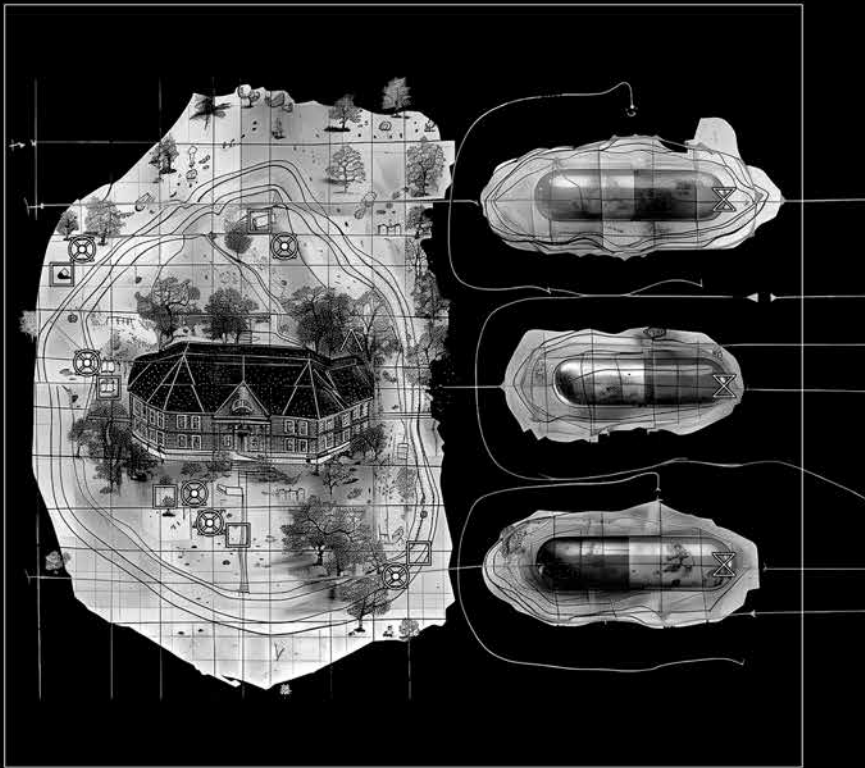
esistere entro i termini di un contratto spaziale. Poter conformare lo spazio secondo i propri bisogni accorda così all'abitante l'opportunità di non subire un ordinamento, ma di relazionarsi con l'architettura come "strumento conviviale" (Illich 2014), superando quella contraddizione tra "lo spazio cartesiano e lo spazio vernacolare" messa in evidenza da Ivan Illich, secondo il quale "gli architetti possono soltanto costruire. Gli abitanti vernacolari generano i principi degli spazi che abitano. Il moderno consumatore di spazio residenziale vive topologicamente in un altro mondo" (Illich 1985, p. 37).

Nel saggio *Continent-cities*, scritto per l'Unesco nel 1994, Yona Friedman propone di espandere la scala fisica e concettuale della città al continente. Esaminando il rapporto edonistico e produttivo che le città intrattengono con i propri *extra moenia*, ipotizzando il potenziamento delle reti ferroviarie, prevedendo la diminuzione dello sprawl in favore di una maggiore prossimità fra centri urbani interconnessi a vari livelli, attribuendo al risultante "vuoto" tra le città una vocazione produttiva e paesaggistica ed elevando lo spazio a entità sovranazionale, l'autore propone la "continent-city" come "instrument for the redistribution of the human habitat on our planet in a more reasonable way, in terms of both human activities and natural environment" (Friedman 2006, p. 92). Il modello di Friedman si basa su una componente materiale – determinata dall'interconnessione di nuclei urbani diversamente agglomerati e collegati da infrastrutture ad alta velocità (200 km in un'ora) – che si riflette e alimenta sulle dinamiche immateriali, economiche e sociali che i nuclei urbani intrecciano tra loro. "We could state that the urban nuclei of the continent-city mutually play the role of each others' hinterland, while at the same time this physical network corresponds to a non-material network based on the same structure. Thus an inhabitant of a continent-city draws his livelihood not only from his own nucleus (township) but from all of the nuclei together. As a consequence, prices and the cost of living are roughly uniform throughout the area, both in urban and in rural zones" (ivi, p. 80). In questa espansione di senso e di spazio, parafrasando l'autore, laddove la campagna si rivela *hinterland* della città e la città si scopre *hinterland* della campagna ed entrambe cooperano in una rete multipolare per il sostentamento reciproco è possibile ancora ribaltare la sopravvivenza in vita.

Riferimenti bibliografici

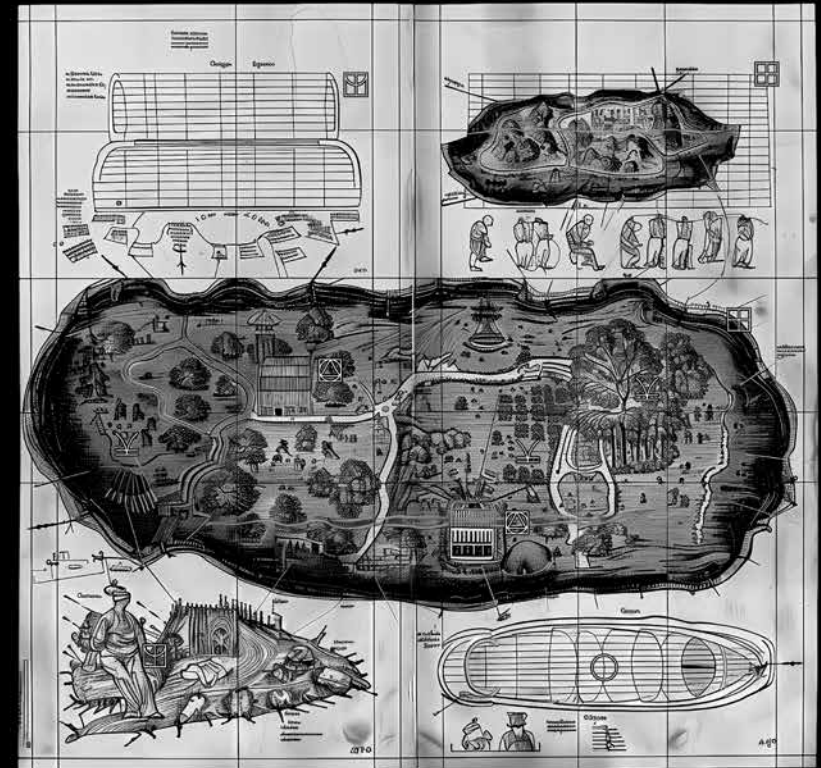
- Berque A., *L'Ecumene. Per una problematica ambientale del mondo*, in "Spazio e società. Rivista internazionale di architettura", n. 64, ottobre-dicembre 1993.
- Bevilacqua P., *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Delera A., *Le "case-albero" di Frei Otto*, Libreria Clup, Milano 2001.
- Friedman Y., *Continent-cities*, in Idem, *Pro Domo*, Actar, Barcelona 2006.
- Guattari F., *Le tre ecologie*, in Id., La Cecla F., *Le tre ecologie. Interventi di Jean Baudrillard, Paolo Fabbri e Wolfgang Sachs*, Sonda, Milano 2019.

- Illich I., *La convivialità. Una proposta libertaria per una politica dei limiti allo sviluppo*, red!, Cornaredo 2014.
- Illich I., *Né nido né garage*, in "Spazio e società. Rivista internazionale di architettura", n. 31-32, settembre-dicembre 1985.
- Merlini F., Del Don C., Bonoli L., *Miseria dell'ecologia. Una risposta territoriale ai conflitti dello sviluppo*, FrancoAngeli, Milano 2004.
- Otto F., *Le case ecologiche di Berlino*, in "Spazio e società. Rivista internazionale di architettura", n. 71, luglio-settembre 1995.
- P.M., *Bolo'bolo*, Edizioni l'Affranchi, Salorino 1983.
- Rogers R., Gumuchdjan P., *Città per un piccolo pianeta*, Erid'A/Kappa, Roma 2000.



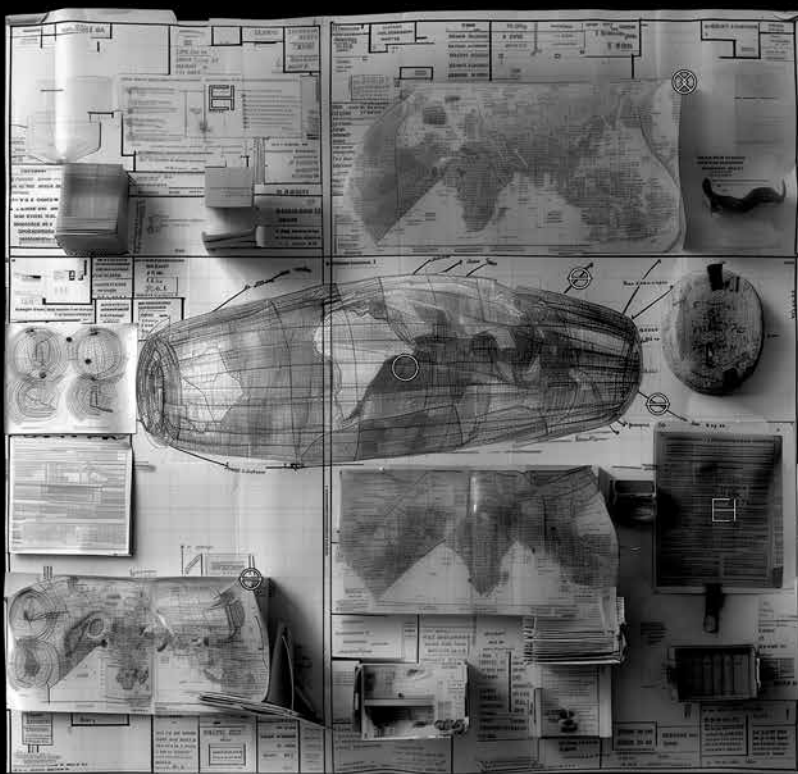
- | | | | |
|--|--|---|---|
| ● | □ | ⊗ | ∧ |
| <i>ibu</i>
io, tu, lei, lui: individuo,
persona, cittadino, uomo,
donna, bambino/a,
qualuno/a, nessuno | <i>taku</i>
proprietà, segreti, vita privata,
baule, ricordi | <i>nugo</i>
morte, pillola di morte,
suicidio | <i>gano</i>
abitazione, casa, rifugio,
costruzione, tenda, caverna,
alloggio |

Egidio Cutillo, *Carta del valore vitale dell'ibu*, 2024.
Disegno digitale in tecnica mista basato su un'immagine generata con l'IA.



- | | | | |
|--|--|---|--|
| ⊞ | ∩ | ⊞ | ⊞ |
| <i>bolo</i>
comunità di base, tribù,
comune, vicinato, quartiere,
comunità di strada, comunità
di vallata, villaggio | <i>kodu</i>
natura, agricoltura,
paesaggio, cibo, campagna | <i>sibi</i>
arte, artigianato, architettura,
industria, produzione
di attrezzi e di macchine | <i>tega</i>
quartiere, vicinato, villaggio,
città, distretto, vallata, isola |

Egidio Cutillo, *Carta del valore spaziale del bolo*, 2024.
Disegno digitale in tecnica mista basato su un'immagine generata con l'IA.



pili
comunicazione, linguaggio,
comprensione, trasmissione
di conoscenze, istruzioni,
addestramento, cioccolate



fasi
villaggio, gite, trasporti,
traffico, vita nomade,
turismo, locomozione



sumi
regione, area geografica,
grande isola,
regione linguistica



asa
terra, mondo, umanità

Table Defective Disposition

Valentina Noce

Un doppio standard occupa il significato di genere di certi oggetti comuni. Accostato alla presenza maschile, il tavolo evoca potere e strategia, la scrivania alla Casa Bianca, Re Artù e contratti da firmare, quattro gambe che sostengono la stabilità di una precisa egemonia. Il tavolo estende la sua funzionalità dalla sfera domestica, apparendo in chiese, uffici, templi, ristoranti: un palco ad altezza cinta dove performare l'esposizione pubblica. Un archivio preciso e prevedibile di rappresentazioni di azioni e rituali su come apparecchiare caffè, bibbie, accomodati pure, stilografiche Montblanc, ultime cene, giovani stagiste, telefoni, whiskey. Se questo immaginario di apparecchiatura è valido per circa la metà degli utenti del tavolo, lo stesso generico oggetto di arredamento apre a diversi usi per la performance femminile. Alexandra M. Kokoli nota come "both kitchens and dinner parties are culturally charged and invested with feminist potential" e "both are historically gendered, in opposite ways" (Kokoli 2016, p. 120); se il setting dei dinner parties è dominato dal potere dei suoi ospiti maschili, "kitchens and the people who work in them normally stay out of sight, off stage, even deemed ob-scene" (ibid.). Nell'opera *The Dinner Party* (1974–79), l'artista Judy Chicago dispone su un grande tavolo triangolare trentanove posti a sedere, invitando trentanove celebri figure femminili come Virginia Woolf, Elizabeth I, Sappho, Kali. Al tavolo, l'artista "celebrates iconic female figures by portraying them as table settings, the implications of which have barely been addressed in relevant critical writing" (ivi, p. 15), aggiungendo – forse un po' letteralmente, nonostan-

te l'enorme sforzo del progetto – un significato all'interazione spaziale di corpi, oggetti e rituali. Una lettura più densa e tagliente di queste istanze si legge invece in *Bad Press Dissident Ironing* di Elizabeth Diller, presentato per la prima volta come *Dysfunctionalisme* al Centre d'Art Contemporain des Castres, Francia nel 1993, e a New York nello stesso anno. Il progetto è introdotto dichiarando la natura neutrale, compiuta ed efficiente dei lavori di casa, che però possono – in modo inaspettato e radicale – assumere una attitudine dissidente attraverso l'esasperata ripetizione del gesto. Partendo da "when Frank Gilbreth raised the efficiency of bricklaying by reducing stooping, Christine Frederick, the earliest exponent of scientific efficiency in the home, asked "Didn't I with hundreds of women stoop unnecessarily over kitchen tables, sinks and ironing boards, as bricklayers stoop over bricks?" (Diller 1996, p. 75), il progetto *Bad Press* rivela il potenziale disfunzionale e ambiguo del rituale domestico; la ripetizione di gesti comuni genera una performance femminile difettosa.

Ambientato alla fine degli anni Sessanta, il film *Arcana* di Giulio Questi racconta la feroce crescita urbana e social di quegli anni. La protagonista, una donna immigrata al nord dal sud Italia, performa crudeli rituali magici nella sua abitazione, un generico e misero appartamento in un nuovo complesso residenziale alla periferia di Milano. I riti soprannaturali e informali eseguiti dalle donne, a differenza di quelli religiosi ufficiali, hanno la loro ambientazione tipica nel comfort privato della sfera domestica. L'appartata miseria di una cucina degli anni Sessanta – con elettrodomestici standard, tv

in bianco e nero tremolanti, odore di caffè bruciato, tovaglie di plastica macchiate – è brutalmente infestata dalla performance femminile. Alla fine del film *Arcana*, la protagonista esegue un aborto sul tavolo in cucina. Piattaforma designata per le quotidiane e misere attività domestiche femminili – senza tutta quella dimensione di potere, forza e strategia delle equivalenti maschili – il piano del tavolo accoglie azioni solitarie.

Nello stesso momento però, proprio come nel film citato, il tavolo diventa potenziale palcoscenico per disturbanti rituali. Lo spazio domestico genera la capacità di un *unhomely*: l'inquietudine presente nel familiare. Se il femminile, "as real otherness, is uncanny in that it is not the opposite of masculinity but that which subverts the very opposition of masculinity and femininity" (Felman 1981, p. 42), l'ambiguità del rituale domestico al tavolo sovverte il dominio di strategia e potere delle attività esclusivamente maschili, *haunting* lo spazio attraverso la mancata presenza sulla scena pubblica (come nella foto di gruppo da riportata Avery Gordon in *Ghostly Matters*, 1997, su Sabina Spielrein). Espandendo il discorso da un singolo oggetto – il tavolo come dispositivo performativo – verso una lettura più ampia dello spazio domestico genderizzato:

"The house is explored as a site which suggests various possibilities with regard to psychological aspects of embodied experience in space. [...] Four readings of house, psyche and body are investigated with reference to core texts relevant to each. A first reading explores Jungian interpretations of the house as feminine. The next reading inscribes the house as masculine in its Freudian repression of nature. A third reading finds Freud's notion of the "uncanny" useful for the exploration of the feminine becoming- hysterical of the house. The fourth reading posits the house as being both masculine prosthesis and feminine prophylactic in accordance with the current poststructuralist practices of architects Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio and others" (Schmidt 2015, pp. 106-110).

Il passaggio dal primo paradigma - l'*uncanny* come piattaforma domestica della femminilità soggettiva e isterica - alla proiezione critica verso un corpo tecnologico è un punto critico in cui indagare l'espansione di una dimensione *haunted* e miserabile verso una più deliberata e critica. Il dominio *uncanny* dell'interazione tra

domesticità e corpi femminili è amplificato ed espanso dalla conferma della tecnologia come una qualità dello spazio. La possibilità di "render visible the shattering of conventional domestic space, through the disembodiment of place and the displacement of body" (DS+R, *Withdrawing room*, 1987), genera un archivio di fantasmi digitali.

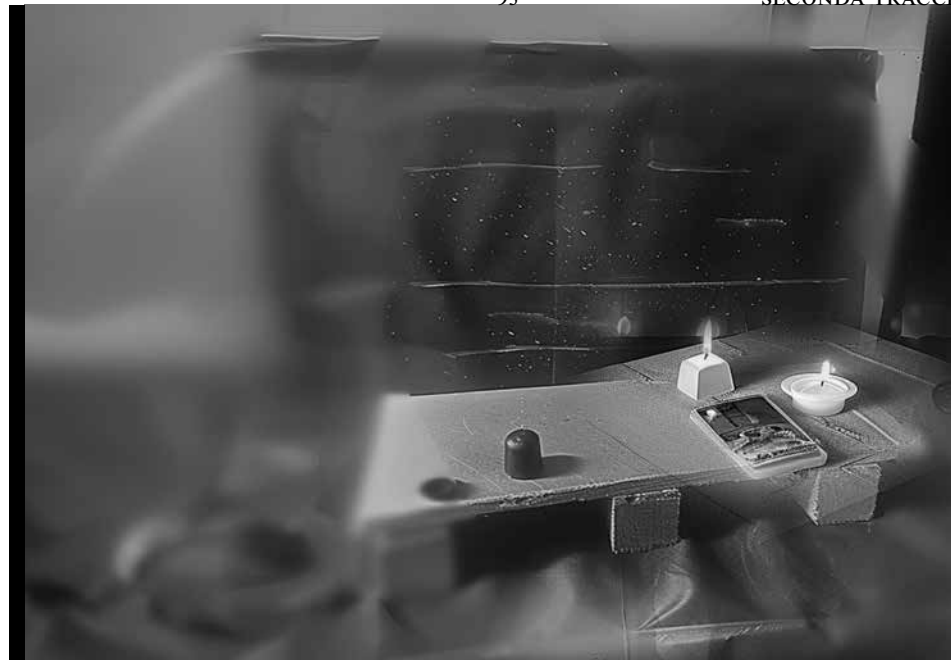
L'*agency* pervasiva della tecnologia nella progettazione architettonica, di nuovo, come nella foto citata, evidente attraverso la sua assenza nella pratica, può generare qualità di non-familiarità. Un impercettibile spostamento di percezione può renderizzare le soluzioni tecnologiche come parte della sfera dell'*uncanny* e delle condizioni inquietanti dello spazio. La tecnologia per l'architettura è stata sviluppata per essere percepita come sicura, amichevole, familiare, controllata; allo stesso tempo, perseguita e decostruisce lo spazio con la sua agenzia disturbante e soggettiva. L'interazione tra spazio, corpo e tecnologia non è più una relazione compartimentata modernista, ma un complesso immaginario di città per cyborg, cucine-protesi, infrastrutture fantasma; la sfera dell'*uncanny* freudiano del XIX secolo ingloba ciò che può essere definito un digital uncanny. La tecnologia si manifesta negando le suealtà neutrali e oggettive di progettazione, rivelando una capacità incorporata di disfunzioni. Per *technomaterialist*, Hester intende come "technology is as social as society is technical" (Hester 2018): le tecnologie devono essere comprese e descritte come fenomeni sociali. È la tecnologia un'estensione del dominio rituale, domestico e miserabile tradizionalmente eseguito dalle donne? L'introduzione di certe tecnologie e dispositivi digitali genera condizioni esplicite di disagio: il dominio della protesi e della profilassi nell'ambiente domestico - o soggettivo - viene reso attraverso di esso. Sedute su Twitch, tarocchi digitali, purificatori energetici Bluetooth, Ouija automatizzata, pozioni magiche a basso contenuto di carboidrati: lo spazio domestico standard, familiare, confortevole, maschile, è *haunted*.

Riferimenti bibliografici

- Buse P., Stott A. (a cura di), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, University of Chicago Press, Chicago 2000.
 Colomina B., *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992.
 Coral A.H., *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*, Athlone Press, London 1978.
 Del Blanco M., Peeren E., *Popular Ghosts: The*

- Haunted Spaces of Everyday Culture*, Bloomsbury Academic, London 2010.
 Diller E., *Bad Press*, in Hughes F. (a cura di), *The Architect: Reconstructing Her Practice*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.
 Felman S., *Rereading Femininity*, in "Yale French Studies", n. 62, 1981.
 Gordon A.F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
 Hester H., *Xenofeminism*, Polity, Cambridge 2018.

- Hughes F., *The Architect: Reconstructing Her Practice*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.
 Kokoli A.M., *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice*, Bloomsbury Academic, London 2016.
 Schmidt L., *Psychological Aspects of Space: House, Psyche and Body*, New Zealand: Otago Polytechnic School of Art, Dunedin 2015.
 Vidler A., *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.





“Principe, ma è proprio sul serio che lei si rifiuta di fare il possibile per alleviare, per tentare di rimediare allo stato di povertà materiale, di cieca miseria morale nelle quali giace questo che è il suo stesso popolo?”. “[...] Caro Chevalley: i Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria” (Tomasi di Lampedusa 2005, pp. 165-166).

