

La collana “Quaderni della ricerca” ospita riflessioni e ricerche sul tema del *Made in Italy* elaborate dal Dipartimento di Culture del progetto - Dipartimento di Eccellenza dell’Università Iuav di Venezia. Come tutte le etichette identitarie anche quella di *Made in Italy* riflette, sin dalla sua formulazione in lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e coagula alcuni aspetti paradigmatici di un’identità, spesso non esenti da stereotipie. Qui saranno le forme del progetto italiano, inteso nella pluralità delle sue culture, ad essere esplorate come condensazioni, in forma sensibile, di questi tratti identitari. Il laboratorio del *Made in Italy* riconosce la non separazione delle pratiche e delle teorie, nella convinzione che gli oggetti, i progetti, le opere “pensino” attraverso la specificità delle proprie forme e che le elaborazioni teoriche siano inseparabili dall’immanenza dei propri oggetti di riflessione, dei propri modelli e delle proprie procedure di pensiero. *Made in Italy* è quindi la lente per indagare le potenzialità di rinnovati orizzonti di senso che possono attraversare le culture del progetto e il loro legame con la costruzione di un’identità cangiante: dal territorio al corpo, dai processi di produzione alla costruzione della memoria, dalle forme della rappresentazione e comunicazione del progetto sino al suo ruolo fondante nella elaborazione di nuovi immaginari.



Simona Arillotta
Luigi Avantaggiato
Giorgio Avezzù
Francesco Bergamo
Marco Bertozzi
Federico Bilò
François J. Bonnet
Paolo Borin
Alessio Bortot
Giovanni Carli
Giuseppe D’Acunto
Giacomo Daniele Fragapane
Guido Guerzoni
Flaminia Iacobucci
Fabio Lamanna
Carmelo Marabello
Selenia Marabello
Marina Mussapi
Carlo Olmo
Elena Ostanel
Francesco Zucconi

28,00 euro

Mappe. Architetture, cinema, cartografie, immagini del presente

DCP / IUAV Mimesis

Mappe. Architetture, cinema, cartografie, immagini del presente

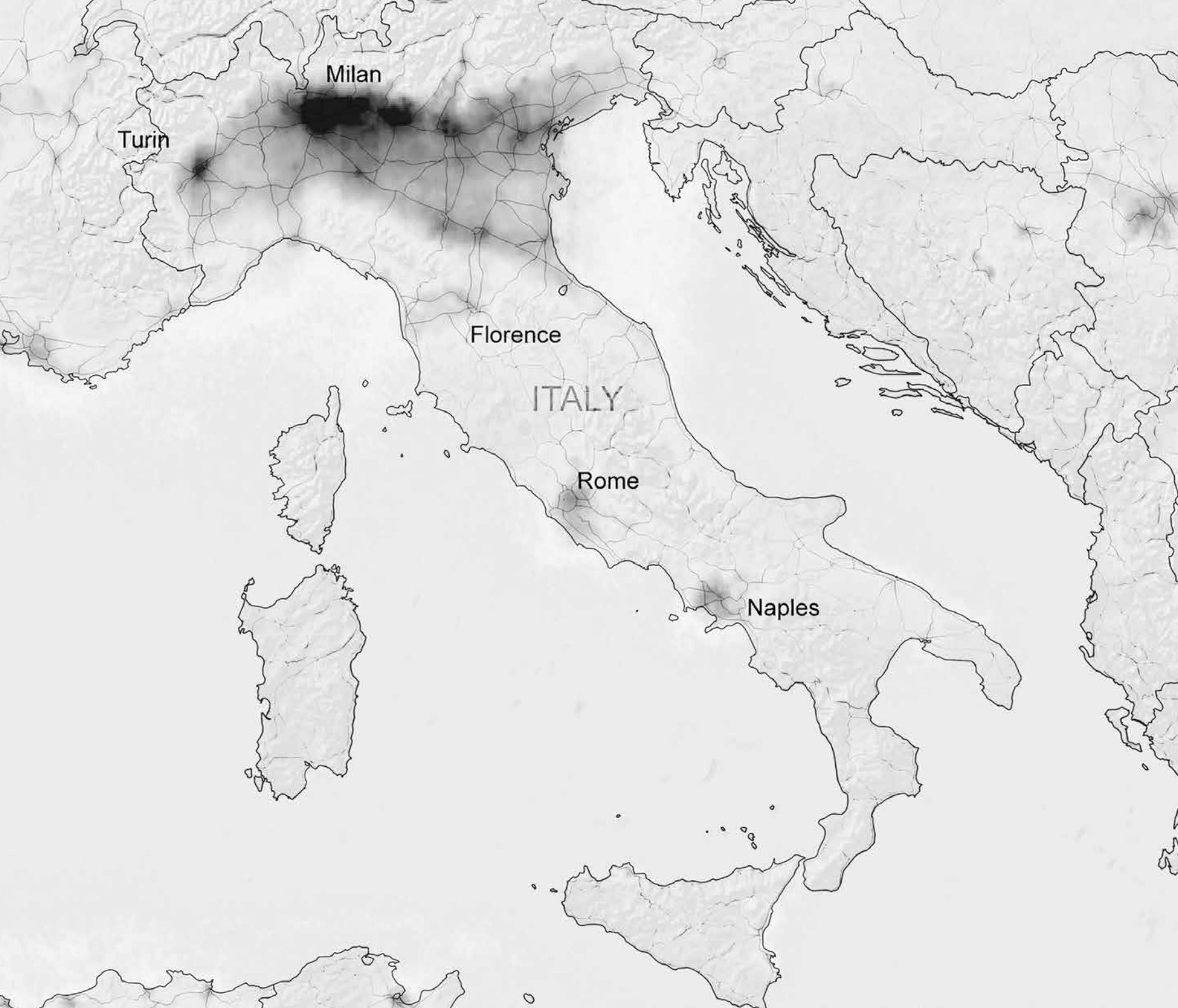
a cura di Giuseppe D’Acunto, Carmelo Marabello