Nelle parole rivolte dal Principe di Salina al cavaliere Aimone di Chevalley di Monreale, emissario del nuovo Regno d'Italia, il carattere vanitoso dei Siciliani parrebbe offuscare il loro stato di miseria materiale e immateriale: la vanità sembrerebbe uno strumento adeguato per spegnere la consapevolezza della propria miseria. D'altronde, miseria e vanità sono le condizioni estreme – almeno in apparenza – con le quali si qualifica una qualsiasi esistenza dell'essere umano (Leopardi 1984, pp. 79-80; Pascal 2010). Siamo tutti, in fondo, dinanzi a “la miseria dell'irreversibile e la vanità di tutte le cose” (Jankélévitch 2011, p. 213), e lo siamo anzitutto in un mondo in cui, quali *misérables*, se non attraverso la pelle dell'anima della vanità – “come le ossa, le carni, gli intestini e i vasi sanguigni sono involuppati in una pelle, che rende sopportabile la vista dell'uomo, così i moti e le passioni dell'anima vengono avvolti nella vanità: essa è la pelle dell'anima” (Nietzsche 1965, p. 69) – non abbiamo i mezzi per abitare –

“La lingua francese ha tre aggettivi per definire la mancanza: *pauvre* si dice di chi ha poco denaro; *indigent* di chi non ha da mangiare; *misérable* di chi non ha dove stare. Io, quindi, sono un *misérable*, e lo sia-

mo tutti, perché il mondo e la vita, dopo la nascita, momento in cui abbandoniamo la nostra casa-madre, non ci offrono altra dimora ‘naturale’. Disadattati, smarriti, non abbiamo mezzi per abitare il mondo” (Serres 2016, p. 99).

E questa, questa è la nostra essenziale debolezza (ibid.) che ci espone a un paesaggio di “muraglie strapiombanti [che incombono] sulla miseria di un'indifesa abitazione d'uomo” (Ceronetti 1985, p. 81), abitazione che si rivela null'altro che “un combattimento vuoto, un vuoto isolato nel grande infinito Vuoto, un combattimento, non un problema urbanistico o economico” (ivi, pp. 82-83). Non è questo, forse, l'Albergo Italia? Un grande vuoto, “un albergo del malessere, [...] del fastidio e dell'insonnia. Qua e là, sempre più, dell'ansia, della paura” (ivi, p. IX); certamente “ha il fascino dei Grandi Alberghi declassati, con le lapidi che ricordano i soggiorni degli Imperatori e dei Musicisti” (ibid.), ma in fondo, l'Albergo Italia è una grande mancanza, è miseria e vanità, è “l'ultimo definitivo capitolo di quel viaggio iniziato da Goethe e così miseramente finito ai nostri giorni” (La Capria 1997). Tutto è miseria, allora, e tutto è vanità (dove, per “vanità”, intendiamo ora la vanagloria, ora la vanità del tutto)? *Al culmine della disperazione*, alla prima parte della proposizione interrogativa da cui muoviamo potremmo rispondere: “La miseria è strettamente legata all'esistenza. [...] La miseria rende simili a fantasmi, crea parvenze di vita e apparizioni bizzarre, come forme crepuscolari successive a un incendio cosmico” (Cioran 2022, pp. 108-109); alla seconda parte, a fronte di un continuo sommario di de-

composizione, potremmo replicare: “Gli uomini dicono ‘tutto passa’ – ma quanti afferrano la portata di questa terrificante banalità? Quanti fuggono la vita, la cantano, o la piangono? Chi non è profondamente convinto che tutto è vano? Ma chi osa comportarsi di conseguenza?” (Cioran 2023a, p. 65). I versi *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, o i ceronettiani “fumo di fumi, tutto non è che fumo” (Ceronetti 2001, p. 27) secretano “la verità decisiva: la verità della miseria perfetta e invincibile della vita, della sapienza, di tutto” (ivi, p. 99). In questa totalità di senso, miseria e vanità coincidono, si sovrappongono, mostrano la loro comune radice che si abbarbica ai vuoti – a cui esse rimandano – dell'architettura o agli odi all'interno delle città, luoghi di possibili: congestionanti splendeurs et misères – “if the Metropolis is a true mutation, it can be assumed that it has also generated its own Urbanism: an architecture that is exclusively concerned with the ‘splendeurs et misères’ of the Metropolitan Condition” (Koolhaas 1977, p. 322) –; miseri individualismi – “Niente sembra più all'ordine del giorno di un pensiero della comunità: più richiesto, reclamato, annunciato da una congiuntura che lega in un unico nodo epocale il fallimento di tutti i comunismi alla miseria dei nuovi individualismi” (Esposito 2006, p. VII) –; alienazioni estetiche – “L'immensa maggioranza della società vive in zone esteticamente disastrose, dove non è possibile vivere e amarsi perché vi si è esteticamente alienati” (Stiegler 2021, p. 44) –; oscure provocazioni – “Il y eut juste un petit dérapage, avec un éditorial ridicule d'un certain Jacques Attali. Selon lui, la violence des jeunes des cités était un ‘appel au secours’. Les vitrines de luxe des Halles ou des Champs-Élysées constituaient, écrivait-il, autant d'étalages obscènes aux yeux de leur misère” (Houellebecq 2001, p. 277). Nonostante la loro coincidenza, tanto è facile rintracciare la vanità, per sua natura esibizionista, narcisista e rivolta verso l'altro da sé – “siamo in grado di prendere la vanità delle cose vane – la *vanitas vanitatum* – e smembrarla per così dire in una prima porzione che vorremmo identificare col narcisismo, in una seconda porzione molto grossa che vorremmo senza perder tempo far coincidere con l'esibizionismo” (Berto 2023, p. 24) – quanto è difficile conoscere “le manifestazioni più angosciose” (Vigorelli 1952) della miseria, le cui geografie sono nascoste o neutralizzate perché spesso senza un tetto: “[The subject of the homelessness] exposes misery

in the midst of plenty, and represents alienation from the home in a home-based society. This would explain the defensive nature of ‘neutralization’ of the strategies adopted: isolation, concealment, segregation” (Tosi 1996, p. 100). Vanitose allora sono le enclaves che manifestano il loro statuto o le architetture alla Portman che riflettono la città respingendola (Baudrillard 2016, p. 60). Ma vanitose sono anche le architetture maschera di Venezia e la loro paradigmatica coesistenza in un sistema di solitudini dettato da “un comportamento generalizzato dominato dalla ‘vanità’” (Tafari 1989, p. 355). E, per altro, vanitose sono quelle “città [che] si sono trasformate in maschere sotto le quali non c'è niente” (Ceronetti 2009, p. 46), un niente “fatto di milioni di esistenze miserabili prigioniere del congegno urbano inflessibile, mezzoviventi in case riempite di idoli parlanti e ronzanti che richiedono e ottengono un'obbedienza cieca” (ibid.).

Vanitose, forse, è sempre il linguaggio con cui l'architettura si dischiude. Al contrario, “la miseria non ha bisogno di conferme: esiste” (Beck 2005, p. 58), anche se opportunamente celata o resa invisibile in *zone bianche* (Vasset 2007); esiste perché alla base di una “aporofobia” (Cortina 2023) che, come tutte le paure, contribuisce a conformare – Vidler docet (Vidler 2006) – gli spazi; ed esiste nella sua declinazione più estrema anche nella “opulenza più straripante” (Jankélévitch 2018, p. 121). È qui, nell'abisso dove si impastano feconda miseria e profonda vanità, che risiede la possibilità di una salvezza per il mondo che abitiamo:

“È con un solo, repentino, gesto che si riesce a trattenere chi è già nell'abisso. ‘Salvare’ non annulla l'abisso, ma ha luogo in esso. [...] Anche questo – l'essere-nell'abisso o l'essere-dell'abisso (*Ge-worfensein*, ‘miseria’, ‘derelizione’, ‘peccato’) – non è il luogo *da* cui si ritorna mediante una dialettica, [...] ma quello *in* cui (più che *di* cui) c'è salvezza” (Nancy 2007, p. 40).

È qui, nell'abisso di una terra che non è *da nessuna parte*, nel vano di “un infinito niente, tutto è vuoto niente” (Ceronetti 2001, p. 147) – come riporta la prima traduzione, datata 1970, di Ceronetti dei già citati versi del *Qohélet* – che il progetto, utopia, è generatore di avvenimenti:

“la miseria è effettivamente il grande ausilio dell'utopista, la materia su cui lavora, la sostanza di cui nutre i suoi pensieri, la provvidenza delle sue ossessioni. [...] Il delirio del miserabile è generatore di avvenimen-

ti, fonte di storia: una folla di esagitati che vogliono un altro mondo, quaggiù e subito. Sono loro che ispirano le utopie, è per loro che si scrivono. Ma utopia, ricordiamocelo, significa *da nessuna parte*" (Cioran 2023b, pp. 103-104).

Quella *nessuna parte* che è per noi capitale: "Ma cosa trovai nella mia capitale? | La morte con il suo muso di cenere, devastante, sete e fame, | ben fastidiosa per la mia fame, perché era | una fame di carne e pane, di volti e gabinetti, | una fame che balbetta l'infamia di questa città, | una fame di miseria, | luccicante da finestra a finestra, generatrice di primavera e gloria putrida | sotto le scale del paradiso" (Bernhard 2020, p. 71).

Riferimenti bibliografici

- Baudrillard J., *Amérique* (1986), Le livre de Poche, Paris 2016.
 Beck U., *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma 2005.
 Bernhard T., *Sulla terra e all'inferno*, Crocetti, Milano 2020.
 Berto G., *Elogio della vanità*, Settecolori, Milano 2023.
 Ceronetti G., *Insetti senza frontiere*, Adelphi, Milano 2009.
 Id., *Qohélet. Colui che prende la parola*, Adelphi, Milano 2001.
 Id., *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985.
 Cioran E.M., *Sommario di decomposizione*, Adelphi, Milano 2023a.
 Id., *Storia e utopia*, Adelphi, Milano 2023b.
 Id., *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano 2022.
 Cortina A., *Aporofobia. Il disprezzo dei poveri*, Timeo, Palermo 2023.

- Esposito R., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006.
 Houellebecq, *Plateforme*, Flammarion, Paris 2001.
 Jankélévitch V., *L'avventura, la noia, la serietà*, Einaudi, Torino 2018.
 Id., *Il non-so-che e il quasi-niente*, Einaudi, Torino 2011.
 Koolhaas R., 'Life in the Metropolis' or 'The Culture of Congestion', in "Architectural Design", vol. 47, no. 5, agosto 1977.
 La Capria R., *Da Goethe a Ceronetti: com'è ridotta la Bell'Italia*, in "Corriere della Sera", 28 dicembre 1997.
 Leopardi G., *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in Id., *Operette morali*, Einaudi, Torino 1984.
 Nancy J.-L., *La dischiusura. Decostruzione del Cristianesimo*, vol. 1, Cronopio, Napoli 2007.
 Nietzsche F., *Umano, troppo umano*, in Id., *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, vol. IV, tomo II, Adelphi, Milano 1965.
 Pascal, *Pensieri e altri scritti*, Mondadori, Milano 2010.
 Serres M., *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.
 Stiegler B., *La miseria simbolica*, Meltemi, Milano 2021.
 Tafuri M., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1989.
 Tomasi di Lampedusa G., *Il Gattopardo* (1957), Feltrinelli, Milano 2005.
 Tosi A., *The Excluded and the Homeless. The Social Construction of the Fight Against Poverty in Europe*, in Mingione E. (a cura di), *Urban Poverty and the Underclass*, Blackwell, Oxford 1996.
 Vasset P., *Un livre blanc*, Fayard, Paris 2007.
 Vidler A., *Il perturbante dell'architettura* (1992), Einaudi, Torino 2006.
 Vigorelli, *Discorso d'insediamento della "Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla"*, 4 giugno 1952, www.patrimonio.archivioluca.com.



L'architettura della vanità riflette la miseria; si chiede: "Ubi est miseria?"; poi invoca: "Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam". Qualcuno commentava: "Les buildings comme le Bonaventure prétendent être une microville parfaite, qui se suffit à elle-même. Mais ils se retranchent de la ville plutôt qu'ils n'interagissent avec elle. Ils ne la voient plus. Ils la réfractent comme une surface noire" (J. Baudrillard, *Amérique* (1986), Le livre de Poche, Paris 2016, p. 60). Nel collage: Hotel Bonaventura, Atlanta; Misery Index della Repubblica Italiana 2004-2023; esponenti del governo italiano esultanti sul balcone di Palazzo Chigi per la "abolizione della povertà" il 28 settembre 2018; spezzoni da Inchiesta parlamentare sulla miseria in Italia di Giorgio Ferroni.

Alla pagina seguente: "I wanted to construct – as a writer – a terrain where I could eventually work as an architect", dichiarava un Koolhaas nella veste di un già affermato architetto (R. Koolhaas, *Why I wrote Delirious New York and other textual strategies*, intervista di C. Davidson, in "Any", O, May 1993, p. 42). Possiamo, come architetti, progettare i terreni fangosi che altri, come scrittori, ci hanno prefigurato? Elevato un autore a paradigma di ciò che cerchiamo, sulle tracce della miseria, possiamo ricostruirne gli impalcati logici, le architetture di parole. Quell'autore a cui ci affidiamo, Virgilio della miseria e della vanità del tutto, è Emil Cioran. Nel diagramma: estratti tratti da E.M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, Adelphi, Milano 2023; Id., *Storia e utopia*, Adelphi, Milano 2023; Id., *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano 2022; fotogrammi della Celebrity Ascent, nave da crociera affittata per il matrimonio.

mi prende una disperazione mortale se penso alla tremenda MISERIA dell'uomo al suo marciame e alla sua cancrena

un autentico disperato non dimentica mai niente della sua tragedia giacché conserva nella coscienza l'attualità dolorosa della sua MISERIA soggettiva

la MISERIA oggettiva della vita sociale non è che il pallido riflesso di una infinita MISERIA interiore

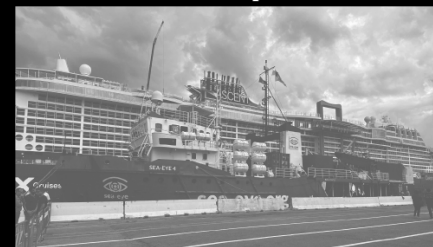
pur sapendo che gli esseri umani potrebbero scongiurarla la consapevolezza del suo perpetuarsi fa nascere in noi un'inconsueta quanto amara inquietudine

uno stato d'animo turbato e paradossale in cui l'uomo appare in tutta la sua inconsistenza e pochezza

la MISERIA distrugge tutto delle vita la rende disgustosa orrenda spettrale

la presenza della MISERIA nel mondo compromette l'uomo più di ogni altra cosa e spiega perchè questo animale megalomane vada incontro a una fine catastrofica

nelle sue convulsioni non c'è alcuna traccia di purificazione ma odio amarezza insasprirsi della carne



la MISERIA rende simili a fantasmi crea parvenze di vita e apparizioni bizzarre come forme crepuscolari successive a un incendio cosmico

questo sentimento si mescola a quello dell'immanenza e dell'eternità della MISERIA del suo carattere ineluttabile e fatale là dove esiste l'uomo

la MISERIA non rende l'anima innocente e angelica non porta un'umiltà pura ma un'umiltà velenosa malvagia e vendicativa a un compromesso che cela ferite e acute sofferenze

non posso più aderire ad alcuna dottrina di riforma sociale

la MISERIA è strettamente legata all'esistenza

la società non è un male è un disastro

davanti alla MISERIA come davanti alle rovine soffriamo per la mancanza di umanità e deploriamo che gli uomini non cambino sostanzialmente ciò che è in loro potere di cambiare

nessun animale umilia nessun altro della sua specie solo l'uomo è capace di tanto autodisprezzo

contro l'ingiustizia non posso ammettere una rivolta parziale ma solo una rivolta eterna perchè eterna è la MISERIA dell'umanità

compare solo nell'uomo l'unico che abbia sottomesso il suo simile

tutta la carità del mondo non fa che metterne ancora più in risalto la MISERIA rendendola più spaventosa e incomprensibile di quanto lo sarebbe se abbandonata a se stessa

quando penso alla MISERIA mi passa ogni voglia di andare avanti

Quando vedo la MISERIA umana quelli che cercano di correggerla non mi sembrano da elogiare più di quelli che la provocano tanto è profonda

coincide con la certezza che qualunque cosa accada non avrete mai niente che siete nati al di qua del circuito dei beni che dovete combattere per respirare e che quand'anche la società scomparisse la natura non sarebbe meno inclemente nè meno perversa

vi sono molte analogie fra il mendicare un soldo dalla città e l'attendere una risposta dal silenzio dell'universo

l'avarizia governa i cuori e la materia

la MISERIA non è una condizione transitoria

mi disgusta quest'esistenza taccagna che tesaurizza i quattrini e i misteri

tutti noi cerchiamo la giustizia e l'ingiustizia con la stessa sete

per gli indigenti di sempre la MISERIA è come uno stimolante che essi abbiano preso una volta per tutte senza possibilità di annullarne l'effetto o come una scienza infusa che prima di ogni conoscenza della vita ne abbia potuto descrivere l'inferno

ecco infine il compimento negativo dell'uomo eccolo a nudo quell'essere che pretende di avere un'ascendenza divina MISERABILE FALSARIO DELL'ASSOLUTO

La geometria dell'homelessness.

Analisi assonometrica della povertà nei terminal aeroportuali

Fabio Santonicola

L'AEROPORTO COME PARADIGMA DELL'HOMELESSNESS

Anthony Vidler, nel suo lavoro *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, esamina l'architettura moderna introducendo il concetto di *homelessness*.

Secondo Vidler, l'*homelessness* non si riferisce solo alla mancanza di una casa fisica, ma anche a uno stato di alienazione e disconnessione che gli individui sperimentano all'interno di alcuni spazi architettonici prodotti dalla modernità. L'*homelessness*, secondo la definizione formulata da Vidler, è una conseguenza diretta del *perturbante*. Teorizzato da Freud nel 1919, "questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione [...] il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è invece affiorato" (Freud 1984, p. 102).

Vidler afferma però che

"il perturbante non è una proprietà dello spazio stesso, né può essere provocato da una particolare conformazione dello spazio: è, nella sua dimensione estetica, la rappresentazione di uno stato mentale di proiezione, che appunto cancella i confini tra reale e irreale per provocare un'ambiguità disturbante, uno slittamento tra sonno e veglia" (Vidler 2009, p. 13).

Il risultato ultimo del *perturbante* è la Città Generica: la città senza identità e senza storia, in cui "i singoli momenti sono ben distanziati, tanto da creare uno stato ipnotico fatto

di esperienze estetiche quasi impercettibili" (Koolhaas 2006, p. 33).

Attraverso la descrizione della città di Trude, nel libro *Le città invisibili*, con semplici e brevi passaggi, Calvino restituisce l'immagine nitida degli effetti prodotti dalla postmodernità: visitando Trude, infatti, il protagonista sente di riconoscere la città, di aver già vissuto per le sue strade, pur non essendoci mai stato. Questa sensazione provoca, nel protagonista, una profonda paura che lo spingerà a voler lasciare immediatamente il posto. Tuttavia, quando è in procinto di lasciare la città di Trude, giunge a una incredibile rivelazione ovvero che l'ordinarietà delle città, tutte tra loro somiglianti, rende meno importante la meta in quanto l'unica differenza è il nome della città scritto sulla insegna all'arrivo in aeroporto: "se toccando terra a Trude non avessi letto il nome della città scritto a grandi lettere, avrei creduto d'essere arrivato allo stesso aeroporto da cui ero partito" (Calvino 1972, p. 129). Calvino sembra descrivere, nel suo racconto, il fenomeno del *perturbante* descritto da Freud e sembra essere alquanto immediato anche il riferimento al saggio "La Città Generica" di Koolhaas.

Così come nel racconto di Calvino, Koolhaas rileva una certa analogia tra la città e l'aeroporto in quanto, nel loro essere anonimi e privi di qualità, tendono ad assomigliarsi. Nell'introduzione al saggio "La Città Generica", Koolhaas si interroga su una possibile convergenza teorica: "già fenomeno di neutralità estrema, oggi gli aeroporti sono tra gli elementi più singolari e caratteristici della Città Generica, il suo più forte veicolo di diversificazione" (Koolhaas 2006, p. 35).

Di fatto, tra le svariate tipologie di edifici prodotte dall'architettura moderna, l'aeroporto con i suoi spazi enormi e complessi, i corridoi labirintici, le interazioni umane ridotte e l'alto grado di sorveglianza può essere considerato un esempio paradigmatico di spazio che incarna il concetto di *homelessness* così come inteso da Vidler.

Cattedrali della modernità, monumenti all'ossessione umana per il movimento e la velocità, gli aeroporti non sono semplicemente luoghi di transito, ma spazi di confine complessi che incarnano le contraddizioni e le potenzialità del nostro tempo. Osservatorio perfetto per la contemplazione della condizione postmoderna, la funzionalità e il flusso ininterrotto, che contraddistinguono gli aeroporti, si fondono con l'esperienza umana di alienazione e scoperta. Perfetto esempio di quello che Augé definirebbe *nonluogo*, l'aeroporto è di fatto uno spazio anonimo, che non possiede alcuna identità o storia propria. Inoltre, come tutti gli spazi della surmodernità "esso ha a che fare solo con individui (clienti, passeggeri, utenti, ascoltatori), ma questi sono identificati, socializzati e localizzati (nome, professione, luogo di nascita, indirizzo) solo all'entrata e all'uscita" (Augé 2018, p. 120). Negli aeroporti, le persone sono ridotte a passeggeri in transito, numeri nei sistemi di controllo, e oggetti di processi logistici.

Dalla teoria di Augé sembrerebbe che le qualità spaziali intrinseche dell'aeroporto impediscano relazioni con il luogo. Tuttavia, questa condizione temporanea e transitoria non è particolarmente problematica, poiché la permanenza in aeroporto ha solitamente una breve durata. Negli ultimi anni, però, si è registrato un aumento di persone senza fissa dimora che trovano rifugio negli spazi aeroportuali. Questo fenomeno solleva domande su come reagisca un individuo che utilizza l'aeroporto come rifugio per lunghi periodi di tempo e che tipo di relazioni spaziali vi si riescano ad interessare. Il film di Steven Spielberg, *The Terminal*, evidenzia questo fenomeno e prova, in qualche modo, a rispondere a questa domanda. Basato sulla storia vera di Mehran Karimi Nasseri, racconta di Viktor Navorski, bloccato in aeroporto a New York a causa del mancato riconoscimento del suo passaporto. Costretto a vivere in un *nonluogo*, concepito per una funzione breve e inospitale, reagisce appropriandosi dello spazio, modificandolo in base alle sue esigenze. Nel frattempo, impara la lingua e gli usi americani, stringe amicizia con i dipendenti dell'aeropor-

to e inizia una relazione con una hostess. Così, Viktor trasforma l'anonimo *nonluogo* in un vero e proprio *luogo*, dimostrando come l'umanità possa adattarsi anche agli ambienti più inospitali. Il film *The Terminal* non fa altro che mettere in scena, cinematograficamente, le esperienze quotidiane dei senzatetto che trovano riparo negli aeroporti. La loro presenza in questi spazi sembra infatti contraddire la teoria dei *nonluoghi* di Marc Augé: qualsiasi luogo, per quanto asettico, può assumere un significato particolare per un gruppo di individui. Lo stesso Augé riconosce che *luoghi* e *nonluoghi* non sono due alternative mutuamente esclusive, ma piuttosto i due poli estremi della fruizione dello spazio. Qualsiasi ambiente ha la potenzialità di essere sia un *luogo* che un *nonluogo*, a seconda di come viene vissuto e interpretato dagli individui che lo abitano.

Proprio come la città contemporanea, l'aeroporto è quotidianamente attraversato e vissuto da diverse categorie di individui per i quali questo luogo di confine assume diverso significato: viaggiatori di passaggio, lavoratori che garantiscono il corretto funzionamento di un organismo così complesso e gli homeless che si stanziano quotidianamente nelle aree libere dai flussi più intensi. L'aeroporto è di conseguenza in grado di accogliere e far coesistere al suo interno diversi modi di vivere e, di conseguenza, percepire lo stesso spazio. Progettati per il viaggio e il flusso delle persone, in realtà, riescono a adeguarsi anche per usi non consueti, stanziali e permanenti.

L'ASSONOMETRIA COME FORMA ANALITICA

L'assonometria, capace di fornire un punto di vista oggettivo dello spazio, è uno strumento utile per rappresentare e comprendere le dinamiche spaziali negli aeroporti e per identificare possibili soluzioni architettoniche e sociali rivolte a migliorare le condizioni descritte.

Nel testo *Teoria della natura*, Goethe afferma che *erscheinung und entzweien sind synonym*, ovvero "ciò che si presenta come fenomeno, deve separarsi se non altro per apparire" (Goethe 2020, p. 53). Lo stesso concetto è sottolineato anche dallo storico dell'arte Arnheim:

"il fatto di vedere significa stabilire attraverso i propri occhi che una data cosa è presente in un dato posto. Tuttavia, vedere le forme non basta: per essere utili le configurazioni visive devono corrispondere alla

oggettiva distribuzione delle cose nel mondo fisico" (Arnheim 2019, p. 77).

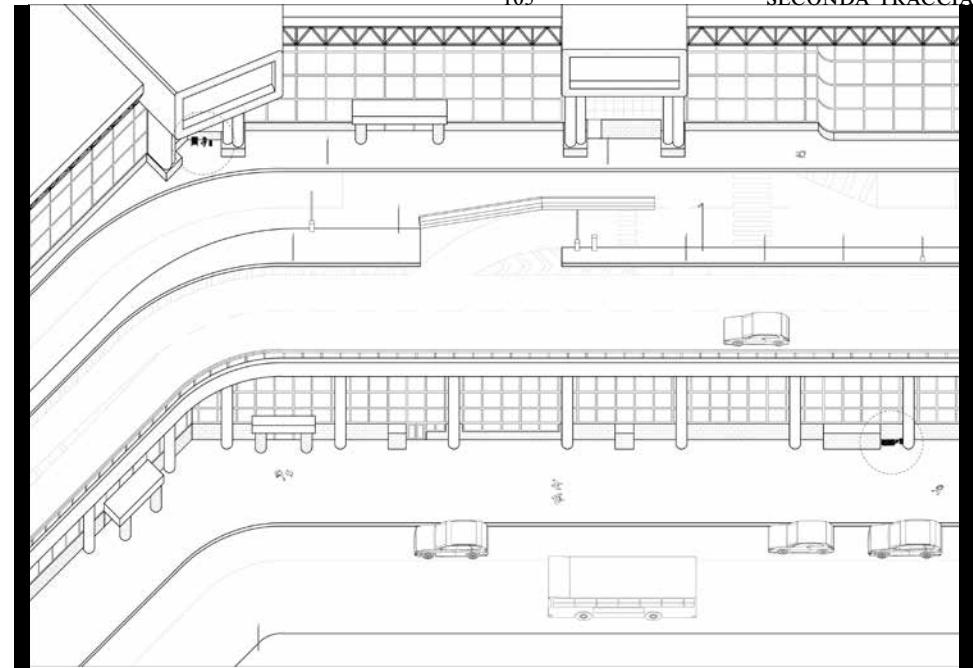
La proiezione assonometrica preserva accuratamente le dimensioni reali degli oggetti (larghezza, altezza e profondità), poiché le linee parallele non convergono, mantenendo così invariate le proporzioni. Secondo Plotino, per percepire il *Nous*, cioè l'*Anima Universale*, gli oggetti devono essere rappresentati tutti in primo piano, completamente illuminati, con ogni dettaglio visibile e senza ombre, eliminando così il senso di profondità. Questo approccio consente di osservare e comprendere la realtà non attraverso gli occhi del corpo, ma tramite l'occhio interiore: "ci si accorgerà che l'occhio del corpo è solo un tramite e che la percezione comincia proprio a partire dalla retina: quello che vede, è l'occhio interiore" (Scolari 2005, p. 38). L'utilizzo dei disegni assonometrici per rappresentare la miseria offre un'analisi visiva unica, capace di evidenziare dettagli che potrebbero essere trascurati in altre forme di rappresentazione. La precisione e la chiarezza dei disegni assonometrici permettono agli spettatori di esplorare le scene di miseria in modo più

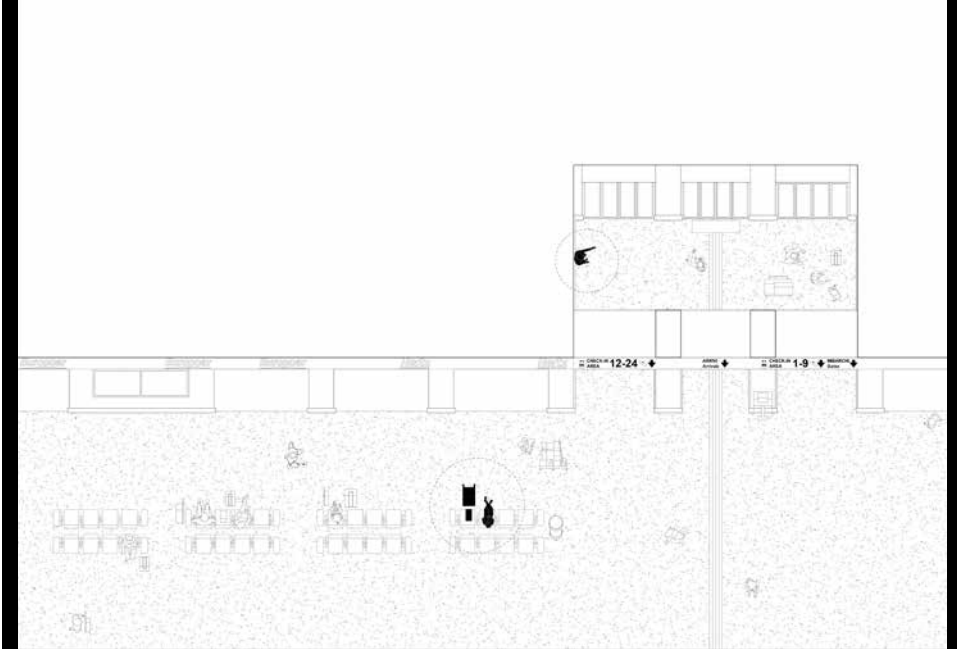
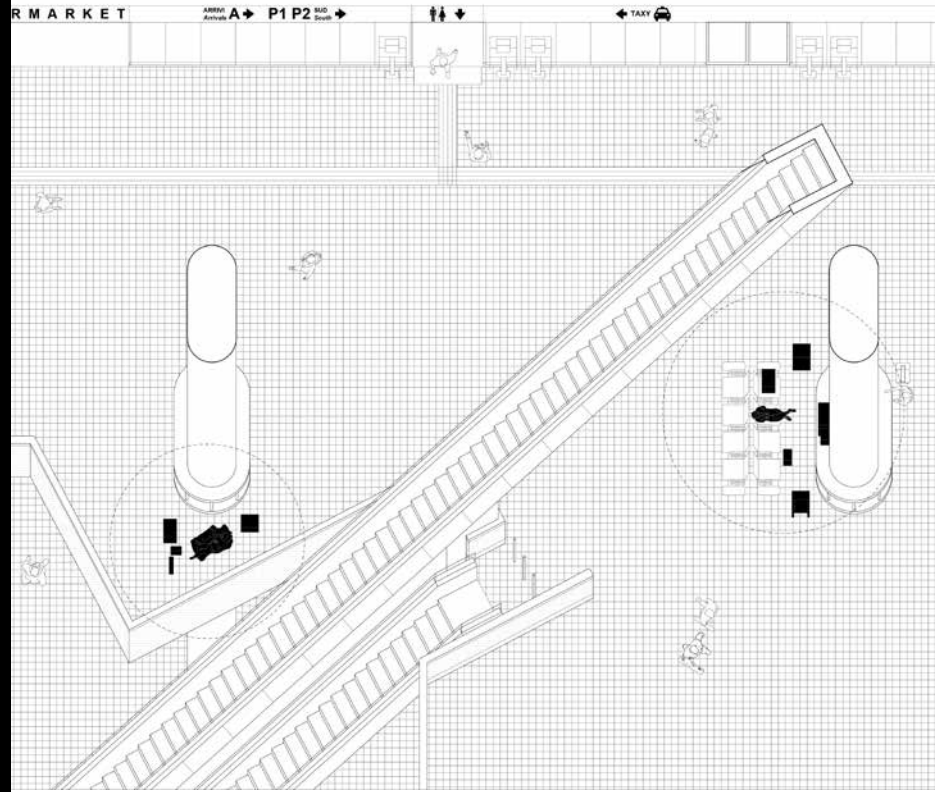
approfondito, osservando la disposizione degli spazi e la relazione tra gli oggetti e le persone all'interno di essi.

Come affermato da Schen Sua, "tutti i paesaggi devono essere visti sotto l'angolo della totalità per poter osservare i particolari allo stesso modo in cui vediamo la montagna artificiale nel nostro giardino" (ivi, p. 100).

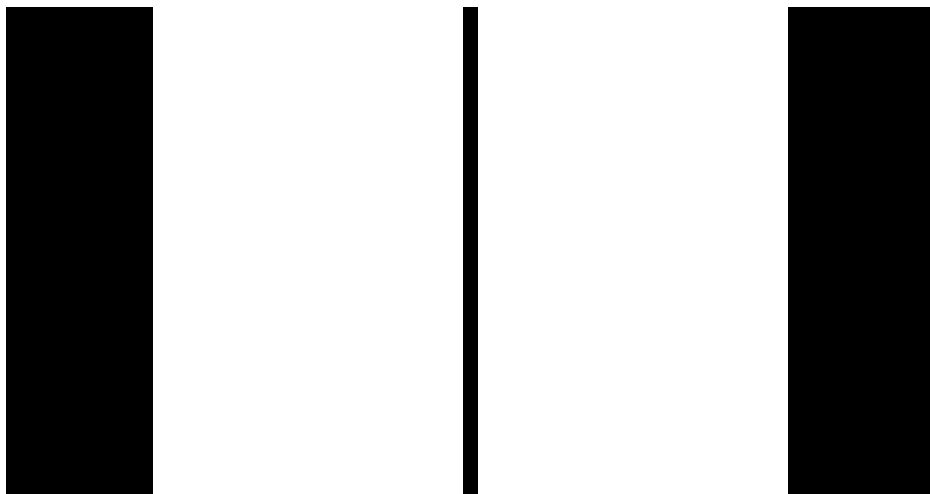
Riferimenti bibliografici

- Arnheim R., *Arte e percezione visiva* (2002), Feltrinelli, Milano 2019.
 Augé M., *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano, 2009.
 Calvino I., *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2022.
 Freud S., *Il perturbante* (1919), a cura di Musatti C.L., Theoria, Roma 1984.
 Goethe J.W., *Teoria della natura*, a cura di Montanari M., SE, Milano 2020.
 Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006.
 Panofsky E., *La prospettiva "come forma simbolica"* (1927), Feltrinelli, Milano 2001.
 Scolari M., *Il disegno obliquo. Una storia dell'anti-prospettiva*, Marsilio, Venezia 2005.
 Vidler A., *Il perturbante in architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006.





Secondo



interludio

Al riparo dell'angolo retto.
L'Albergo dei Poveri di Genova
Valter Scelsi

La pianta realizzata dall'ingegnere Giacomo Brusco nel 1785 rappresenta Genova nella sola parte interna alle mura del Cinquecento. Disegnata a penna su carta e acquerellata, divisa in tredici *quadrilunghi*, è la sostanziale riproduzione di una precedente mappa¹ delineata nel 1656 per ordine dei Padri del Comune, e risulta essere un prezioso documento descrittivo della città fra il XVII e XVIII secolo.

Nell'elemento d'insieme (che misura 66,2 per 126,2 centimetri) appare la traccia planimetrica, diafana e sovrascritta dal cartiglio collocato nell'angolo superiore destro del foglio, dell'Albergo dei Poveri nella valletta del rio Carbonara. La grande fabbrica, intrapresa alla metà del XVII secolo accogliendo l'idea *filateriana* di *spedale*², porta una «impronta umanistica avvertibile nella “classica” simmetria che informa l'intero impianto planimetrico rigorosamente articolato nell'assemblaggio di forme quadrate»³. Misurando oltre sessantamila metri quadri di superficie, è l'edificio più grande della città, capace di arrivare a ospitare, nel momento di più intensivo utilizzo, un ventesimo della popolazione totale⁴. Collocato all'immediato ridosso esterno delle mura cinquecentesche, ma all'interno dell'ultima e più grandiosa cinta,

¹

“Antica città di Genova nel solo giro delle sue mura vecchie delineata nel 1656 dagli infrascritti architetti - Gio. Batta Garre, Stefano Scaniglia, Pietro Antonio Corrado, Gio. Batta Bianco, Antonio Toriglia, Gi. Batta Ghiso', Gio. Batta Storasio, Gio. Batta Toriglia”. Centro DOCSAI, collezione cartografica e topografica, n. 1124.

²

Cfr. A. Averlino detto Filaretse, *Trattato dell'architettura*, ms., sec. XV, membr., mm 398 x 280 (Firenze, BNCf, Fondo Nazionale II.1.140).

³

E. Belgiovine, A. Campanella, *La fabbrica dell'Albergo dei Poveri, Genova 1656-1696*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, n.s., XXIII/II, Genova 1983, p. 135.

⁴

Cfr. P. Tachella, *L'Albergo dei Poveri di Genova. Vita quotidiana, continuità e cambiamento di un'azienda benefica tra Sette e Novecento*, Stefano Termani Editore, Genova 2018.

(le Mura Nuove realizzate tra il 1626 ed il 1639), costituisce la programmatica e monumentale testa di ponte dell'urbanizzazione moderna di questa parte di territorio. Il suo essere quinta scenica della città, collocato a monte della basilica della Santissima Annunziata del Vastato e della seicentesca *Strada delli Signori Balbi*, inserisce il complesso nel quadro di un disegno civico di proporzioni generali, volto a organizzare l'immagine di Genova nella maturità della propria forza politica ed economica. L'edificio era "vicino alla città ed insieme appartato, fuori di mano ma non fuori da li occhi [omissis] abbellendo la città senza occuparla, e generando negli animi di chi l'ammira un'altissima stima della provvidenza, generosità e carità genovese"⁵.

Dell'edificio, la prima pianta completa che si conservi è quella incisa sul cartiglio che Angelo Giovanni Spinola in abito senatorio sostiene nella statua in stucco opera di Giovan Battista Barberini⁶ collocata in una nicchia del ballatoio dello scalone sinistro dell'Albergo. Lo Spinola mostra un disegno, più probabilmente un'incisione, che rappresenta il progetto del complesso: un corpo quadrato ripartito al suo interno da una croce greca inscritta che produce quattro identici cortili quadrati. L'immagine planimetrica – che appartiene alla fortunata categoria delle *rappresentazioni dell'architettura che le ospita* – è una proiezione del futuro dell'Albergo, una descrizione di ciò che si vuole che sia: un grandioso ed esatto disegno posto al riparo logico e simbolico dell'angolo retto. L'uomo con le mani alzate sopra la testa misura il lato di un quadrato le cui diagonali si incrociano all'altezza del suo ombelico, spiega Agrippa von Nettesheim in *De occulta philosophia*, nel 1531. È l'*Homo ad Quadratum*, il tentativo che sarà secoli dopo di Le Corbusier di porre il corpo dell'uomo al centro del mondo della costruzione⁷. Nella valletta Carbonara la geometria fondativa del quadrato ha il compito di trasformare l'aspra orografia del luogo in una parte cartesiana di città, ciò secondo una strategia che intende utilizzare gli sbancamenti della collina come cava del materiale da costruzione, in una forma di lenta metamorfosi della natura in artefatto.

5

M. Deza, *Diffesa dell'Albergo dei Poveri, che si va edificando in Genova e dello Istituto da praticarvisi*, Genova, Archivio dei Signori della Missione, Mise. E. E. 4, 1776 ca, p. II.

6

Laino in Val d'Intelvi, 1625-1691 (?).

7

Cfr. O. Basso, M. De Mattio (a cura di), *Al riparo del quadrato. Laboratorio di Progettazione Architettonica diretto da Francesco Venezia*, Lettera Ventidue, Siracusa 2009.

8

Genova, 27 agosto 1617-8 gennaio 1678.

L'edificazione dell'Albergo dei Poveri si ha per volere di Emanuele Brignole⁸ che, assieme a Oberto Torre, viene scelto dalla Repubblica di Genova per seguire la costruzione di un edificio ove ospitare i bisognosi della città. L'evento si inquadra nel fenomeno legato alla "progressiva laicizzazione dell'assistenza pubblica ed allo spostamento degli equilibri sociali, dal regime aristocratico e feudale a quello borghese"⁹. Secondo lo storico Raffaele Soprani, gli architetti coinvolti nella progettazione sono gli stessi implicati nella redazione della grande pianta di Genova del 1656, ovvero Pietro Antonio Corradi, Giovanni Battista Ghiso e Antonio Torriglia¹⁰, con l'aggiunta di Girolamo Gandolfo. Nel maggio del 1656 viene intrapreso il cantiere¹¹. Le categorie di bisognosi da ospitarsi saranno definite da Emanuele Brignole nel suo testamento dettato il 6 gennaio 1666 e, come intuibile, sono tanto numerose, quanto differenti tra loro. Le ammissioni avvengono forzatamente o tramite una forma di richiesta che, nella maggioranza dei casi, risulta difficile immaginare davvero spontanea, essendo formulabile anche da terzi. La concentrazione di categorie variamente emarginate sembra essere la regola generale che interpreta il mandato assistenziale della Repubblica.

Nella città del medioevo la prossimità di lusso e miseria e la commistione di classi differenti in territori urbani circoscritti è stata tollerata e legittimata "dalla immutabilità dei rapporti sociali: il signore e il pezzente potevano entrare nel medesimo quadro perché le cose erano sempre andate e sarebbero sempre andate così"¹². Nella nuova città proto-capitalista il povero diventa oggetto di attenzione in quanto numericamente consistente e, quindi, potenzialmente inseribile in un processo di tipo economico che giustifica, con argomenti di tipo etico, lo spostamento e l'impiego di risorse. In altre parole, la morale sostituisce alla compassionevole tolleranza la fattiva assistenza accompagnata dalla reclusione e dal confinamento, applicati in termini più o meno coattivi, dei soggetti socialmente deboli.

Tornando alle rappresentazioni dell'edificio, se la prima planimetria giunta dell'Albergo è coeva al periodo della

9

C. Marchesani, G. Sperati, *Ospedali genovesi nel Medioevo*, in "Atti della Soc. Lig. di St. Patria", n.s. XXI/I, 1981, p. 55.

10

Cfr. R. Soprani, *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forestieri, che in Genova operarono*, Genova, 1674.

11

La cronologia è derivata da quanto contenuto in A. de Marini, *Emanule Brignole e l'Albergo dei Poveri di Genova*, Stefano Termanini Editore, Genova 2016.

12

F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 151.

sua intrapresa costruzione, l'immagine più antica dell'alzato è la stampa di una veduta a volo d'uccello, copia ottocentesca di Michele Poggi da un'incisione seicentesca perduta¹³. Anch'essa idealizza l'edificio, raffigurandolo come avrebbe dovuto presentarsi qualora la mole fosse stata ultimata, con il completamento dall'ala ovest.

A partire dal secondo Settecento e per tutto l'Ottocento, l'iconografia dell'edificio si arricchisce di esempi che riproducono la facciata, di fronte o di scorcio, o che la inquadrano in vedute più ampie, fino alla grande tela di Antonio Orazio Quinzio¹⁴ intitolata *Beneficenza*, realizzata tra il 1913 e il 1915 per essere collocata nel salone pubblico della sede genovese della Banca d'Italia dove ancora si trova. L'epigrafe riporta: "A. 1655. Viene istituito l'Albergo dei Poveri monumento insigne di carità cittadina primo esempio di ricovero di mendicità". Il dipinto rappresenta l'ostensione, retorica e teatrale, di un colossale modello dell'edificio. In esso l'Albergo appare completo di quel torrione ovest che venne edificato, restituendo al prospetto sulla città la simmetria prevista, solo nel 1835.

Anche se, a ben vedere, un elemento contraddice la composizione sobriamente simmetrica, finendo col proporsi, a chi guarda, ostinatamente come *punctum*: al sesto e ultimo livello del corpo centrale, che nella pianta risulta ospitare un ambiente unico adibito storicamente a dormitorio, si apre una finestra di forma approssimativamente ovale, anomala nella sequenza di aperture rettangolari e tutta compresa nella cornice che perimetrava l'affresco oggi perduto, opera di Giovanni Battista Carlone, *L'Immacolata Concezione e i santi Giovanni Battista, Giorgio, Lorenzo e Bernardo, patroni di Genova*. La finestra è l'unico elemento, dal momento del completamento del torrione di ponente, a sfuggire alla composizione simmetrica. Leggermente disassato rispetto al vertice del soprastante timpano, il foro ellittico appare anche inclinato nel suo asse maggiore. Una copia su tela, forse un bozzetto, dell'affresco conservata presso la collezione Carige, spiega il fenomeno: l'apertura coincide con lo scudo che San Giorgio sostiene con la mano destra e che, ne dipinto a olio, è decorato dalla croce rossa in campo bianco della bandiera genovese.

13

La copia di Michele Poggi e datata 1874 e intitolata *Dissegno del nuovo Albergo dei Poveri di Genova incominciato l'anno 1654*. La veduta, che nell'originale venne stampata da Jean Fayneau su disegno di Sebastiano Monchio, risale probabilmente a prima del 1676/1677, in epoca antecedente rispetto alla riprogettazione del lato di ponente.

14

Genova, 4 marzo 1856-10 giugno 1928.