DCP / IUAV

Mimesis

Il progetto di questa raccolta di saggi data la fine del 2019. L’idea di mappare un’Italia minore, in parte desueta, di interrogarla con strumenti diversi, di pensarla attraverso l’architettura, il cinema, la fotografia, gli strumenti e le traiettorie della cartografia e della rappresentazione ha incontrato il tempo del Covid. Del resto, pensare il presente, pensare il contemporaneo, significa tracciare il campo del reale così come si manifesta, riconoscere il terreno degli eventi, accostandoli e interrogandoli. Questo evento, nella sua drammaticità, nella sua effettualità, segna, inevitabilmente e consapevolmente alcuni interventi, produce delle istantanee dettate dall’emergenza dei fatti, dall’emergenza di domande nuove, nuove avvertenze, avvisi. All’incrocio di discipline diverse, di pratiche di ricerca diverse, hanno preso forma i testi qui presentati. L’Italia *reale*, esito di fatti e di immaginari, di dati e ideologie, si articola qui attraverso film, etnografie, foto di paesaggio e di infrastrutture, progetti e politiche editoriali e poetiche filmiche, pratiche politiche di rigenerazione e pratiche diversamente politiche di produzione di località, come la fiction televisiva o i festival della cultura. Pratiche e forme di rappresentazione che nella mappa, nella visualizzazione, radicano nuove domande e nuove risoluzioni del progetto e del territorio. Il terreno della mappa, l’azione del mappare, non può, del resto, che interrogarsi poi sulle strategie stesse di rappresentazione, sulle mutazioni delle forme e degli strumenti – il digitale, gli algoritmi, lo spazio del virtuale. La mappa si produce per scarti, scelte, paradigmi, tracciamenti. Oggetto di questo libro è un lavoro di restituzione di alcune forme di narrazione, di alcuni oggetti narrativi, di pratiche spaziali e del visibile la cui teoria si forma nel reale, la cui contingenza è un’interrogazione *formale e politica* al tempo ed ai luoghi in cui viviamo.