Un disegno conservato presso la Collezione Topografica del Comune di Genova differisce dagli altri nel consegnarci la realtà dei fatti. Si tratta della *pianta del Barabino*, così detta perché fu rinvenuta tra le carte dell'architetto Carlo Barabino¹⁵. Rappresenta il complesso al piano della chiesa e potrebbe rifarsi a un assetto relativo alla seconda metà del XVIII secolo, anche se alcune incongruenze portano a concludere che si tratti un assemblaggio di studio non tanto rivolto a documentare fedelmente, quanto a descrivere idealmente l'edificio a uso del Barabino stesso impegnato nel progetto di un altro reclusorio civico, l'ospedale psichiatrico della zona del Cavalletto¹⁶, intrapreso nel 1834, alla sua morte completato da Celestino Foppiano e, in fine, abbattuto nel 1914. Pur nel suo schematismo, la rappresentazione sfugge agli intenti celebrativi, risultando insolitamente autentica nel descrivere l'incompiutezza della fabbrica, tanto nella ricostruzione planimetrica, quanto nella veduta prospettica che la accompagna. La data di completamento del torrione ovest, che risarcisce la prevista simmetria del prospetto a valle, coincide con quella di morte di Barabino e la veduta sembra fotografare proprio questo momento storico. La metamorfosi incompiuta della collina in palazzo si celebra con l'incombere, alla sinistra dell'immagine, del costone roccioso, materia grezza non ancora trasformata in architettura. Il programma, che prevede il coincidere del sito di cantiere con il luogo di approvvigionamento del materiale da costruzione, segna la strada per la colonizzazione ottocentesca delle colline a ridosso della città vecchia. Molteplici volte, da allora, la pietra dei rilievi genovesi si convertirà in edificio, e il grande cantiere dell'Albergo dei Poveri avrà il risultato di offrirsi come modello per le modalità operative e per i principi insediativi dell'intensa espansione edilizia, in atto a partire dal XIX secolo, verso le zone a margini del territorio urbano storico.

15

Genova, 11 febbraio 1768-3 settembre 1835.

16

Cfr. V. Scelsi, *The Round Wall*, in Idem, V. Pizzigoni (a cura di), *Psychiatric Hospitals*, Araldica, Genova 2015, pp. 103-107.

Terza

traccia

Fantasma si aggirano

Stefania Consigliere

Vorrei proporre una diversa lettura della parola “miseria” e dei rapporti che ha con le parole “povertà” e “ricchezza”.

Partiamo da un classico: Karl Marx, capitolo 24 del Libro I del *Capitale*, analisi dell'accumulazione primitiva (Marx 1867). A metà Ottocento, le origini e gli effetti del capitalismo sono già stati efficacemente oscurati e naturalizzati (v. la favola della cicala e della formica raccontata da Adam Smith) e l'operazione di Marx è proprio quella di mostrare che in esso non c'è niente di naturale, che è qualcosa di storicamente costruito. Secondo la sua ricostruzione, il capitalismo inizia con un atto di esproprio al momento delle *enclosures* in Inghilterra, fra fine Cinquecento e inizio Settecento. Analisi geniale, perché denaturalizza il capitalismo e ne mostra le origini storiche sulla base di una violenza enorme, quella attraverso cui le comunità contadine più o meno autosufficienti diventano *misere*, vengono trasformate nelle orde di mendicanti che poco dopo, all'inizio della rivoluzione industriale, sono pronte a trasformarsi in operai (e cioè lavoratori in una situazione particolarmente atroce). Per creare gli operai, bisogna prima impoverire i contadini: il primo gesto socio-economico del capitalismo è dunque quello di separare i produttori dai mezzi di produzione, chi lavora la terra dalla terra.

Nella seconda metà del Novecento, a partire dal testo di Karl Polanyi intitolato *La grande trasformazione*, sopra questa ricostruzione marxiana di taglio economicista ne è cresciuta un'altra di taglio antropologico (Polanyi 1944). Essa parte dalla constatazione che, quando il capitalismo interviene per trasformare le popolazioni in qualche cosa di diverso, non si limita a separare i produttori dai mezzi di produzione, ma distrugge radicalmente le forme di vita diverse da quella prevista. Non agisce solo sulla produzione, ma recide sistematicamente tutti i legami che tengono una popolazione nella possibilità di vivere

nel suo mondo. Per dirla con De Martino (De Martino 1977), è una situazione da *apocalisse culturale*: per riuscire a innestarsi, il capitalismo deve produrre delle catastrofi che separano i soggetti dalla tessitura ecologica delle loro vite, dalle relazioni affettive, dalle relazioni ecologiche che la loro comunità intrattiene con il suo ambiente, dalla cosmovisione che permea quel mondo. Il risultato di questa devastazione sono degli umani talmente impoveriti, sradicati e privi di senso esistenziale da essere, effettivamente, *miseri*. La miseria è ciò che il capitalismo deve continuamente produrre per poter trasformare una miriade di mondi umani diversi nella sola forma utile al capitale.

Questo permette di distribuire diversamente le tre parole. Di solito pensiamo che linea di divisione passi qui: *povertà, miseria // ricchezza* e cioè che la ricchezza si opponga a miseria e povertà, che sarebbero due forme di deprivazione. Polanyi e Illich dicono invece che la linea di divisione passa altrove *povertà // miseria ricchezza* separando la povertà, da un lato, e dall'altro miseria e ricchezza, che sono due facce della stessa medaglia (Polanyi 1944; Illich 2005). Le comunità non capitaliste vivono con una quantità limitata di beni materiali, ma in condizioni che permettono l'autosussistenza e l'autodeterminazione: questa è la povertà. La miseria prodotta dal capitalismo, per contro, è uno stato di grave deprivazione materiale ed esistenziale, unito all'impossibilità di risolvere le questioni che si presentano.

All'inizio degli anni Novanta, la rivista americana *Midnight notes* teorizza che l'accumulazione primitiva non sia solo un momento storico del capitalismo, ma il suo modo di funzionamento normale: il capitalismo deve continuamente agire l'accumulazione originaria (e quindi l'immiserimento delle popolazioni) per poter produrre nuova ricchezza (Midnight Notes 1990). L'espansione del capitalismo è sempre e solo stata una storia di immane violenza. *Quanta violenza?* Questa è la domanda che ci dobbiamo fare per arrivare ai fantasmi.

Cominciamo con la violenza in assoluto più rimossa della storia della modernità, quella coloniale – talmente ignorata che le cifre sono di solito del tutto ignote. Ebbene, in relazione al colonialismo si calcolano almeno 200 milioni di morti, peraltro su una popolazione molto inferiore a quella attuale. Facendo qualche conto, questo significa cinque milioni di morti a decennio, una cifra perfettamente paragonabile a quella dei campi di sterminio nazisti, prolungata per quattro secoli. Ma è tale la rimozione dei fondamenti della nostra forma economica e del nostro modo di vita, che non sappiamo nulla della violenza che li ha fondati.

Poi si può pensare alla struttura di classe, che sistematizza la violenza originaria nella *violenza strutturale* e fa sì che i poveri restino poveri, e i ricchi restino ricchi; alla divisione razzista

sulla linea del colore, che determina alcune delle più fondamentali direttrici di esproprio e violenza strutturale; ai genocidi; ai i roghi delle streghe ai due lati dell'Atlantico; alla distruzione delle foreste, delle terre, delle arie e delle acque; agli spostamenti forzati delle popolazioni; alla desertificazione; e al totale silenziamento delle entità non umane che danno un senso alla vita delle collettività: spiriti, antenati, lari e penati, ninfe e via dicendo.

Questi sono tutti fenomeni *moderni*: la violenza che li ha prodotti sta alla base del modo in cui viviamo come anche – ed è un punto difficile – del modo in cui pensiamo e sentiamo. Ciò che li giustifica è innestato in noi in modo talmente profondo, infatti, che anche quando il mondo intorno ci fa orrore rischiamo di non vedere quali parti di noi sono colluse. Una collusione particolarmente pernicioso viene, ad esempio, dall'adesione al paradigma del progresso, che ha giustificato la distruzione delle forme umane squalificate come "arretrate", "primitive" o "non scientifiche" e che, ancora oggi, fa sì che una vita non bianca valga molto meno di una vita bianca.

Tutta questa violenza, su cui noi camminiamo come su di cumuli di ossa, è rimossa in modo sistematico: per vivere come viviamo, *non possiamo* ricordarla. Se la ricordassimo, ne saremmo paralizzati: non potremmo più accendere un motore a scoppio, né consumare monoporzioni comprate al supermercato, né fare turismo mordi-e-fuggi ai quattro angoli del pianeta. Se vivessimo la paralisi che questa forma di memoria comporta, non potremmo più stare nella macchina capitalista. Ci sono dunque ottime ragioni, sia intime che strutturali, per rimuovere questa violenza.

Capita però anche di imbattersi negli effetti di quella violenza, di trovarsi esposti, senza preavviso, alle sue permanenze di lunga durata. Secondo la teoria che Avery Gordon sviluppa in *Ghostly matters* (trad. it. *Cose di fantasmi*), il fantasma è la traccia di una violenza contro la quale non è stato possibile fare nulla (Gordon 1997). Imbattersi nei fantasmi è spaventoso, perché improvvisamente tutto l'orrore rimosso torna visibile, ed è pericoloso, perché la ferrea legge epistemologica del disincanto (perfettamente funzionale alla macchina del plusvalore) rende impossibile parlarne, o anche solo ammetterne l'esistenza. Solo i bambini, le donne isteriche, i vecchi contadini superstiziosi e i pazzi credono ai fantasmi... Eppure, la presenza del fantasma regala una consapevolezza, e una chiamata etica, di qualità unica.

Spesso chi sente i fantasmi cade preda della malinconia: è il caso dei romantici e di tutti coloro (volgarmente detti depressi) che sono in grado di avvertire correttamente il dolore del mondo. La prima grande manifestazione del clima emotivo

che si diffonde è la *melancholia* degli inglesi fra il Cinquecento e il Seicento, proprio all'inizio della modernità: qualcosa manca, qualcosa è andato perduto, ma ancora non è chiaro che cosa. La *melancholia* inglese di cinque secoli fa è oggi la nostra depressione di massa e non potrebbe essere altrimenti: Piero Coppo diceva che è ovvio che i nostri giovani abbiano attacchi di panico, perché inconsapevolmente *sentono* che i loro fratelli e le loro sorelle in giro per il mondo sono sotto dei bombardamenti.

Ma se appena diventa consapevole, nell'incontro con ciò che è stato rimosso c'è anche una chiamata etica, la necessità di fare qualcosa, di rispondere in qualche modo a ciò che non avrebbe dovuto succedere, e poi non avrebbe dovuto essere dimenticato. La poesia romantica, la teoria rivoluzionaria, la costruzione collettiva di spazi regolati da una logica diversa da quella della competizione universale sono tutte risposte a questa chiamata.

Nelle *Tesi di filosofia della storia* Walter Benjamin ha scritto che, nel momento del pericolo, il passato ritorna visibile, citabile e ricordabile (Benjamin 1940). Ho l'impressione che in questi anni di enorme pericolo storico, la cappa epistemologica della modernità progressista si stia sollevando e una contronarrazione della storia di violenza che fonda il mondo capitalista torni finalmente raccontabile – come se il passato si sollevasse a interrogarci sulla relazione che vogliamo avere, infine, con i fantasmi. Vedere il fantasma, allenare la sensibilità al fantasma facendo tesoro dei momenti di sperdimento significa, oggi, leggere in modo pienamente critico la storia della modernità.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.
- De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977.
- Gordon A.F., *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Roma 2022.
- Illich I., *I fiumi a nord del futuro. Testamento raccolto da David Cayley* (2005), Quodlibet, Macerata 2009.
- Marx K., *La cosiddetta accumulazione originaria* (1867), in Id., *Il Capitale. Critica dell'economia economica*, Editori Riuniti, Roma 1994.
- "Midnight Notes", n. 10 (*New Enclosures*), 1990.
- Polanyi K., *La grande trasformazione* (1944), Einaudi, Torino 1974.

Fantasma della campagna italiana

Marco De Nobili

Oleksandra Horobets

"L'architettura rurale ha tradizionalmente rappresentato l'iconografia della miseria connotante l'Italia del primo Novecento. "Regno ignorato" e censurato dall'egemonia urbana di fine secolo, la campagna si sta recentemente idealizzando in nuovi paradigmi "per rendere il mondo un posto migliore" (AMO, Koolhaas 2020, p. 2).

I "nuovi coloni" italiani (Boschetto Doorly 2021) hanno sovvertito l'idea della campagna della fame in un piacevole luogo esclusivo, dove natura ed evasione rappresentano un responsabile privilegio. L'immagine fantasmica della miseria che "ha in qualche modo a che fare con l'inconsistenza fenomenica delle ombre, degli spettri" (Wunenburger 1999, p. 361) è esorcizzata da traiettorie progettuali in cui le architetture rurali sono progettate "rigettando le antiche funzioni agricole per accudire invece la mitologia postmoderna dei nuovi 'piaceri della villa'" (Vallerani 2021, p. 18). In tal senso l'immaginario della miseria nella campagna italiana ha intrapreso una traiettoria inversa rispetto alle realtà urbane. In città, infatti, la stessa è ridotta a mero fenomeno funzionalista d'emergenza, pauperizzata da un'ideologia capitalistica per cui "era considerata come una 'malattia vergognosa' della società moderna" (Geremek 2021).

La risignificazione delle figure della miseria conferma la metafora pasoliniana che espone l'ambiguo "confine fra un gusto lirico e fiabesco (gli uccellini) e uno grottesco e provocatorio (uccellacci)" di cui la campagna italiana è ancora scenario (Pignatiello 2017). Se le forme tradizionalmente prodotte da esigenze di sostentamento si sono trasfigurate in nuo-

vi ideali del piacere, il rapporto con la fame e le ritualità a essa connessa sopravvive, adombrato e estromesso dalle narrazioni. Nel solco di questa ambiguità, è istituito il confronto tra due mappature: un abecedario di figure rurali tra memorie latenti e nuove idealizzazioni e un'indagine fotografica volta a interrogare l'immaginario della fame nei suoi riscontri rituali.

Alla VI Triennale di Milano del 1936 sul tema "Architettura Rurale Italiana" l'immagine del Paese è restituita, da Giuseppe Pagano, attraverso un dizionario architettonico. Pagliaio, capanna, camino, terrazzo, torre, colombaia, stalla, loggia, ecc. restituiscono la "conoscenza delle leggi della funzionalità", costituendo un "patrimonio di architettura rurale sana e onesta", una "tradizione autoctona dell'architettura italiana: chiara, logica, lineare, moralmente e anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo" (Pagano 1936, p. 6). L'architettura rurale risponde morfologicamente a esigenze ancestrali quali la "necessità di conservare il fieno protetto dalle intemperie" attraverso la forma conica di "un palo attorno al quale si deposita il fieno" che "facilita lo scolo delle acque piovane verso l'esterno" (ivi, p. 8). Non solo espressione di rapporti causa-effetto, ma anche un dizionario saturo di "evoluzioni artistiche" e di "forme astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami col suolo, col clima, con l'economia" (ivi, p. 12).

L'architettura della campagna è ora immersa in una nuova cultura, dove il valore conferito alla ruralità è tanto rinnovato quanto messo in discussione. Se la seconda metà del Novecento ha contestato la natura dei rapporti tra la città e la campagna, nella cultura contempora-

nea tali assunti hanno come “esito inevitabile, complice la nostalgia, l'irrelevanza” poiché “la città non esiste più” (Koolhaas 2021). D'altro canto, l'attenzione verso le questioni ecologiche e la produzione del cibo trova connubio con una rivalutazione della natura che avviene anche sul piano ideologico. La campagna, oggi protagonista di un dibattito a scala mondiale, ha prodotto in Italia una nuova fascinazione verso un “arcipelago” architettonico dei territori interni, verso “insediamenti distanti si dai grandi centri, ma in grado di riacquistare centralità nel dialogo tra nuove esigenze, stratificazione storica e paesaggio” (Cucinella 2018).

Allora fienili e grotte si trasfigurano in generose e ricercate dimore. È il caso Ca'n Terra progettata da Ensable Studio. Oppure borghi, o villaggi “in una voce molto più classica nella nostra lingua”, che da piccole agglomerazioni in campagna dotate di “tutti i fabbricati necessari” per la gestione del territorio “con i suoi abitanti e con i suoi animali” (Tentori 1990) si convertono in strutture ricettive diffuse e in luoghi di rappresentanza. Come a Colletta di Castelbianco e a Solomeo, dove restauro e innesto di invisibili infrastrutture tecnologiche hanno confermato l'immagine primigenia dei luoghi per autorappresentarsi, con estrema aderenza, nei valori contemporanei di sostenibilità. Anche le architetture per gli animali rivalutano la propria iconicità. Il pollaio progettato da Officina82 a Pontedassio (Im) spiazza per il ludico rimando alla tipologia stereotipata e, al contempo, per la perturbante vicinanza figurativa alla maestosa classicità di un tempio. Infine, le serre, figure in viaggio dalla campagna verso la città. Tradizionale riferimento di “cultura materiale extraurbana” per il proprio “valore d'uso” (Natalini, Netti, Poli, Toraldo di Francia 1983) che nell'opera di Lacaton & Vassal si trasformano in protesi architettoniche, colonizzando e conferendo valore all'architettura residenziale urbana.

La campagna degli “uccellini” si nutre delle forme istituite dall'architettura della fame proponendone un ribaltamento di senso. La miseria funge da materia oscura, energia progettuale rilevabile esclusivamente in modo indiretto, fantasma da edulcorare ma al contempo esclusivo riferimento figurativo, redenta da una tecnologia salvifica che converte la fatica nel tempo libero e del buon vivere. Se il principio di aderenza forma-contenuto si è spostato dalla campagna del passato alla città contemporanea anche l'immaginario della fame è migrato

dalle aree rurali alle periferie urbane. “Dal dopoguerra in Italia sono stati abbandonati migliaia di paesi e i desideri delle persone si sono uniformati a immaginari urbani” (Ruali 2019) e le culture subalterne, peculiarità della ruralità, si stanno contaminando con le culture egemoni urbane. Oggi anche il contesto agricolo, nell'ambito del processo di divenire capitalistico, “produce merci come ogni altro settore produttivo [...] senza rappresentare in alcun modo un'eccezione” (Daneo 1969). In tal senso, il vuoto che abita la campagna contemporanea “genera una condizione sonora – un nuovo silenzio – che apre il campo a pratiche di ascolto e registrazione” (Ruali 2019).

La mappatura fotografica proposta manifesta la complessità dimenticata e tangibile alle radici dello spazio rurale: il rapporto indissolubile tra architettura e fame e la qualificazione spaziale del rito negli “aspetti magico-religiosi” della cultura contadina (Di Nola 2001).

La fame quale soggetto economico, politico e morale è indagata attorno alla figura del pane: necessità semplice e primaria, azione e rituale quotidiana resa in forma di prodotto. Il pane, simbolo in senso ampio, è ritratto fra la campagna italiana e quella ucraina, guardando a luoghi comuni e a tradizioni in scomparsa, costruendo sovrapposizioni visive e concettuali. La mappatura si interroga sull'esistenza contemporanea di un rapporto fra miseria e i luoghi dell'agricoltura quale politica economica, sul rapporto fra terra, produzione e consumo del cibo, sull'idea di benessere associato alla crescita economica.

In Ucraina il *Pokut* (покуть) è un angolo sacro della casa di campagna (Skurativskiy 1992), tradizione quasi sconosciuta alle giovani generazioni nate in città. Secondo la tradizione popolare, l'angolo è il primo luogo in cui il sole entra nella casa ed è posto in diagonale rispetto al forno. È il luogo dedicato all'onore in cui è sempre appesa un'icona religiosa. Il *Pokut* è permanente, sede dei riti propiziatori legati alla benedizione dei chicchi di grano destinati alla semina e luogo in cui si accomodano gli ospiti più onorevoli. Quasi tutta la vita di una persona, dalla nascita alla morte, si svolge qui. Fonte battesimale, posto a sedere nel giorno di matrimonio e luogo dell'ultimo saluto al defunto. Era inoltre il nascondiglio delle cose più preziose agli estranei e agli invasori. In Italia, pasti svolti in campagna offrono riflessioni sulle gestualità e sugli spazi della condivisione, sulle superfici del consumo, sull'ambiguo rappor-

Riferimenti bibliografici

- AMO, Koolhaas R., *Countryside. A report*, Taschen, Colonia 2020.
- Boschetto Doorly V., *La terra chiama. Il nostro futuro lontano dalle città*, il Saggiatore, Milano 2021.
- Daneo C., *Agricoltura e sviluppo capitalistico in Italia*, Einaudi, Torino 1969.
- Di Nola A.M., *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Boringhieri, Torino 2001.
- Didi-Huberman, Tararini C. (a cura di), *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Geremek D., *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa (1986)*, Laterza, Roma-Bari 2021.
- Natalini A., Netti L., Poli A., Toraldo di Francia C., *Cultura Materiale Extraurbana*, Alinea, Firenze 1983.
- Pagano G., Guarniero D., *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.
- Pignatiello E.P., *Un Totò diverso in una favola contemporanea: “Uccellacci e uccellini” di Pier Paolo Pasolini*, in “Diari di cineclub”, n. 51, 2017.
- Ruali L., *Il paese nero-Black Italy*, Bruno, Venezia 2019.
- Skurativskiy T.V., *Pokut*, Dovira, 1992.
- Tentori F., *I borghi rurali del Friuli-Venezia Giulia*, quarta lezione per il centro regionale di catalogazione e restauro di Passariano, 7 febbraio 1990.
- Vallerani F., *I piaceri della villa. Vivere e raccontare la campagna tra abbandoni e ritorni*, Le Monnier, Firenze 2021.
- Wunenburger J., *Filosofia delle immagini (1997)*, Einaudi, Torino 1999.

to tra dono e scarto. Il pane avanzato, posto a terra, è cibo non consumato ma dono all'altrice fotografa, nonché possibile nutrimento per animali affamati quali partecipanti alla mensa.

Didi-Huberman ci parla di “fasmidi”, insetti “invisibili” che assumono la forma di ciò che divorano (Didi-Huberman 2011). Come questo insetto curioso, anche noi assumiamo la forma e ci pieghiamo alle regole di ciò che ingeriamo. Creiamo rituali. Il pane, dunque, è oggetto di una riflessione sul corpo e sull'architettura rurale. Terra e agricoltura: è semplice ricondurre questi elementi alla campagna, forse alla miseria. Ma cos'è la miseria, e la campagna appartiene a essa? I fantasmi della miseria rurale rimangono lo sfondo di una cultura progettuale in divenire e oggi in vivace ritorno. Indagarne le matrici formali per comprendere il primigenio rapporto tra onesta funzionalità e costruzione di un'estetica è necessario per la comprensione delle idealizzazioni contemporanee nonché per riprendere esperienze di progettazione consapevoli. La trasfigurazione delle forme della miseria in campagna conferma inoltre la distanza in essere rispetto al contesto urbano. Mentre in città la miseria, nelle sue trascorse immagini maestose, si è oggi plasmata sui principi di efficienza e praticità, in campagna le architetture della fame sono oggetto di una nuova connotazione in cui la persistenza di riti, gesti e spazi volti alle arcaiche e animali esigenze di sostentamento, è ombra che si manifesta enigmaticamente.



Oleksandra Horobets, *Pane sparso nei pressi di una delle chiese*, Atena Lucana 2020; *Tavolo adornato per gli ospiti in arrivo dalla città per un momento di condivisione*, Vigolo Vattaro 2023; *Pokut* (angolo sacro della casa di campagna), Adamivka 2022. Sovrapposizione di fotografie.



Oleksandra Horobets, *Pausa durante il lavoro nella cucina estiva*, Adamivka 2019; *Cascina nei pressi del bosco, tavolo improvvisato*, Urbino 2020; *Pascolo e festeggiamento, condivisione del cibo improvvisata, la borsa assume la funzione del tavolo*, Lazhevo 2018. Sovrapposizione di fotografie.



Oleksandra Horobets, *Condivisione del cibo con gli abitanti della città attraverso il gioco, si può mangiare solo con le mani e a occhi chiusi*, Vigolo Vattaro 2023; *Asino di campagna che funge da animale di abbellimento, non sfruttato, ripreso dell'atto di cibarsi*, Atena Lucana 2021; *Condivisione della Palazza Campana con gli abitanti della città, spazio di riposo e della fuga cittadina*, Vigolo Vattaro 2023. Sovrapposizione di fotografie.

Lo spazio delle fogne, riserva di oscurità Alberto Petracchin

“Immensità nascoste tra le pieghe sfuggono al righello. La mappa non è accurata; la mappa non può essere accurata” (Bey 1995, p. 17).

Le fogne di Bucarest ci sembrano critiche rispetto allo strumento mappa, riformulandolo, come vedremo, in tutt'altro senso, e ci sembrano utili per interrogarsi sulla miseria di dati, di posizioni certe e di rilievi come attacco teorico, per ragionare sull'irrapresentabilità della miseria.

Nel 1966 viene emanato in Romania dal governo di Nicolae Ceaușescu il decreto 770 con l'obiettivo di fare crescere il paese incidendo sulla demografia. Il decreto, fondato sul divieto d'aborto e sull'obbligo per tutti i cittadini di avere figli prima di aver compiuto i 25 anni, pena l'impossibilità di accedere al mercato del lavoro e alle sovvenzioni statali, ha portato in pochi anni buona parte della popolazione a trovare alloggio nel sottosuolo dentro la grande infrastruttura di scarico della città (Frassi 2001). Oggi il reticolo formato dalle fogne di Bucarest, moderna *corte dei miracoli*, garantisce acqua, riscaldamento, spazio per dormire; al tempo stesso resiste a ogni tentativo di rappresentazione. Le fogne si articolano sotto i luoghi più in luce della città romena, arrivano fino alle periferie, hanno molteplici ingressi e uscite sotto forma di tombini, camere di decompressione, vicoli ciechi, istituiscono società capaci di vivere al fianco della miseria e di orientarsi nel buio: delle moderne corti dei miracoli. Per riprendere il *brutalismo* di cui parla oggi Achille Mbembe, tale architettura-infrastruttura svolge nella città il ruolo di “riserva di oscurità” (Mbembe 2020, p. 14), una zona nera su nero che struttura lo spazio in una monu-

mentale e brutale urbanità.

Ma osserviamo, brevemente, questa architettura della miseria. Siamo all'interno del paradigma dello scarto e al tempo stesso nel sistema di alimentazione di una città, nel suo nervo vitale, quel che permette la sua sopravvivenza. La fogna è un'infrastruttura monumentale per missione e dimensione, ma al tempo stesso “la sua più grande forza sta nella [...] invisibilità” (Bey 1995, p. 15). La sua posizione è certamente in basso, sotto la strada, ma si protende verso il cielo approfittando di vuoti aperti nelle pareti dentro case e palazzi per dare luce, acqua, energia o per liberarli da scarti e immondizia. La sua architettura è una rete, o una tela, potenzialmente infinita, che copre tutta la città, che cresce con essa durante la sua costruzione senza mai arrestarsi. La sua è un'estetica del brutale, trasporta il centro verso la periferia ma mette al comando le periferie delle discipline e della vita. Le fogne sono il sistema di supporto della miseria, la sua via di circolazione, la sua autostrada e la sua piazza, in qualche modo la sua casa e la sua stanza. Esse sono ignorate ma “sono da qualche parte” (ivi, p. 23), trasportano flussi di energie. La loro popolazione è composta da *victims*, da vagabondi difficilmente mappabili: “questi nomadi tracciano loro percorsi con strane stelle” (ivi, p. 23). Come ci scrive Bey nel suo *Zone Temporaneamente Autonome*

“[serve] mettere giù una mappa del paese; su quella, mettere una mappa di cambiamento politico, sopra quella mappa una mappa della Rete, specialmente la contro-Rete con la sua enfasi sul flusso clandestino di informazioni e logistica, e

finalmente sopra tutte le altre la mappa 1:1 dell'immaginazione creativa, estetica e di valori. La griglia risultante viene in vita, animata da inaspettati mulinelli e aumenti improvvisi di energia, coagulazioni di luce, tunnel segreti, sorprese" (ivi, pp. 23-24).

Le fogne sono una tattica di scomparsa, non solo in termini reali, ma anche nei termini della rappresentazione. Il divenir fogna di una mappa consiste nello scavare – dove fogna è, da definizione etimologica precisamente un andare sotto (Sgroi 2005) – dentro la mappa stessa una possibilità di esistenza senza apparire: "la mappa è chiusa" (Bey 1995, p. 18), ma la fogna apre ed è per sua natura aperta. Se non è dunque un dato, o una posizione, neppure mobile o vagante, a darci il senso e la geografia di questo fenomeno, cosa può intervenire a determinarne la mappa? Si tratta di un'indagine dell'invisibile, cioè dei fatti che non è possibile tradurre in dati oggettivi. Se dunque la miseria è una povertà senza quantità che si attesta come non misurabile, allora la rappresentazione dovrà affrancarsi da ogni metro e valore di scala (Rocke 2023).

Ci sono eventi che provengono dalle fogne, ma come tanti K a noi l'accesso al Castello è precluso (Kafka 2023), ci è impossibile addentrarci in quella bianca oscurità dove dimora la miseria. La mancanza di questa macchina nera che per altri è il proprio spazio bianco, permette di esplorare e scoprire i territori che la circondano. "Una nuova mappa ne viene disegnata, nuovi sentieri, nuovi fiumi e nuovi nomi si inscrivono sulla superficie del reale" (Rella 1980, p. 34).

Troppo importanti, dunque, sono i territori nuovi che la miseria riesce a scoprire. Il mondo della rappresentazione ha cercato nel tempo di catturare tale oscurità in una penombra, in uno specchio oscuro (Maillet 2004), in una maniera nera, fino al paradosso della macchia nera per determinare una "assenza di", una *nube di non conoscenza*. Come in *Fantômes* (Calle 2000), tale oscurità ci dice qualcosa in più sulla sua possibile presa di possesso di una città. Certamente, ci dice Sophie Calle, si tratta di inseguimenti immergendosi nei luoghi; di evocazioni, disegnando figure possibili ma non per forza vere, non per forza corrispondenti a quanto è andato perduto ma che è pur sempre presente, trasformato, in parole e segni, o macchie. Sophie Calle appunto, non ricorrendo alla figurazione o al pittorico, ci domanda di ricordare vagamente cosa potrebbe esserci al posto di qualcosa che scompare di continuo, e di non metterlo in mostra, solo

di interrogarlo, forse di alludervi, sicuramente di non replicarlo. Forse anche di lasciare inconnosciuto, rincorrendo a una scarsa precisione dove "tutto è velato di nebbia, tutto è avvolto dalle nuvole (*iunnebelt*), a cominciare dalla verticalità" (Derrida 1994, p. 220).

Le quattro mappe assumono così il significato di "fogna". Esse non sono altro che una serie di masse oscure che si trasfigurano passando attraverso. C'è un processo, un flusso; c'è qualcuno o qualcosa che passa, vede e abita, intorbidendo: la mappa non è più rappresentativa. Condizione spettrale e diagramma processuale convivono occultando senza render noto ciò che può continuare a esistere solo se, per sua natura, non può essere rappresentato. Si è deciso dunque di non rappresentare le cose ma la spazialità intangibile di tale fenomeno, di disegnare quelle che Cedric Price chiamava *ghost areas* (Banham, Barker, Hall, Price 1969, pp. 435-443; Barker 1999, pp. 95-110; Gordon 1997). Il punto di vista di questa rappresentazione si consuma in una sorta di immersione, non si fa oggetto in una assonometria o vista di una prospettiva, è totale e assume il tono di una invasione. Stare sotto, a una quota bassa e senza luce, costringe la rappresentazione a essere sempre dentro, come se la distanza infinita di una sezione dal foglio piano non ce la facesse a dirci abbastanza. Ci saranno sempre altre camere segrete, altri spazi inconnosciuti, solo vociferati ma non visti, da non disegnare, come girare attorno a una macchia nera che non fa tornare il disegno.

Le quattro mappe, o fogne, sono segnate da quattro momenti e non sono statiche. Il primo, denominato *Attacco teorico*, consiste nell'assumere la mancanza di dati, informazioni e rilievi come punto di partenza di segni che non rappresentano ma che progettano città. In architettura questo movimento è stato detto, da Peter Eisenman, concettuale, o problema della figura retorica, da Daniel Libeskind è stato inteso come rotazione di macchine evolutive. Il secondo momento, denominato *Congettura sull'inazione* si fonda sul precedente proiettando su di esso un'immobilità, una sospensione dell'uso che coincide con un ritorno dello spazio. Il terzo momento, *Personalità secondaria* riguarda la miseria della società delle fogne e il suo stare in secondo piano, non parlante, come una periferia vicina e dentro la città. Infine *Riverbero* è un filamento che può arrampicarsi e protendersi, forse anche tagliare, fendere la realtà. In città fatte di intercapedini di buio (la

materia oscura sopravanza la luce per quantità) dove corrono ratti, blatte e le nostre miserie, la mappa non può che essere, nelle discipline dedite allo spazio, un "protocollo d'esperienza" (Deleuze, Guattari 2010 p. 15). Serve "scrivere (si legga "mappare" o "progettare") come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé" (ivi, p. 33).

Riferimenti bibliografici

- Banham R., Barker P., Hall P., Price C., *Non-Plan: An Experiment in Freedom*, in "New Society", n. 20, 1969.
 Barker P., *Non-Plan Revisited: Or the Real Way Cities Grow*, in "Journal of Design History", vol. 12, n. 2, 1999.
 Bey H., *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome* (1991), Shake edizioni, Milano 1995.
 Calle S., *Fantômes*, Acted Sud, Paris 2000.

- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Quodlibet, Macerata 2010.
 Derrida J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), Raffaello Cortina, Milano 1994.
 Frassi M., *I bambini delle fogne di Bucarest*, Ferrari Grafiche, Clusone 2001.
 Gordon A.F., *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minnesota University Press, Minneapolis 1997.
 Kafka F., *Il castello* (1926), il Saggiatore, Milano 2023.
 Maillet A., *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone books, New York 2004.
 Mbembe A., *Brutalismo*, Marietti, Bologna 2020.
 Rella F., *Il terzo viaggio del viaggiatore Gracco*, in Oradini C. (a cura di), *Der Kurort. Il mito della città di cura*, Cluva, Venezia 1980.
 Rocke S., *The Misery of Measurement. Humanities and the Loss of Mystery*, in "Eras", n. 15, 2014.
 Sgroi F.C., *Morfo-etimologia. Sull'etimo e l'etimografia di "fogna" e "fognare"*, in "Lingua e stile. Rivista di storia della lingua italiana", n. 1, 2005.



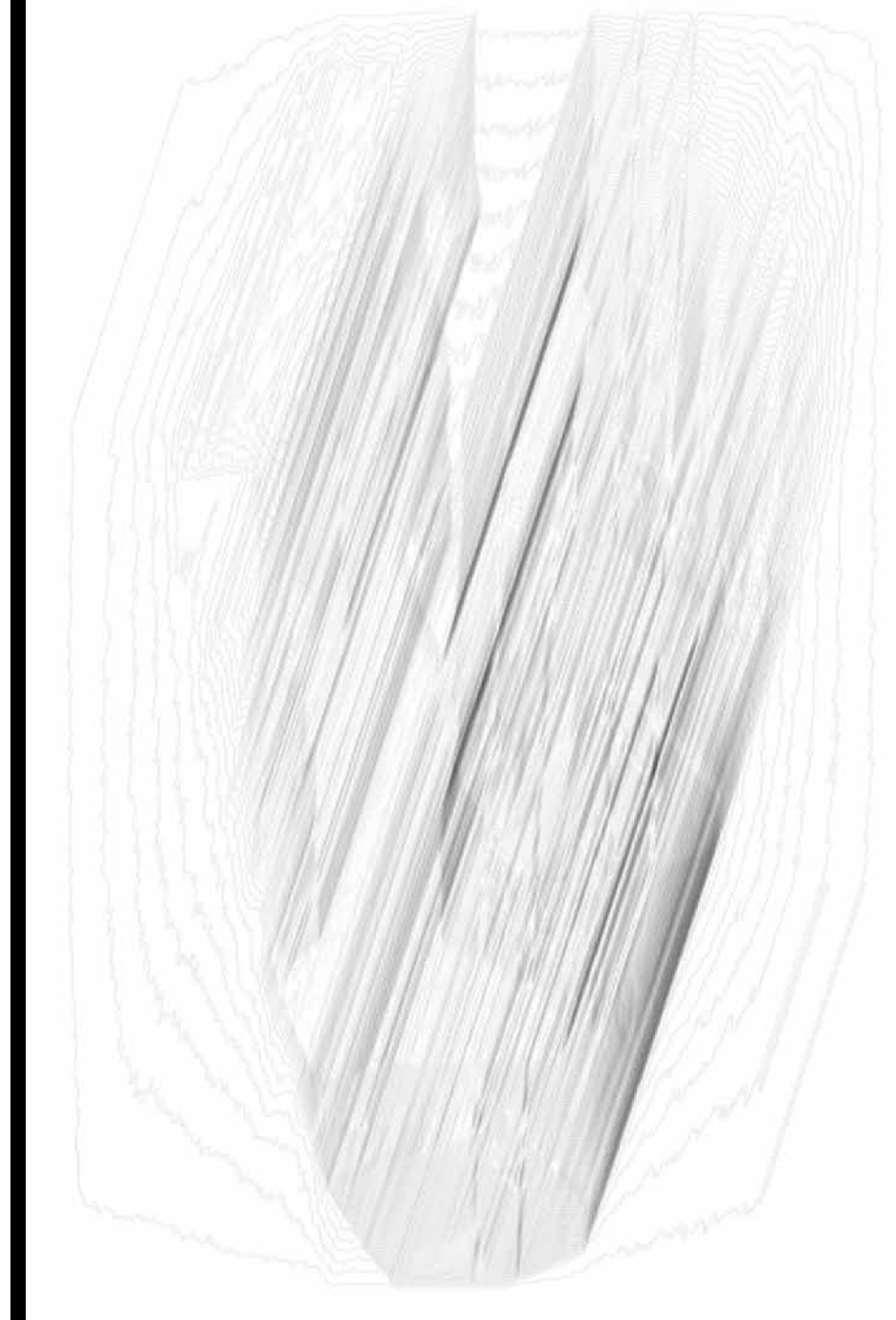
Alberto Petracchin, *Attacco teorico*, 2024. Disegno digitale, 21 x 14.8 cm.



Alberto Petracchin, *Congetture sull'inazione*, 2024. Disegno digitale, 21 x 14.8 cm.



Alberto Petracchin, *Personalità secondaria*, 2024. Disegno digitale, 21 x 14.8 cm.



Alberto Petracchin, *Riverbero*, 2024. Disegno digitale, 21 x 14.8 cm.

Miseria e decadenza.

La messa in scena della miseria tra antiche e nuove rovine

Paola Sabbion

L'iconografia della miseria è strettamente legata all'architettura e sovente si contraddistingue per la tendenza a rappresentare chi vive ai margini della società in un contesto scenografico estetizzato o spettacolarizzato. Nell'arte figurativa, infatti, è ricorrente la raffigurazione del popolo degli ultimi come 'abitanti informali' di antiche rovine. Non è infrequente – si pensi ad esempio alla scuola romana dei Bamboccianti del XVII secolo – un'immagine della miseria come ultimo afflato di vitalità che anima le vestigia dell'antichità, illustrando così anche la vita al di fuori delle convenzioni sociali.

Nell'ambito di una pittura comunemente considerata "di genere", l'iconografia di Alessandro Magnasco, detto il Lissandrino (1667-1749), ha fissato sulla tela in modo particolarmente vivido un'umanità ai margini, che fa dei resti della civiltà passata la propria dimora. Ritenuto uno dei pittori più innovativi del XVIII secolo italiano, Magnasco si distingue per il suo tratto caratterizzato da forti contrasti chiaroscurali, atmosfere cupe e figure deformate che prefigurano alcuni caratteri tipici dell'Espressionismo (Bona Castellotti, Franchini Guelfi 1976). Le sue opere ritraggono spesso personaggi intenti a occupare un mondo di nobili rovine, evocando un senso di decadenza e abbandono. In questo caso la miseria umana non solo è incarnata da figure quasi spettrali, ma si esprime attraverso un contesto architettonico in decadimento – talvolta a opera di altri artisti, come Carlo Antonio Tavella e Clemente Spera – creando una potente allegoria della miseria. La perpetua presenza della miseria nel tessuto sociale, al di là che i soggetti siano soldati, chierici, o cenciosi malviventi comuni, simboleggia la fragilità della ci-

viltà e non risparmia di rappresentare secondo gli stessi canoni anche le classi agiate, rimanendo a un intero universo dal carattere picaresco e goticeggiante.

Uno scenario di antiche rovine, simbolo di decadenza rispetto a una passata grandezza, contribuisce ad alimentare il concetto di miseria come emblema di una caduta dall'età dell'oro, come perdita della grazia, fallimento, ossessione inquietante di una coscienza turbata (Gordon 2008). Secondo questa prospettiva, tale turbamento si costituisce come ossessione per la perdita, senza tuttavia incentrarsi sull'angoscia – che è "immagine stessa della mancanza" (Lacan in Vidler 2006, p. 11) – ma piuttosto come dispositivo narrativo in cui persino l'ironia, sotto forma di satira, può trovare spazio. Questa compresenza dell'ironico e del grottesco appare rilevante nel contesto dell'architettura, nel momento in cui si osserva, citando Vidler, l'ironia come "figura retorica e *forma mentis* dominante nel corso dell'intero periodo moderno [che] ha permeato quasi tutti i discorsi, compreso quello architettonico" (ivi, p. 211).

Secondo questo assunto, nel suo essere al di fuori della morale comune, la miseria si contrappone decisamente alla narrazione eroica, di cui rappresenta una delle possibili antitesi, andando a costituire lo sfondo ideale di quelle forme letterarie di età moderna e contemporanea riconducibili alla narrativa picaresca. Il picaresco, privo di ambizioni superiori, non aspira ad alcun ruolo sociale, non persegue né l'eroico bene, né agisce per il male come farebbe un *villain*: egli si pone così al di fuori del sistema convenzionale di valori. Il picaresco affronta in modo peculiare la scarsità delle risorse frutto

del vivere in un ambiente meschino e ristretto, dove le aspirazioni sono limitate e la vita è ridotta a espediente. L'ozio, l'inganno, le astuzie sono allora declinati in tono satirico, connotando di ridicolo e grottesco una quotidianità sprejudicata e scanzonata.

Se la povertà costringe il povero a limitare le proprie ambizioni abitative, la miseria le stravolge. Il povero spesso non ha i mezzi per costruire delle architetture diverse da quelle di fortuna e se le abita lo fa da una condizione di dipendenza, per esempio perché vi presta servizio, come nel caso del servo. Il misero non possiede nulla, se non la propria alterità. Non costruisce baracche, ma preferisce sfruttare ciò che altri, in tempi più antichi, e verosimilmente gloriosi, hanno eretto. Il picaresco finisce così per diventare la personificazione di una miseria piuttosto pittoresca, in cui lo sfondo di monumenti in rovina instaura una relazione peculiare con le figure in primo piano. La rappresentazione della miseria allude così non a una condizione primigenia, ma agli effetti di una perdita. La miseria intesa come estrema conseguenza di un declino (sociale, culturale e tecnologico) è giunta fino al presente permeando un immaginario letterario e cinematografico distopico che raccoglie a sé rappresentazioni di città e paesaggi in decadenza. L'inquietudine per la fine dei tempi spiega in parte il successo della fascinazione per le recenti rovine (Ginsberg 1984) che in un'era sempre più digitale testimoniano i fallimenti delle teleologie e delle tecnologie moderne (Boym 2008).

Se l'interesse estetico per le rovine contemporanee ha visto affermarsi fotografi come Yves Marchand e Romain Meffre, che hanno rappresentato la fascinazione per gli edifici abbandonati di una Detroit emblema del declino industriale occidentale, una riflessione sulla miseria che attualizza queste tematiche si ritrova costantemente nelle opere distopiche cyberpunk. È interessante notare infatti che il termine *punk*, originariamente riferito a chi vive di espedienti o di piccola criminalità, suggerisce una connessione con il picaresco, mettendo in collegamento le rovine dell'antichità con le metropoli futuristiche della fantascienza distopica.

Le rovine dei nostri tempi, trasposte in un indefinito futuro, infatti, fanno da sfondo a un mondo in cui si muovono gli antieroi cyberpunk, dando vita a una critica del sistema neoliberista o iper-capitalista. Gli scenari decadenti e spogli, metafora visiva del fallimento delle promesse della modernità e del progresso tecno-

logico, rappresentano le conseguenze estreme di un capitalismo senza freni, in cui la miseria si manifesta non solo economicamente, ma anche socialmente e moralmente, in un contesto di degrado urbano e umano.

Con *Naked Lunch* (Burroughs 1959) emergono i primi cenni visionari a un mondo in cui degrado metropolitano e miseria sociale riflettono il caos interiore dei personaggi. La decadenza urbana diventa palpabile nell'universo narrativo di *Neuromante* (Gibson 1984), dove le *megacorporation* hanno sostituito gli stati nazionali. In una città caotica come Chiba City il tessuto urbano sfaldato e labirintico di edifici fatiscenti cela vicoli oscuri e l'iper-tecnologia convive con la miseria umana.

Una vita dominata dalla tecnologia appare anche al centro delle riflessioni di Philip K. Dick che, con *Ubik* (Dick 1969), offre la visione distopica di una società al collasso, dove la realtà stessa diventa incerta e la decadenza si manifesta simmetricamente nelle strutture fisiche, urbane e architettoniche e nella psiche umana, in cui degrado, instabilità, e fragilità dell'esistenza entrano in relazione.