In seconda e terza di copertina: ESA European space agency – rielaborazione a cura di A. Bortot e F. Bergamo



Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del progetto
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di Eccellenza
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.IDE
Laura Fregolent

Comitato scientifico PARD
Sara Marini (responsabile dello sviluppo del progetto), Angela Mengoni,
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione PARD
Giovanni Carli, Stefano Eger, Elisa Monaci, Alberto Petracchin,
Sissi Cesira Roselli, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collana
Maria Antonia Barucco, Fiorella Bulegato, Giuseppe D'Acunto,
Martino Doimo, Mario Lupano, Carlo Magnani, Carmelo Marabello,
Anna Marson, Marko Pogacnik, Gundula Rakowitz,
Alessandra Vaccari, Margherita Vanore

I edizione: novembre 2020
©2020 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine)
©2020 – Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia
©2020 – The authors

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-5757-534-6
ISBN DCP IUAV 978-88-99243-99-9
DOI 10.7413/1234-1234042

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

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.

Mappe. Architetture, cinema, cartografie, immagini del presente

a cura di Giuseppe D'Acunto, Carmelo Marabello

Introduzione

- 10 Mappe di contigenza, mappe di memoria,
tracce per nuove mappe
Giuseppe D'Acunto, Carmelo Marabello

1. Immagini pazienti, immagini possibili, pratiche del reale

- 18 Game of Drones. O del virus del reale.
Estetiche della pandemia italiana
Carmelo Marabello
- 46 Il senso del luogo.
Paesaggi documentari e poetiche della riappropriazione
Marco Bertozzi
- 68 Abitare il margine.
Pratiche ed estetiche del video partecipativo, da Za a ZaLab
Francesco Zucconi
- 90 Le "Italie" sul piccolo schermo.
Mappe di fiction del paese televisivo, mappe di luoghi reali
e mediali della serialità contemporanea
Giorgio Avezzù
- 104 Palermo non è più quella di una volta (?)
Simona Arillotta

2. Pratiche pazienti, pratiche possibili: politiche del reale

- 120 Avere cura dei luoghi
Federico Bilò
- 136 I festival culturali come produzione dei luoghi.
Un'istantanea scattata prima di Covid-19
Guido Guerzoni, Flaminia Iacobucci, Marina Mussapi
- 156 L'innovazione possibile. Traiettorie di rigenerazione urbana
Elena Ostanel
- 170 Legami e infrastrutture di convivialità tra autoctoni
e migranti
Selenia Marabello
- 184 L'architettura della casa. Progetti e immaginari, 1980-2020
Giovanni Carli
- 198 Il paesaggio e la scomparsa del sociale.
Sulla fotografia di Roberto Bossaglia
Giacomo Daniele Fragapane
- 218 La "professione fotografica" dell'architettura e del
territorio: le mappe italiane di Roberto Bossaglia
Luigi Avantageggiato

3. Topologie sensibili: forme reali, immaginari, metodi e cartografie

- 242 Landscape Digital Model: nuovi protocolli per la rappresentazione del paesaggio inserito nel comprensorio del basso Riva del Garda
Giuseppe D'Acunto
- 260 BIM a scala urbana, ricerche, analisi e interazione tra dati per l'organismo Venezia
Alessio Bortot, Paolo Borin
- 274 Le "impronte digitali" dell'integrazione spaziale delle comunità di migranti nelle città
Fabio Lamanna
- 290 Verso una cartografia critica multidimensionale
Francesco Bergamo

4. Soglia

- 304 Mondo-Segno e Mondo-Abisso
François J. Bonnet

5. Rigenerazione urbana

- 316 Immaginare ancora la città. Una genealogia
Carlo Olmo

Introduzione

Mappe di contingenza, mappe di memoria, tracce per nuove mappe

Giuseppe D'Acunto, Carmelo Marabello

La mappa non è il territorio e il nome non è la cosa designata.

Alfred Korzybski

1.

La terza e la quarta di copertina di questo volume ci restituiscono due immagini satellitari del nostro paese, realizzate dall'ESA, l'agenzia spaziale europea. Queste due immagini-cifra tracciano lo stato di alcuni inquinanti nel nostro paese nel clivo del prima e durante il *lockdown* di pochi mesi orsono. Lo sguardo satellitare, *regard* davvero *eloigné*, potente risoluzione tecnica di un territorio, produce una traccia dai confini geografici netti, nella potenza del sagittale risolve una complessità per riduzione, legge e codifica utilmente alcune informazioni, le fa visibili.