Il tema della miseria umana è esplorato attraverso l'abitare in uno stabile di lusso che si trasforma nel corso della narrazione in un microcosmo di violenza in *Condominium* (Ballard 1975). L'architettura del grattacielo, con i suoi spazi ben definiti e le sue barriere fisiche, è metafora delle divisioni sociali e della disintegrazione del tessuto comunitario. L'edificio, inizialmente simbolo di progresso e modernità, diventa contenitore delle macerie del vivere civile e spazio del conflitto, rappresentando la fragilità della civiltà contemporanea. Con *Crash* (Ballard 1973), Ballard aveva già indagato il rapporto tra tecnologia, modernità e umana miseria, descrivendo una condizione in cui la tecnologia automobilistica ha trasformato il paesaggio urbano in un luogo desolato e pericoloso: autostrade ed edifici abbandonati si fanno emblema della disintegrazione sociale e morale dell'individuo.

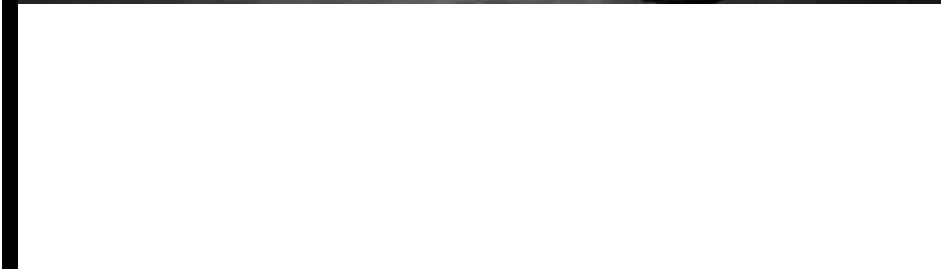
In conclusione, mentre le metropoli contemporanee sono teatro di un allarmante aumento delle diverse forme di povertà, la miseria è esteticamente legata, e relegata, alla rappresentazione di città decadute e spopolate, guasti vuoti dove chi non accetta di adattarsi alla povertà abitativa può vivere una "pittoresca miseria" nelle rovine di una delle recenti crisi economiche. La letteratura e il cinema hanno amplificato queste visioni, presentando mondi

Riferimenti bibliografici

- Ballard J.G., *Crash*, Jonathan Cape, Londo 1973.
 Ballard J.G., *Condominium*, Harper & Row, New York 1975.
 Boym S., *Architecture of The Off-Modern*, Architectural Press, New York 2008.
 Bona Castellotti M., Franchini Guelfi F., *Alessandro Magnasco (1667-1749)*, Electa, Milano 1976.
 Burroughs W.S., *Naked Lunch*, Olympia Press, Paris 1959.
 Gibson W., *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984.
 Ginsberg R., *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York 1984.
 Gordon D., *The New Critical Idiom: The Works of Michel Foucault*, Routledge, New York 2008.
 Dick P.K., *Ubik*, Doubleday, New York 1969.
 Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006.

futuri dove la tecnologia ha fallito e la miseria è diventata la norma, trasformando la decadenza urbana in un potente catalizzatore delle paure contemporanee e delle speranze disattese.

Queste rappresentazioni evidenziano come la miseria e la decadenza architettonica siano temi legati e ricorrenti nell'immaginario collettivo, utilizzati per riflettere criticamente sulla fragilità delle norme sociali e sulle disuguaglianze che esse non riescono a contrastare. Dalle tele di Alessandro Magnasco alle distopie dell'immaginario cyberpunk, queste immagini invitano a una riflessione critica sul rapporto tra civiltà e miseria. Il portato iconografico di quest'ultima finisce per definirla non come una mera condizione economica, ma come il simbolo della fragilità e della crisi delle strutture culturali e sociali. Il legame profondo tra rovine del passato e del futuro appare quindi come un invito a considerare queste scenografie della miseria non solo come un riflesso di ciò che è stato, ma anche come un monito a ciò che potrebbe essere o che, da qualche parte, già è.



P. Sabbion, G.L. Porcile, *Orange Misery*, 2024.
 Elaborazione digitale sulla base delle opere *Bauernfamilie mit Brot und Wein* (Johannes Lingelbach, 1622-1674) e *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

P. Sabbion, G.L. Porcile, *Blue Misery*, 2024.
 Elaborazione digitale sulla base delle opere *La Gazza* (Alessandro Magnasco, 1707) e *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).



P. Sabbion, G.L. Porcile, *Brown Misery*, 2024.
Elaborazione digitale sulla base delle opere *Monaci camaldolesi in preghiera estatica* (Alessandro Magnasco, 1750) e *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Nel 1988 Kyong Park, direttore e curatore dello Storefront for Art and Architecture di New York, invita un eterogeneo gruppo di autori a riflettere sulle possibili strategie progettuali da mettere in campo per avviare il processo di trasformazione e risignificazione dell'area demilitarizzata coreana: un'articolata ed estesa striscia di terra, o meglio un impenetrabile confine geopolitico, che divide longitudinalmente la penisola asiatica. In occasione dell'esposizione – intitolata *Project DMZ* – Lebbeus Woods realizza una serie di disegni perturbanti e immaginifici, nei quali l'architettura tramuta in movimento tettonico; in forza geologica. Un tappeto metallico costituito dalla giustapposizione di molteplici piani inclinati, infatti, definisce i corpi di una nuova orografia: una *Terra Nova* ("a+u" 1991) che trascende la dimensione puntuale del progetto per diffondere le proprie nature sopra l'intera estensione dell'area demilitarizzata. A partire dalle correlazioni che intercorrono tra architettura e geologia, questo breve testo interpreta la miseria come vettore tellurico capace di produrre e di modellare nuovi strati minerali a ridosso della superficie terrestre e individua negli insediamenti informali che caratterizzano i suburbi delle grandi metropoli mondiali l'epicentro e la messa in forma di tali forze.

GEOGRAFIE MINERALI

Alcuni anni dopo la mostra newyorkese, l'architetto americano torna a riflettere sulle ragioni al fondo di *DMZ* – acronimo del progetto – sostenendo che "in the Korean DMZ (Demilitarized Zone), the idea of a new ground, a second na-

ture, a new and human nature, has taken the form of a new layer of earth constructed over the rugged natural terrain" (ivi, p. 22). Gli illimitati oceani di lamiera disegnati da Woods, d'altronde, emergono dalle profondità della geosfera stratificando a ridosso della superficie terrestre un nuovo paesaggio nel quale la differenza tra artificiale e naturale, interno ed esterno, centro e periferia, superiore e inferiore perdono di significato. In tal senso, il progetto di Woods prefigura le riflessioni e i dibattiti sull'Antropocene; termine che nell'accezione del suo primo teorizzatore, il biologo e chimico atmosferico premio Nobel Paul Crutzen, indica quanto "la pervasività dell'attività umana nei processi biologici che avvengono sulla Terra e che caratterizzano il pianeta in quanto essere vivente è tale per cui abbiamo bisogno di marcare l'ingresso in una nuova era geologica, caratterizzata dall'attività geo-ctonica e geo-genetica dell'umanità" (Giorda 2022, p. 10). Indipendentemente dal portato etico, culturale e sociale associato a questo termine, e dalle narrazioni ecologiste a esso correlate, l'Antropocene inteso come prodotto dell'azione umana, accumulato nel sottosuolo del pianeta, getta una fune tra due dimensioni contrapposte, due realtà distinte e, a tratti, inconciliabili: *Gaia* e *Ctonia*. Come afferma Giorgio Agamben, infatti, "*chton* e *ge* nominano due aspetti della terra per così dire geologicamente antitetici: *chton* è la faccia esterna del mondo infero, la terra dalla superficie in giù, *ge* è la terra dalla superficie in su, la faccia che la terra volge verso il cielo" (Agamben 2020). Nell'era dell'Antropocene, tuttavia, questa differenza semantica sembra convergere verso un punto di tangenza: tra il

substrato ctonio del pianeta e la superficie irraggiata dalla luce solare non sussiste più alcuna soluzione di continuità. Affermare l'umanità come forza naturale, infatti, significa colmare la distanza tra *Gaia*, intesa come dimora della civiltà umana, e *Ctonia*, interpretata come albergo del regno naturale, o meglio minerale; in altri termini, "significa minare la differenza all'origine della scienza moderna che divide il conoscibile tra ciò che è naturale e ciò che è culturale" (Giorda, Bandiera 2022, p. 12).

Di conseguenza anche l'architettura, in quanto manifestazione fisica dell'agire antropico, non può che esistere "semplicemente in relazione ad uno strato geologico, sovrapposto a tutte le città del pianeta", e quindi "può avere come unico scopo quello di trasformare, di modificare questa materia accumulata" (Baudrillard, Nouvel 2003, p. 21).

GEOLOGIA DELLA MISERIA

Nell'orizzonte teorico e culturale dell'Antropocene, lo statuto "geologico" dell'architettura trova la sua manifestazione più evidente negli insediamenti informali che accolgono circa un quarto della popolazione mondiale (UN-Habitat 2022, p. 16). D'altronde, sia figurativamente che concettualmente, gli oceani di lamiera disegnati da Woods sembrano alludere alle distese di slum, *favelas* e baraccopoli disseminate in numerose regioni del pianeta; insediamenti informali con i quali condivide da un lato i principi insediativi, dall'altro i problemi di misurazione e rappresentazione. Nella prima categoria trova spazio la relazione simbiotica tra l'impianto urbano della baraccopoli, ovvero l'architettura della miseria, e la morfologia lapidea del suolo, ovvero l'architettura della Terra. Come sostiene Mike Davis, infatti, "gli slum hanno inizio con la cattiva geologia. [...] Ad esempio, prospezioni geomorfologiche condotte nel 1990 rivelavano che un quarto delle *favelas* di San Paolo era situato su siti pericolosamente erosi, e tutti gli altri su ripide pendici o sponde fluviali soggette a erosione" (Davis 2006, pp. 110-111).

La seconda categoria, invece, accoglie le riflessioni e le speculazioni teoriche inerenti alla difficile rappresentazione della miseria. La mappatura di queste conurbazioni spontanee presuppone, infatti, l'adozione di punti di vista capaci di assorbire, senza mai fissare in immagini cristallizzate, la mutevolezza di questi insediamenti. D'altronde, i territori occupa-

ti dalle baraccopoli individuano terre incognite e inesplorate; superfici urbanizzate opache e in perenne trasformazione, nelle quali nemmeno la visione onnisciente del satellite riesce a penetrare. Contrariamente alla maggior parte dei sistemi metropolitani, infatti, gli insediamenti informali sembrano refrattari all'occhio alato delle rappresentazioni zenitali e alle mappe di tipo pianificatorio. D'altronde, analogamente alle oscure profondità della Terra la miseria produce zone d'ombra, atmosfere intangibili difficilmente descrivibili nello spazio cartesiano della mappa.

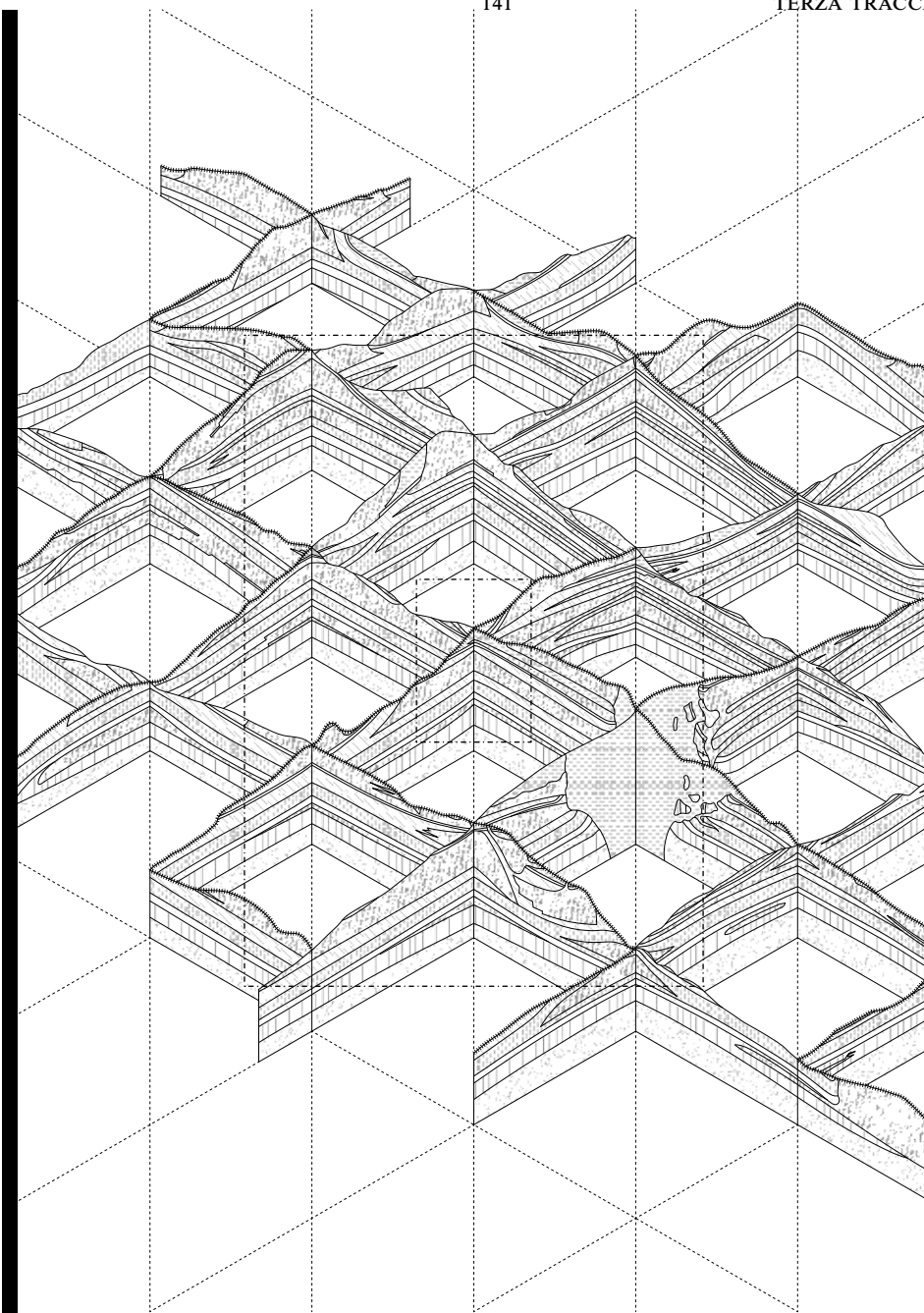
Parafrasando le riflessioni che Walter Benjamin articola ne *Il compito del traduttore* (Benjamin 1976): *tradurre* in un sistema di segni coerenti e ordinati – ovvero in un disegno planimetrico – l'informe organizzazione urbana degli slum, significa *tradirne* l'intrinseca natura cangiante. In tal senso la miseria – interpretata come negativo assoluto, ovvero come condizione liminare del pensiero e dello spazio – respinge qualsiasi genere di rappresentazione descrittiva che la imprigionerebbe nell'immutabile e claustrofobico dominio delle immagini documentative.

Abbandonata la pretesa di adottare un punto di vista oggettivo e totalizzante, non resta che rivolgere lo sguardo verso i dispositivi maggiormente sensibili al portato teorico e alla compagine ctonia propria degli slum. A tal proposito nemmeno le stranianti prospettive disegnate da Woods per illustrare i paesaggi metallici di *DMZ* sembrano adatte al compito, in quanto riducono la sconfinata estensione degli insediamenti informali in una limitata serie di inquadrature in soggettiva. Rinunciare alla rappresentazione planimetrica, infatti, non significa necessariamente rinunciare a una visione d'insieme. Per indagare la convergenza tra scienze geologiche e architetture della miseria, è necessario ricorrere a rappresentazioni capaci di assorbire la complessità del reale, senza ridurlo a mera astrazione; e quindi, citando le parole di Alexander von Humboldt, è necessario "descrivere la natura in maniera tale da restituire il più possibile il piacere immediato della visione e al tempo stesso contribuire, sulla base dell'attuale stato della scienza, a una maggior comprensione del nesso che governa l'agire delle forze naturali" (Humboldt 1998, p. 5). Il geografo tedesco, d'altronde, accompagna i suoi diari di viaggio e i suoi scritti con complessi e articolati disegni, nei quali le sezioni stratigrafiche dei rilievi montuosi, ad esempio

convivono con le corrispondenti vedute paesaggistiche. Humboldt, infatti, “avverte come prioritaria la necessità di elaborare una rinnovata teoria della conoscenza, che anziché limitarsi a semplificare, schematizzare e categorizzare il reale, sappia mostrarne e tenerne insieme i molteplici sensi, punti di vista e modelli di interpretazione” (Franzini Tibaldeo 2015, p. 2). Allo stesso modo, una mappa capace di narrare gli inafferrabili spettri della miseria non può prescindere dalla messa a sistema di rappresentazioni tattili e immagini retiniche, di scene di vita e curve di livello, di sezioni architettoniche e sostrati rocciosi. In altri termini, disegnare i fantasmi della miseria significa considerare la realtà come un unicum interconnesso e inscindibile; uno strato geologico, o meglio una Terra Nova nella quale l'architettura della città, le abitudini quotidiane, la morfologia del territorio e le vedute paesaggistiche convergono verso un'immagine organica, capace di accogliere la complessità e l'eterogeneità del reale senza però ridurlo in unità astratte e irrelate.

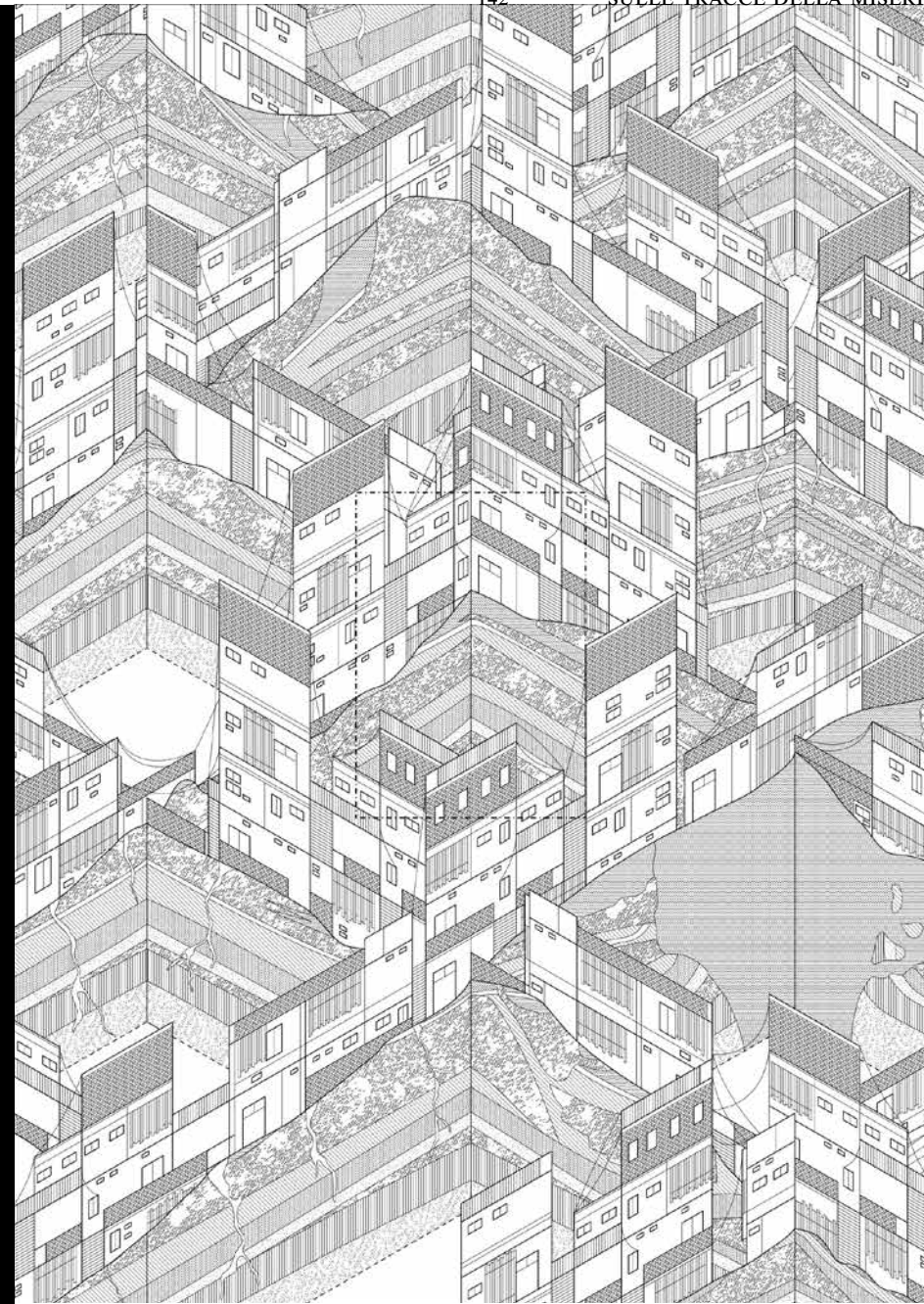
Riferimenti bibliografici

- “a+u”, n. 8 (*Lebbeus Woods. Terra Nova 1988-1991*), 1991.
- Agamben G., *Gaia e Ctonia* (2020), in “Una voce”, rubrica online di Giorgio Agamben disponibile al link www.quodlibet.it/ www.quodlibet.it. Consultato il 4.06.2024.
- Baudrillard J., Nouvel J., *Architettura e nulla. Oggetti singoli* (2000), Electa, Milano 2003.
- Benjamin W., *Il compito del traduttore* (1923), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino 1976.
- Davis M., *Il pianeta degli slum* (2005), Feltrinelli, Milano 2006.
- Franzini Tibaldeo R., *La conoscibilità del mondo secondo Alexander von Humboldt: l'esperienza del paesaggio*, in “Rivista geografica italiana”, n. 122, 2015.
- Giorda C. (a cura di), *Geografia e Antropocene. Uomo, ambiente, educazione* (2019), Carrocci, Roma 2022.
- UN-Habitat, *World Cities Report 2022: Envisaging the Future of Cities*, report disponibile al link www.unhabitat.it, Consultato il 4.06.2024.
- von Humboldt A., *Quadri della natura* (1808), La Nuova Italia, Firenze 1998.



Davide Zaupa, *Stratigrafie della miseria. Territori*, 2024.

Rielaborazione grafica degli Isometric Fence Diagrams illustrating structural relations of the intrusions on Mount Pannel, realizzati da United States Department of the Interior Geological Survey (USGS), 1942.



Outro

Una pietra sotto.
Esercizi sul vuoto

Federico Rahola

“Onde mora o morro o asfalto morre”
Elza Soares

Ci sarebbero due fotografie da montare in sequenza rovesciata, anacronistica: la prima, recente, di un paesaggio rigoglioso e desolato; la seconda, più vecchia, di un luogo costruito, abitato, apparentemente felice. Nessuna delle due, purtroppo, può essere riprodotta qui¹.

La distanza che le separa è comunque discontinua, pochi metri e quasi 70 anni; il luogo infatti è sempre lo stesso, Pruitt-Igoe, un'area semiperiferica di Saint-Louis, Missouri, ex capitale dell'industria aeronautica nordamericana nonché città natale dell'autore di *Waste Land*². Scrivendo di una terra desolata, però, Thomas Stearns Eliot non pensava necessariamente alla sua città né, ovviamente, a Pruitt-Igoe e alle sue rovine. Tutto doveva ancora succedere, e sarebbe stata una desolazione di tipo diverso, meno letteraria e più letterale, materiale, costruzioni e distruzioni di là da venire.

La voragine tra le due immagini si potrebbe sintetizzare in una data, il 15 luglio 1972, quando diverse cariche di dinamite fecero crollare come un castello di carte più della metà (il resto sarebbe stato abbattuto l'anno dopo) di un enorme complesso di public housing, verosimilmente il più grande mai realizzato fino ad allora negli Stati Uniti: 33 blocks ognuno di 11 piani, su una superficie complessiva di oltre 20 ettari, con strade, viali, aree comuni, verde pubblico (poco), spazi ricreativi, scuole e laundries comunitarie, ascensori skip-stop che si fermavano solo al quinto, al settimo e al nono piano per indurre i residenti a socializzare sulle scale. Era una delle

¹

Ma si possono trovare rispettivamente su <https://www.pruittigoenow.org/before-and-after/>, e <https://nphm.org/playball/>; nel primo caso mi riferisco all'immagine più infestata (A former access road remains amid the forested area just south of Cass Avenue and east of 25th Street, nel secondo invece la scelta cade su una partita di baseball in un cortile).

²

Cfr. T.S. Eliot, *Waste Land*, Horace Liveright, New York 1922.

tante citées radieuses d'oltre oceano, con quasi 15.000 abitanti, inaugurata meno di vent'anni prima, nel 1955, assecondando il disegno seriale e poco fantasioso di un architetto di origini giapponesi e matrice corbusiana, Minoru Yamasaki, che proprio nel 1972 aveva validi motivi per distrarsi da quella distruzione inaugurando un altro ingente (e brutto) complesso di edifici a sua firma, due torri altissime, identiche, gemelle, a sud di Manhattan e sotto Tribeca, destinate a ospitare la sede del World Trade Center e a crollare anch'esse, per un disegno diverso, meno di trent'anni dopo³. Nonostante la breve vita (o forse anche per questo), il nome Pruitt-Igoe, strano acronimo con cui si celebravano ecumenicamente due personalità diverse della storia di Saint Louis (un aviatore afroamericano e un senatore bianco), non è caduto nell'oblio che la desolazione attuale parrebbe sollecitare. Certo, al di là del clamore immediato, la storia che si porta addosso resta singolare, per certi versi minore, da specialisti, ma quel nome, ingigantito dalla sua fine spettacolare, è andato a conficcarsi di piatto in un certo immaginario (non solo nazionale) attirando un'attenzione costante e caricandosi di un significato più generale, quasi destinale, escatologico, al punto da aver indotto lo storico e critico Charles Jencks a individuare nella sua demolizione la fine dell'architettura moderna e del modernismo⁴. Un finale col botto, indubbiamente, forse anche la cronaca di una morte annunciata. Ma sarebbe riduttivo e alla fine fuorviante liquidarla così. Questo anche perché Pruitt-Igoe è stato uno dei primi progetti di edilizia popolare per "working poors" aperto alla popolazione afroamericana, e con ogni probabilità uno dei pochissimi pensati al di là, nonostante (se non proprio contro) la linea del colore (nei primi due anni di vita del complesso la popolazione bianca si aggirava intorno al 40%, ma la mixité si è presto diradata, fino a estinguersi del tutto in meno di un decennio). Un documento molto accurato del 2012, "The Pruitt-Igoe Myth", ne ricostruisce la breve estate e il rapido declino, recuperando le aspettative, le speranze e i desideri che seppe accendere, la promessa o la scommessa di un futuro diverso, possibile, migliore che conteneva, oltre allo scetticismo e l'ostilità che da subito lo circondarono. Tra le testimonianze raccolte nel film emerge in particolare la voce di una ex tenant, un'anziana donna afroamericana che ricorda come "there were a lot of bad things, of bad stories about Pruitt-Igoe, but the good are

3

Cfr. L. Lippolis, *Viaggio al termine della città*, Elèuthera, Milano 2010.

4

Cfr. C. Jencks, *The Death of Modern Architecture*, in Idem, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, Milano-New York 1977.

more". Occorrerebbe andare alla ricerca di queste good things, saperle riconoscere sotto l'accumulo di bad stories che ha affossato Pruitt-Igoe.

Cosa può risvegliare o riattivare il gesto anacronistico che, aggirandosi in mezzo a una natura rigogliosa come una foresta birmana, ma disseminata di squallide e incomprensibili macerie in dissolvenza, va alla ricerca, come se ne fosse guidato, della seconda immagine, una cartolina in bianco, nero e *brown* in cui dei ragazzi giocano a baseball e sembrano felici? Forse l'impressione frettolosa di un fallimento, come fosse una profezia che si autoavvera, magari associata a trasformazioni più generali, a processi di desertificazione che hanno fatto dei *working poors* una massa di *unemployed*, oppure chiamando in causa "vetri rotti" e *white flight*, si complicherebbe, caricandosi del peso di un tradimento, di un atto deliberato di sabotaggio, di una dichiarazione di guerra (ai poveri, ai neri, al salario). Se la strana natura che, aizzata dall'abbandono, cresce e prolifera sui resti di un campo da baseball ci riconsegna un paesaggio misero e desolato, una *waste land* che in tutti i sensi avanza, la miseria e la desolazione che la caratterizzano assumono un significato diverso sotto la lente di questo sabotaggio o tradimento. Restituiscono un vuoto e un'assenza che non si limitano al presente e risalgono alla storia che li ha prodotti: a quella generale dell'architettura e a quella più specifica di precise scelte politiche e di una precisa idea di città e di società, e quindi allo stato, al capitale, alle sue opere e i suoi giorni. E finiscono per conferire a quel luogo l'aspetto sconfitto di un campo di battaglia, il peso di macerie e rovine che sono traccia di una violenza ancora nell'aria⁵. Per questo, proiettando l'inconsapevole felicità di Einsturzende Neubauten di ieri sull'assenza di oggi, quella cartolina lavora contrappuntisticamente: scava, inchioda, sovverte e perseguita, come immagine (del passato) che balena nell'istante vuoto di un pericolo in agguato, come un fantasma che infesta, insieme all'erba e alle piante, i resti di un giardino che poteva non essere così inesorabilmente triste.

Tutto questo, in ogni caso, sotto l'ipoteca del presente, della prima fotografia, della fine della storia. Ma si potrebbe anche rovesciare la direzione, ripristinando un filo cronologico convenzionale, "lineare e vuoto". Convenzionalmente, per raccontare una storia servono due termini di paragone e un (possibile) nesso causale: un innesco, un esito e una relazione. In mezzo si organizza un tempo che, percorso in avanti, in

5

Cfr. F. Rahola, *Not a Story to Pass On. Appunti per una teoria delle rovine*, in "Studi culturali", vol. XIV, n. 2, 2017, pp. 321-343.

progressione, o a ritroso, a contropelo, suggerisce possibili direzioni, mette una pietra sopra o ci scava sotto. Cosa succede invece quando i due termini, le due immagini, si sovrappongono, finendo per confondersi e indeterminarsi? Si tratterebbe, in questo caso, di constatare l'immediata insufficienza di ognuna delle due, l'impossibilità di leggere una senza l'altra, e quindi di stabilire una direzione chiara, un punto di partenza e un epilogo. Quale delle due davvero precede, anticipa, e quale invece incombe, insegue, sta sotto, nell'ombra? Chi minaccia chi? Da queste congetture (troppe forse) si potrebbe dedurre che le due immagini non facciano altro che rincorrersi, presentendosi e perseguitandosi senza incontrarsi mai, in un rapporto di reciproca suscettibilità e mutua soggezione⁶. Come se una fosse sempre la risposta provvisoria alla domanda implicita contenuta nell'altra.

Lessness

Nello spazio/tempo cartesiano descritto dalle due fotografie è sempre possibile stabilire una direzione che in quello confuso prodotto dalla loro sovrapposizione si potrebbe al limite ipotizzare, forse confutare e comunque destabilizzare. La loro differenza in ogni caso è materia di tempo, riflette una distanza temporale apparentemente irreversibile, e lascia intravedere due frangenti (storici, politici, economici) caratterizzati da una violenza e un'intensità diverse: un certo modo di governare la povertà, i working poors (suddividendo, assegnando un luogo, dei ritmi, un movimento, facendo scendere tutti allo stesso pianerottolo, governandone il tempo attraverso lo spazio) e di produrre miseria, waste land, attraverso una litania di friches, dross-scape e terrain vagues che cancellano ogni presenza e lasciano uno spazio vuoto in balia di un tempo vuoto. È questa, con ogni probabilità, la direzione più efficace per seguire le traiettorie di una linea, del colore, della razza, che sommandosi ad altre (di classe, genere, generazioni) continua ad attraversare, spaccare e riarticolare un'idea di città, di società, di mondo. E non si tratta tanto di rimpiangere e tantomeno assolvere un passato; piuttosto di proseguire quella linea registrando ulteriori faglie, anche tra povertà e miseria. Se la prima rimanda a una mancanza, alla violenza del poco, alla brutalità di un paesaggio standardizzato, al grigiore di gabbie che si volevano radieuses, la seconda invece, dalla radice sanscrita mi-meno, suggerisce l'idea di una continua riduzione, un essere-senza, un'assenza anche di misura e di

⁶

Cfr. A. Colombo, F. Rahola, *Who is it? Per un materialismo sensibile*, in S. Consigliere (a cura di), *Materialismo magico*, DeriveApprodi, Roma 2023.

governo: la stessa assenza senza misura che si avverte aggirandosi tra le rovine irricognoscibili del presente di Pruitt-Igoe, in quella terra desolata, nella sua natura non governata e ingovernabile. Il fatto è che una simile assenza sembra legare e spiegare anche la distanza tra le due immagini, in qualche modo completarle senza risolverne la relazione, come se una mancasse sempre all'altra. Miseria, in questo caso, indica sia il presente di Pruitt-Igoe, sia la sua relazione fantasmatica con il passato, sempre nel segno di un'assenza, smisurata.

Nel 1969 Samuel Beckett scrisse un breve racconto in francese e lo intitolò *Sans*, "senza"⁷. Parlava di rifugi nelle rovine, desolazione, derelizione, waste lands. Dovendo tradurre il titolo in inglese, si inventò il neologismo "*lessness*" per sostantivare la preposizione lasciandola volutamente aperta, indefinita. Qualcosa di molto vicino all'idea di *lessness*, che in italiano risulta intraducibile se non come generica "assenza di", sembra caratterizzare sia ciò che indichiamo con miseria, in quanto "essere senza" indefinito, privo di comparazioni, determinazioni, specificazioni, sia la relazione a distanza tra le due immagini di Pruitt-Igoe. Se davvero la prima, quella da cui si è partiti, restituisce un paesaggio misero, quale assenza definisce la sua miseria? Immediatamente, si potrebbe chiamare in causa la seconda immagine, una cartolina il cui spazio assente motiva e perseguita il vuoto della miseria di oggi. Ma anche questa seconda immagine, lontana e apparentemente/verosimilmente felice, potrebbe a suo modo scontare l'assenza che caratterizza la prima, come se la presentisse, temesse, preconizzasse, forse scongiurasse. Non si può mai essere al sicuro, e ciò vale sia per le minacce e la vita del passato che per le pacificazioni e le tombe del presente. E se poi, invece, la miseria, in quanto *lessness*, indefinita assenza di-, stesse in mezzo, se cioè non risiedesse in nessuno dei due termini di paragone, in nessun fermo immagine, e si annidasse nel tempo e nello spazio che hanno portato alla desolazione di oggi, asfissando fino all'estinzione la presenza di ieri, determinandone l'assenza e producendo quel vuoto? È possibile riempire in qualche modo un tale vuoto, recuperare una serie di gesti e di atti, anche deliberati, un movente va da sé violento ma non necessariamente eclatante (nessun botto, semmai ciò che lo precede, asseconda e segue) a cui riferire questa reciproca assenza? E fare in modo che le due immagini continuino a mancarsi, a dialogare e spiegarsi nell'assenza? In casi come questi si dice sempre che qualcosa è andato storto. Di solito ci si appella ai materiali, alla scarsa manutenzione,

⁷

Cfr. S. Beckett, *Sans*, in Idem, *Têtes-mortes*, Éditions de Minuit, Parigi 1969.

al degrado, prendendo i sintomi per cause e perdendo di vista altre cause, sempre strutturali, di violenza. Quali esattamente?

Esistono immagini da rimontare, confondere e mettere in relazione, seguendo le traiettorie di una solidarietà fantasmatica⁸, ma anche voci per riempire lo spazio in mezzo e raccontarlo, se non proprio colmare, questo vuoto e questa assenza. Rintracciare queste voci e queste immagini, immaginare e ricostruire nella congiura degli eventi questa congerie di atti di guerra e scene di battaglia è questione di metodo, materia di una genealogia per le lotte del presente. Smontando e rimontando, una a una, le pietre sopra.

Post

Tutto questo, in realtà, per parlare di un'altra immagine, molto più vicina (la fotografia a pagina 67). A prima vista potrebbe sembrare un monumento, anche funebre, o la versione ben poco suprematista del palco per Lenin disegnato da Lissitzky. Invece è una casa: ciò che resta, come un moncherino, di un altro, ingente progetto di edilizia popolare, realizzato verso la fine degli anni Ottanta, fuori tempo massimo, a Begato, periferia a ponente di Genova. Nessuna urgenza abitativa sembrava motivarlo, la città si stava svuotando, di fabbriche, di operai. Forse era un modo, o un pretesto, per rispondere a vuoti prodotti altrove, aree riconvertite, quartieri diradati, spostando (deportando) chi li abitava. Quei vuoti li esorcizzava con un altro vuoto, ma disegnato, pianificato e progettato, nel vuoto.

Per sdrammatizzare, e forse dare un senso al vuoto, il complesso, ufficialmente denominato quartiere Diamante, è stato ribattezzato Diga. Tutti la chiamavano così. E in effetti, per la posizione particolare, incastrata tra i rilievi collinari quasi a chiudere una valle, di una diga richiamava aspetto e anche funzione, contenendo e trattenendo al proprio interno i residenti. Costituita da due grandi blocchi, rosso e bianco, nel tempo la Diga ha subito una serie di trasformazioni per lo più sotto traccia: il corridoio sopraelevato o "bruco" che originariamente collegava i due arti al decimo piano (trasformato in una pista per gare in scooter) è stato smantellato per ragioni di sicurezza; diversi appartamenti sfitti sono stati occupati da abitanti definiti "abusivi" (in realtà in attesa di regolarizzazione, costituendo quasi la maggioranza dei residenti); interventi inventivi dal basso, orti urbani gestiti dagli abitanti e progetti ecologici calati dall'alto ne hanno scandito la vita, conferen-

dole un ritmo, un calendario, e riempiendo in qualche modo quel vuoto. Anche in questo caso un ritornello, sempre lo stesso, all'insegna di scarsa manutenzione, materiali inadeguati e un degrado apparentemente inesorabile, ha contribuito a ingigantire l'impressione di un ghetto, di un spazio mostruoso, razzializzato e razzializzante. Con un'operazione spacciata per liberazione, a partire dal 2021 la Diga è stata progressivamente smontata, modulo per modulo, ripercorrendone a ritroso la costruzione e restituendo letteralmente il senso di una decostruzione, di un atto che cancellando rivela il suo scheletro, i suoi presupposti, le sue interiora (forse anche le aspettative e i desideri che può aver suscitato). Nessun botto, crollo, esplosione spettacolare, nessun *eskaton*. La distruzione ha assunto i ritmi omeopatici di una demolizione, ricapitolando quanto si racconta come degrado, un processo.

Oggi della Diga resta solo questo "misero" frammento all'apparenza incomprensibile, esito di una drastica riduzione, in uno spazio minore anch'esso di difficile definizione, in cui il territorio urbanizzato sembra crescere a dismisura riempiendosi di buchi, l'idea di città vacillare fino all'evanescenza di una vetrina e una luce al neon, e quella di casa proiettarsi nel suo resto. Un luogo refrattario, difficilmente rappresentabile e alla fine incollocabile, apparentemente improprio, auspicabilmente inespugnabile. Come per Odradek nella fantasia kafkiana⁹, l'idea che sopravviva rattristerà di certo qualcuno che già auspica dinamite e ruspe. Ma a differenza del racconto di Kafka (e di Pruitt-Igoe, non credo che abbia ancora un nome (di certo quel nome, diga, non avrebbe più senso). Del resto molti luoghi oggi lo hanno perso o non l'hanno mai avuto. Forse ha un numero, ma con un meno davanti, come un conto alla rovescia, il tempo che resta, il *misanscrito*.

Cerco un'immagine a cui risalire, la cartolina di un attimo verosimilmente felice la cui assenza perseguita il vuoto di oggi. È possibile che da qualche parte esista (negli archivi, tra gli interni, i ricordi e le voci di chi abita o abitava a Begato), ma non riesco a rintracciarla. L'aspetto ironico, in questo caso, è che agli occhi di un estraneo il paesaggio e l'edificio sembrano non porre domande e giustificarsi perfettamente, come se tutto fosse sempre stato così: anche l'assenza è stata cancellata e non sembra esserci nulla, nessuna possibile sequenza, che la segnali. Ma è davvero così?

Tracce

bonus

Dagli Archivi Hawthorn.
Lettere dai margini utopici

Avery F. Gordon

L'Archivio Hawthorn raccoglie le storie e le pratiche di coloro che hanno a lungo sfidato il moderno sistema capitalistico razziale, ma le cui sfide sono state oscurate, banalizzate e fraintese, a volte deliberatamente a volte intenzionalmente. Ospita una storia intellettuale incompleta e non ben organizzata di una selezione non del tutto casuale di radicali, fuggitivi, dispersi, disertori di guerra, abolizionisti, eretici, sognatori e indifferenti, molti dei quali legati alla tradizione radicale dell'Atlantico nero, che a un certo punto hanno smesso di fare ciò che gli veniva detto di fare, di pensare ciò che gli veniva detto di pensare e di essere disponibili per cose che non avevano intenzione di fare o controllare. L'Archivio Hawthorn, che è un modo di vivere, non è un archivio, una biblioteca o un istituto di ricerca in senso convenzionale e non è accessibile come queste istituzioni. A dire il vero, è sempre disorganizzato e di difficile accesso anche per le persone più vicine. Avery F. Gordon è stata la custode dell'Archivio Hawthorn per oltre venticinque anni, prima di lasciare l'incarico a E. E si diverte ad accogliere i nuovi arrivi, a coordinarsi con vari amici e collaboratori e a condurre operazioni clandestine, ma non ama rispondere al tipo di domande che spesso riceviamo. E ora le inoltra abitualmente a Gordon, talvolta accompagnate da lettere esasperate. Lei risponde, se è in grado, o le inoltra.

I METRI DI GIUDIZIO

[...] Nell'invito all'incontro annuale del 2015 dell'American Studies Association, scritto dall'allora presidente dell'associazione David Roediger, il cui tema era "*The (Re)production of Misery and*

the Ways of Resistance", vengono date due accezioni di miseria. Nel primo, la miseria si riferisce all'esperienza onto-epistemologico-affettiva di ciò che Roediger chiama "mancanza materiale", intesa come prodotta dalle stratificazioni e dalle depredazioni del capitalismo razziale e dei suoi ordini politici. Questo è l'uso più comune del termine sociale, in cui la miseria evoca una situazione di privazione e infelicità incessante. Roediger usa il termine *heartache*: il mal di cuore o lo strazio, la cupa tristezza indurita in una punta di amarezza o di pianto, si vive con la sensazione di essere intrappolati, confinati, schiacciati sotto il peso di condizioni che non si possono cambiare o che sembrano impossibili da sollevare; i vincoli della necessità rendono impossibile avere un po' di respiro. Si pensi alle descrizioni di Dickens, nel suo diario di viaggio "*American Notes*" del 1843, dell'incontro con gli uomini e le donne tenuti in isolamento nel penitenziario di Stato orientale di Filadelfia, con le loro mani tremanti, i loro cuori spezzati e i loro "anni solitari". Oppure si ricordi la descrizione che Toni Morrison fa in "*The Bluest Eye*", una delle più potenti rappresentazioni della miseria che la bianchezza porta con sé, dei mobili su cui poggia la vita della giovane Pecola: "concepiti, fabbricati, spediti e venduti", scrive Morrison, "in vari stati di sconsideratezza, avidità e indifferenza" [...]. In questo caso, la miseria evoca una condizione esistenziale di privazione e contenimento, forse in modo più potente di termini come sfruttamento o oppressione, nonostante la più ovvia attribuzione di una causalità sistemica esterna: perché la miseria sembra così personale, così tanto ciò che accade a una persona vivente che respira. Sembra anche così leggi-

bile dal corpo e immune alla quantificazione e alla misurazione da parte di specialisti tecnocratici. Un cuore spezzato, un'anima senza speranza, una testa bassa: quando ci si confronta, si è costretti a chiedersi di chi sono le vite infelici, in quali modi specifici e, soprattutto, perché?

La seconda nozione di miseria a cui si fa riferimento nella call è il "miserabilismo", che Roediger attribuisce al movimento surrealista, il suo teorico più ambizioso a suo dire, e che è caratteristico delle formazioni sociali stesse, non degli individui o dei gruppi in sé. La definizione più concisa alla quale, io credo, Roediger voglia arrivare è quella del pirata radiofonico e anarchico contemporaneo Ron Sakolsky in "Anarcho-Surrealist Poetics", un capitolo del suo libro *Creating Anarchy*: "Il miserabilismo è un sistema che produce miseria e poi la razionalizza perpetuando l'idea che tale miseria comprenda l'unica realtà possibile". Roediger cita che l'artista André Breton usò la parola miserabilista e il motivo è che era stata usata in precedenza in un contesto che Breton avrebbe conosciuto bene e che Kristin Ross contribuisce a rendere rilevante per noi in *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune* (come fa Adrian Rifkin in un lavoro precedente del 1987 e poi del 2016). Il contesto è quello della Comune di Parigi del 1871, in cui, come si ricorderà, per settantadue giorni, dal 18 marzo al 28 maggio, "un'insurrezione guidata dai lavoratori trasformò la città di Parigi in una Comune autonoma e si accinse a improvvisare la libera organizzazione della sua vita sociale secondo principi di associazione e cooperazione" [...]. Ciò che è importante della Comune per i nostri scopi qui non è tanto l'aspetto dell'insurrezione in sé, anche se il ruolo della Garde Nationale radicale e antiautoritaria e le sue azioni di ammutinamento ci forniscono importanti lezioni che ancora oggi non sono state esplorate appieno, anche da Ross. Ma questa è un'altra storia. La Comune, come l'ha descritta il partecipante e storico Arthur Arnould, fu "qualcosa di PIÙ e qualcosa di ALTRO di una rivolta" [...]. Quel qualcosa di diverso Ross lo descrive come "un insieme di atti di smantellamento diretti alla burocrazia statale ed eseguiti da uomini e donne comuni" [...]. Gli atti di smantellamento della Comune si basavano su un principio diagnostico o analitico articolato dal maestro egualitario Joseph Jacotot (e successivamente da Lauryn Hill) – *everything is in everything* – tutto è in tutto – e affermavano una politica e un principio che Ross intitola nel suo libro: "lusso comune" [ma anche lusso della Comune - ndt].

L'espressione "lusso comune" apparve per la prima volta nel Manifesto della Federazione degli Artisti dell'aprile 1871, opera del poeta, disegnatore di tessuti e insegnante radicale Eugène Pottier, il più famoso autore de L'Internazionale e morto senza un soldo come il padre fabbricante di scatole. La dichiarazione chiave del manifesto recita: "Lavoreremo in modo cooperativo per la nostra rigenerazione, la nascita del lusso comune, gli splendori futuri e la Repubblica Universale" [...]. Il lusso comune non è ovviamente né la stravaganza capitalista o borghese né ciò che Ross chiama "utilitarismo". Sebbene il termine sia emerso dalle lotte di artisti e curatori d'arte, non è limitato a contesti estetici ristretti o a progetti di arte pubblica, né è un sinonimo di bellezza.

Gli artisti stessi, in stretta collaborazione con insegnanti e altri intellettuali, sono coinvolti in atti di smantellamento della loro stessa professione. Come ha sottolineato la geografa anarchica Elisée Reclus: "Ah, se i pittori e gli scultori [e possiamo aggiungere anche i curatori d'arte] fossero liberi, non ci sarebbe bisogno che si rinchiodassero nei saloni... Brucerebbero tutte le vecchie baracche del tempo della miseria in un immenso fuoco di gioia, e immagino che nei musei, delle opere da conservare, non lascerebbero molto del preteso lavoro artistico del nostro tempo" [...]. Il lusso comune è destinato a essere, ed è la forza del libro di Ross che lo usa in questo modo, il principio politico-economico per "una nuova umanità, fatta di compagni liberi e uguali", per citare ancora Reclus, "ignari dell'esistenza di vecchi confini, che si aiutano a vicenda in pace da un capo all'altro del mondo" [...]. Il lusso comune è il principio/infrastruttura che sostituisce "le vecchie baracche del tempo della miseria".

Miseria e lusso sono termini ben scelti. Come spiega Ross, "nel momento in cui il manifesto fu composto, a metà aprile, la frase serviva a contrastare e sfidare espressamente l'abietto *'miserabilisme'* delle rappresentazioni versagliane della vita parigina sotto la Comune" [...]. I comunardi furono oggetto di un'incessante campagna di propaganda da parte dello Stato, dell'esercito e della Chiesa, che aveva due obiettivi principali. Il primo era quello di interrompere immediatamente gli sforzi dei parigini urbani di raggiungere i contadini e i piccoli agricoltori rurali, tradizionalmente conservatori, convincendoli che "la Comune, se non fosse stata sconfitta, si sarebbe impadronita delle loro terre e le avrebbe divise tra loro" [...]. "Partageux", venivano chiamati

i comunardi con un epiteto, termine che indica una persona che crede nell'equa distribuzione della ricchezza, della terra e della proprietà e che deriva dal verbo francese *partager*, condividere. Il secondo obiettivo più ampio di queste rappresentazioni era quello di "creare, più in generale, la certezza che condividere potesse significare solo condividere la miseria" [...]. L'accusa secondo cui i comunardi offrivano solo una vita di povertà e infelicità condivisa, mentre solo uno Stato capitalista cristiano con un esercito centrale di comando e controllo poteva offrire una vita di ricchezza e benessere, andava ribadita perché ovviamente metteva a dura prova la verità dell'esperienza dei lavoratori. E in effetti, è stato riproposto più di recente nell'ondata di militanza in Francia e tra i cartisti in Inghilterra negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, così come trecento anni prima da coloro, molti contadini stessi, in rivolta contro le enclosures, la privatizzazione e l'autorità politica gerarchica. Per non mettere troppo in risalto la questione, come sottolinea Ross, quattro anni dopo la distruzione della Comune, lo Stato francese condannava con gli stessi termini la proprietà comunale nell'Algeria colonizzata [...].

L'accusa è familiare, ancora oggi, e allora come oggi aveva un forte impatto. Parigi era sotto il brutale assedio dei tedeschi da quattro mesi. Il cibo scarseggiava, compreso il pane, e la fame era diffusa. I fornai si erano rifiutati di cuocere di notte fino a quando le condizioni di lavoro non fossero migliorate e i calzolari, poiché si vantavano della loro indipendenza e del loro radicalismo, come tutti nell'archivio imparano da bambini, si rifiutarono per tutto il tempo di aggiustare le scarpe a chiunque, a meno che non fossero convinti che fosse essenziale. Un gran numero di lavoratori della città era completamente coinvolto nell'autogoverno, non lavorando per altri. Le vie di comunicazione della città erano interrotte, bloccate ovunque e circondate dai tre eserciti in gioco: i prussiani, la guardia nazionale radicale – l'esercito della Comune – e il resto dell'esercito regolare francese accampato fuori città a Versailles. La scuola era in disordine a causa della partecipazione di tanti insegnanti, soprattutto donne, al nuovo governo autonomo. E così via.

Questo era il contesto complesso e mutevole in cui gli artisti ebbero l'audacia di contrastare la propaganda del *'miserabilisme'* con l'idea del lusso comune. Come scrive Ross: "Il 'lusso comune' contrapponeva a qualsiasi nozione di condivisione della miseria un tipo di mondo net-

tamente diverso: quello in cui ognuno, invece, avrebbe avuto la sua parte di meglio" [...]. Il rifiuto di accettare l'autorità superiore dello Stato, della Chiesa e dell'Esercito; il rifiuto di partecipare alle condizioni di vita miserabili offerte; l'audace creazione, senza il permesso di nessuno se non il proprio, di una città autogestita e non capitalista; e l'insistenza non solo sul fatto che le donne e gli uomini comuni sapessero cosa era meglio per loro stessi, ma che meritassero anche il meglio, un meglio che raggiungesse le proprie condizioni più eque e più libere. L'audacia dell'esperimento e delle sue affermazioni nella pratica spiegò senza dubbio la brutalità e la severità della sua repressione, in cui i partecipanti furono massacrati, imprigionati o banditi dalla Francia, in alcuni casi in modo permanente.

La Comune fu un governo di breve durata, ma il principio politico o "immaginario" del lusso comune rimane come contrappunto alla miseria prodotta dal "lusso insensato", come William Morris chiamava la ricchezza capitalista, che non esiste mai senza una sorta di schiavitù. Tutto è in tutto. Oggi questo principio diagnostico appare molto familiare agli studiosi critici con il nome di intersezionalità, anche se troppo spesso viene privato del suo attaccamento originario all'ideale di uguaglianza e all'abolizione della ricchezza privata, senza la quale, come insisteva Jacotot, non ci sarebbe mai stata una vera emancipazione. Cosa potrebbe significare riprendere confidenza con il principio politico del lusso comune? Potrebbe dare alla vecchia richiesta "vogliamo di più" – rappresentata in modo memorabile nel film sperimentale di sei ore di Peter Watkin *La Commune* (Parigi 1871) e successivamente nello splendido film prodotto dagli studenti di Teresa Konechne, *This Black Soil*, che racconta il meglio di tutto ciò che i residenti neri di Bayview, in Virginia, volevano dopo aver impedito con successo allo Stato di costruire una prigione nella loro piccola comunità – un tipo di qualità o valore molto diverso, radicato nella solidarietà e nell'egualitarismo piuttosto che nell'ambizione o nell'accaparramento individuale e nella miseria straziante. Il lusso comune: un buon metro di giudizio da applicare.

[La prima parte è la traduzione italiana di un testo tratto da averygordon.net/hawthorn-archives. La parte *I metri di giudizio* è tratta invece da A.F. Gordon, *The Hawthorn Archive. Letters from the Utopian Margins*, Fordham University Press, New York 2017, pp. 147-152. Traduzione di Laura Guarino, su gentile concessione dell'autrice]

We shall live again: i fantasmi, la violenza, l'utopia.
A proposito dei fantasmi di Avery Gordon
Stefania Consigliere

La proposta teorica è magnifica e sconvolgente: il fantasma è la traccia di una violenza. Una traccia ben presente e attiva, anche se invisibile. Qualcosa in cui si può andare a sbattere, senza preavviso, perché esiste nel mondo, al di fuori di noi, come segno di un passato che non può passare perché nessuno ancora gli ha dato ciò che gli spetta. Qualcosa è successo – proprio qui, nel punto dove si affollano i turisti, nella terra di nessuno fra gli ultimi palazzoni e la spiaggia, dietro una malandata fermata di autobus – che ha segnato il luogo con il dolore, il dominio e l'orrore. La ferita non è mai stata curata: forse perché, quando la violenza ha colpito, non si è potuto far altro che fuggire; o forse perché, nel tentativo di sopravvivere a molta altra violenza subentrante, è stata dimenticata. Il tempo è passato e nessuno ha rimediato a quel gesto brutale. Ma potrebbe anche trattarsi di una violenza del presente, quella che incessantemente deve ripetersi, giorno dopo giorno, perché la macchina letale del capitalismo possa continuare a macinare plusvalore. La violenza strutturale, incarnata nel modo stesso in cui “le cose funzionano” è proprio questo: la continua produzione di disumanizzazione, dolore, oppressione, gerarchie; un continuo spargere sale su ferite già aperte; un'infinita produzione di spettri muti e dolenti. Chi vede i fantasmi della violenza, chi si ostina a pensare che la modernità abbia troppi punti ciechi, chi non riesce mai a ritrovarsi nei resoconti ufficiali troverà in *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* di Avery Gordon, appena uscito per DeriveApprodi, un vero e proprio manuale di sopravvivenza etica ed epistemologica.

DIARIO DI TRADUZIONE

Ho incrociato *Ghostly matters* per la prima volta nel 2015, nella bibliografia di un articolo di Roberto Beneduce. A diciassette anni dalla sua prima uscita, dunque, ma ero già scesa a patti con la mia distrazione culturale e quindi non ci sono rimasta troppo male. L'ho scaricato e letto immediatamente, in preda all'entusiasmo che mi piglia nell'incontro con i libri-chiave, quelli che modificano per sempre il tuo modo di vedere. Come succede in questi casi, ne ho parlato con tutti e, per un certo periodo, non ho parlato d'altro. Ne ho ordinato una copia “vera”, su cui ho diligentemente riportato le sottolineature e le note della versione elettronica. Da allora ci sono tornata ogni volta che ne ho avuto bisogno. Nella primavera del 2021, durante l'occupazione del nostro dipartimento, Federico Rahola mi ha proposto di tradurlo insieme in italiano: era già in amicizia con l'autrice, l'editore era ovvio e le cose sono andate avanti senza problemi, ma con tutta la lentezza e le risacche a cui questi anni di diluvio ci hanno abituati. Da quel momento, non so più quante volte ho letto e riletto le pagine, i paragrafi, le singole frasi: in inglese, in italiano e a cavallo fra le due lingue, cercando di restituire la prosa flessibile e felice dell'autrice, il suo modo amorevole di parlare a ciò che non dovrebbe esserci, ma c'è. Ci sono stata appiccicata lungo tutta l'estate e l'autunno del 2021, poi nella primavera di quest'anno e di nuovo nell'autunno, in full immersion, per la correzione delle bozze. Dovrei conoscerlo a memoria, o almeno muovermi senza sorpresa fra immagini e capoversi, al riparo da batticuori, spaventi,

illuminazioni profane e reazioni emotive. E invece no. Piango tutte le sante volte. Il capitolo sui *desaparecidos* argentini – su cosa significhi vivere all'insegna di “Dio, patria e famiglia” in un regime di colonnelli fascisti – mi porta, ogni volta, lo stesso dolore provato da bambina quando la Rai mandò in onda uno sceneggiato (oggi: serie tv) intitolato Olocausto. Era la fine degli anni Settanta e la prima generazione di storici nati dopo gli eventi, e quindi relativamente immuni dalle ferite biografiche, stava cominciando a riaprire i dossier. A lungo in Germania dei campi non si è parlato; la generazione nata dopo la guerra ha dovuto scoprirli da sé, sull'onda del clima rivoluzionario del “decennio Sessantotto”, inseguendo il non detto e gli invisibili della vita sociale. Inseguendo i fantasmi, dunque. Non vorrei suonare melodrammatica, ma sospetto che i mesi in cui ho tradotto *Cose di fantasmi* abbiano una parte sostanziale nella mia risposta emotiva al testo. La violenza produce fantasmi, amnesie, scissioni e terrore: in formato mignon, lo vedevo avvenire intorno a me. Il lockdown come dispositivo di rieducazione, la militarizzazione dei territori, l'induzione del terrore come strumento di controllo, il blocco epistemologico, il silenziamento dei saperi critici, la criminalizzazione di ogni forma di dissenso, la caccia alle streghe, la propaganda di guerra, uomini armati alle fermate dei bus per controllare il green pass dei ragazzini, Dostoevskij proibito, la follia sociale che per tre anni abbiamo respirato a pieni polmoni. Tutto quello che oggi cerchiamo disperatamente di rimuovere, a costo di non ricordare più niente della nostra vita recente, e che ci lascia feriti, risentiti, scissi, disperati. Le magnifiche pagine che Avery Gordon aveva scritto un quarto di secolo prima entravano in costellazione con il presente fino a produrre uno shock, *un arresto. Will the circle be unbroken?*

LE DOMANDE GIUSTE

A (ri)leggere oggi i testi prodotti negli ultimi trent'anni del secolo scorso, si avvertono una ricchezza teorica e una generosità che nei decenni seguenti – dopo “Genova”, dopo le torri gemelle, nella prima ondata di guerra al terrore – avrebbero preso un andamento più carsico, vie più lunghe. Apparso per la prima volta nel 1997, *Cose di fantasmi* naviga in quelle acque, ben sondate dalla bibliografia, dove, oltre ai nomi classici, s'incrociano i nomi di Raymond Williams, Michael Taussig, Cedric

Robinson e quelli delle autrici intorno a cui il testo s'intesse: Sabina Spielrein, Luisa Valenzuela, Toni Morrison. Più ancora delle risposte – che tanto ciascuno deve trovare da sé nel luogo e nel tempo che gli sono toccati in sorte – contano le domande. Una cattiva domanda porta fuori strada rinforzando la *disvisione* del mondo, la continua rimozione che dobbiamo operare perché l'assurdo di una società in cui perfino l'annientamento degli umani produce plusvalore non disturbi la nostra sopravvivenza quotidiana. La buona domanda rivela ciò che siamo tenuti a non sapere, dà voce all'imparlabile: la si riconosce dallo spavento elettrizzato che si prova quando una domanda coglie nel segno. Sabina Spielrein non era presente al congresso psicoanalitico di Weimar nel 1911 perché era una giovane donna, perché prima di diventare psicoanalista era stata paziente, o per via della doppia clandestinità della relazione con Jung? Quali connessioni pulsionali hanno legato la classe media argentina e il regime dei colonnelli che la proteggeva dai suoi stessi figli? Quanta fame – di dolci, di umanità, di amore – hanno i fantasmi della tratta atlantica e dello schiavismo su cui la modernità si è edificata? Più vicino a noi: quale rapporto lega le spiagge dei bagnanti estivi alla rotta libica e ai lutti senza cadavere che funestano i villaggi del Magreb? Quanti lavoratori morti giacciono sotto le mura delle città, gli stadi, le vie ad alto scorrimento? Quali parti di noi – ridotte al silenzio da un mix di *shof* tossici, cinismo e pornografia – ci aspettano all'angolo della solita strada? Il fantasma sta dalla parte di chi sente il mondo in modo diverso da come esso viene descritto. Qualcosa è successo che dà ragione della dissonanza: non eravamo matti o ipersensibili o paranoici a pensare che quell'angolo di strada fosse inquieto; a sentire odore di cimitero in certi appartamenti di lusso; a vedere zombie nei grattacieli della *city*. Il fantasma libera dall'oppressione di dover aderire a una verità pubblica che fa a pugni con quel che sentiamo. Non solo. Proprio perché segnala che qualcosa è andato storto, il fantasma porta con sé la certezza che le cose potevano anche andare altrimenti. Ci dice che è stata la violenza (e non il caso, o la natura) a sbarrare l'accesso a un futuro desiderabile. E ci dice anche che queste possibilità mancate non sono perdute per sempre: come il fantasma, i nostri futuri perduti e felici attendono di essere visti e rivendicati, che qualcuno li accolga e li porti con sé nei futuri che i morti avrebbero voluto – e noi con loro.

Alcuni storceranno il naso: *i fantasmi non esistono*. Le foreste non parlano. Lari, penati e ninfe dei boschi erano vecchie superstizioni. Il terrore non uccide. I mattatoi non sono luoghi d'orrore. Le danze, le rose e l'incanto sono solo per donne e bambini. E via dicendo. Qui il movimento rivoluzionario ha commesso il suo errore più catastrofico e ancora fa fatica ad avvedersene: l'adesione al disincanto rende solidali a quello stesso sistema di dominio che, sul fronte economico e politico, vorremmo superare. Se c'è qualcosa che dobbiamo togliere rapidamente dalle mani dei nostri avversari (e sono tanti) è il monopolio dell'immaginario: la zona del possibile, del non-ancora, del rimosso, dell'utopico, dell'inaffrontabile; le parole dei fantasmi; il nostro desiderio di una vita *decente*.

SPETTRI DI GENOVA

Una donna olandese inseguita dalla polizia. Un salto dal molo sulle pietre che proteggono la caletta. Il rumore di un bacino che si spezza nell'impatto. *Quel* rumore. Bisogna soccorrerla, non si può lasciar per strada qualcuno col bacino spezzato. Una mano ti afferra e ti porta via perché, se resti, la prossima cosa che si spezzerà sarà il tuo cranio. Un bacino si spezza, bisogna soccorrere, devi andartene. Quel rumore non smetterà più di farti sentire. Il tuo andartene non ti porterà mai più via da quella spiaggia. Un pomeriggio di metà agosto, con lo stesso caldo di allora e la città abbastanza vuota, ho accompagnato una reduce del G8 sui luoghi dei nostri fantasmi generazionali: lo stadio Carlini, Boccadasse, corso Italia, piazzale Kennedy. Lei non tornava a Genova da ventun anni, io non l'ho mai davvero lasciata. Insieme ad altri compagni, erano arrivati a Genova nella notte, dagli Appennini, per evitare i posti di blocco autostradali; poi erano ripartiti in ordine sparso e forse, prima di separarsi, erano passati per la Diaz imbrattata di sangue – nessuno di loro, oggi, ne è più sicuro. Nell'autunno di quell'anno, quando mi capitava di passarci, sovrimpresse su piazzale Kennedy vedevo scorrere le immagini dei tre giorni di luglio: la polizia in assetto antisommossa; i banchetti di accoglienza; le montagne di bottiglie d'acqua; gli attivisti di Attac! immobili davanti ai manganelli; l'onda dei manifestanti che bruscamente piega e s'incunea su per la scalinata; il fragore incessante dell'elicottero; il sangue. Mentre camminavo con un compagno dei Paesi Baschi, a un certo punto lui mi ha messo una mano sul-

la spalla e mi ha dolcemente spostata mezzo metro in là per evitarmi di calpestare una chiazza di sangue. *Camminare sul sangue, le ossa spezzate dei morti*. Di chi era quel sangue? Abbiamo cercato il posto dove la donna olandese è caduta sugli scogli, dove la polizia ha inseguito un bacino fino a spezzarlo, dove non si è potuto prestare soccorso. Alla fine, dopo molti sopralluoghi, non siamo certe di averlo trovato: forse in due decenni la città è troppo cambiata o forse la ricostruzione oggettiva è impossibile. Michael Taussig ha indagato gli *spazi del terrore*, e cioè i luoghi dove l'uso sistematico e intenzionale della violenza arriva a creare un contesto allucinatorio. Come in quell'iniziazione multigenerazionale alla violenza di stato: lo sgomento nel *riconoscere* il suono di un osso che si spezza senza averlo mai sentito prima; la consapevolezza stordita di esser finiti in un teatro dell'orrore; la confusione. Il suono delle ossa sulla pietra non ha segnato le mie orecchie, è il fantasma di altri: della compagna che me lo racconta, di quelli che erano con lei. Ma è anche un fantasma mio, uno dei tanti che da allora si affollano, nell'indistinzione perdurante fra ciò che si è vissuto e ciò che è stato raccontato, fra ciò che si è visto e ciò che si è temuto, nella nebbia cognitiva che gli spazi del terrore invariabilmente inducono e che si alza, appena un po', solo accettando di parlare alle ombre che vi si muovono. Da sola non avrei mai fatto questa *ghost dance*. Pigrizia, timore; o forse non mi sarebbe venuto in mente. Cercare quei fantasmi non mi ha dato nessuna risposta, nessuna certezza. Mi ha permesso di sputar fuori un po' del fango accumulato. E soprattutto, mi ha riconnessa con il senso di quelle lotte, con la parte perduta della storia mia e di tutti, con i futuri abitabili distrutti sotto i miei occhi dalla violenza del capitale. E mi ha mostrato, una volta di più, l'intelligenza dei collettivi che danzano la *ghost dance*, dove i fantasmi cantano, insieme ai vivi, *we shall live again*.

[Questo testo è già apparso in "Carmilla", 12.12.2022, www.carmillaonline.com/2022/12/12/wwe-shall-live-again-i-fantasmi-la-violenza-lutopia-a-proposito-dei-fantasmi-di-avery-gordon/]

Miserabilia vuole indagare spazi e spettri della miseria nell'immaginario e nella realtà urbana italiana contemporanea. L'obiettivo principale della ricerca è la definizione di strumenti per poter tornare a riconoscere e indagare le manifestazioni tangibili e intangibili della miseria e la messa a sistema di modalità e linguaggi per poterla raccontare e progettare.