Il paese, nel *lockdown* risulta meno inquinato. Se riproducessimo qui un sismogramma, prodotto del medesimo arco temporale, il paese risulterebbe più silenzioso, antropicamente silente, geologicamente sensibile. Una mappa della presenza animale in terra, acqua, cielo, restituirebbe una vivacità zoologica originale, un movimento spaziale di specie, una relazione diversa tra abitati e *habitat naturale*.

La mappa è un punto di vista: genera sinteticamente uno stato di dati, una classificazione. Genera, a sua volta, una nuvola nuova di domande. La mappa è anche un punto di vita.

2.

L'idea della mappa, alcune mappe e altre tracce, diverse cartografie, trame di analisi e restituzione visiva del nostro paese – film, foto, materiali video, progetti e forme di rappresentazione – segnano questo volume. Una raccolta di saggi dove il paese Italia diviene un territorio visto da vicino, accostato con strumenti diversi, cartografato con gli strumenti del progetto, con le pratiche dell'analisi, nei processi editoriali di lettura e codifica di discipline e territori, nei processi politici e progettuali di ridefinizione di esso. Tra architettura, cinema, fotografia, pratiche social e pratiche accademiche, nuove forme della rappresentazione, il volume interroga – e si interroga –, sul presente e sul passato

recente del paese Italia. All'ombra della contingenza – *del cigno nero* – della pandemia di cui alcuni interventi esplicitano la presenza, un paese, spesso minore viene qui raccontato attraverso forme di produzione di località – festival, documentari, pratiche di rigenerazione urbana, etnografie urbane situate, vedi i saggi di Marco Bertozzi, Elena Ostanel, Selenia Marabello –, attraverso progetti di infrastrutturazione come la TAV qui riesplorati attraverso le foto inedite di Bossaglia, come raccontano Fragapane e Avantaggiato. Un paese *reale* così come mostrano i saggi di Guerzoni, Iacobucci, Mussapi, capace di intercettare e inventare le economie *reali* degli immaginari che i festival culturali definiscono, un paese *reale* che il documentario italiano esplora e riattiva, assumendo la storia e la cultura materiale dei luoghi e di chi li vive come processo di attenzione, come progetto di fedeltà alla vita nel segno del quotidiano, nell'eccezione del quotidiano.

Forme di produzione di luoghi e di *localizzazione* parzialmente identitaria che persino le fiction televisive delle reti generaliste in parte riproducono – vedi Avezzù – la cui eco si ritrova all'incrocio di un festival internazionale come Manifesta, nella sua edizione di Palermo 2018, dove luoghi fisici e materiali video e fotografici di artisti e architetti producono la *città estetica*, la *città installazione diffusa*, come racconta Arillotta.

Forme di *contingenza* territoriale che il discorso architettonico in parte segnala, che avverte come ferita e possibilità, nell'intervento di Bilò, nella possibilità di immaginare un'architettura capace di farsi cura dei luoghi sperimentando forme di etnografia originale, interrogandosi sull'umano, sulla forma umana come impronta delle relazioni. Di quei luoghi che cinema e fotografia tracciano ben al di là di una semplice volontà di riscatto, tuttavia nell'urgenza politica di una memoria del presente, di una reinvenzione partecipativa del presente attraverso le forme del film, come racconta Zucconi. Emerge infatti, sempre di più e da ambienti diversi, la necessità di un racconto visivo capace di sottrarsi alla pura riduzione a *flusso mediale* di se stesso, a quel trascorrere reificato di progetti e film in quello spazio che Jay David Bolter assume come *digital plenitude*. Emerge così il bisogno di nuove forme di autenticazione che il Novecento identificava nella pratica autoriale, e che oggi pertengono al riuso consapevole della memoria e della materia, digitale o fisica che sia, nel segno di un *material engagement* sensibile, riprendendo qui la definizione di Lambros

Malafouris. Nell'intento di riconfigurare, comunque, una antropologia tecno-estetica ancora a venire, capace di rimettere in gioco il campo di forze dell'idea di relazione – viventi, cose, eventi, luoghi, temporalità – nello spazio del linguaggio. I saggi qui raccolti rimandano a *perifanie* curiose e sintomatiche di un paese sempre più scenterato, rubando il termine a un progetto fotografico e a un volume di Roberto Bossaglia di venticinque anni fa, *perifanie* a confronto con un'idea di città, di luogo, di paesaggio, in cui l'aver cura sembra, sempre più, esser destinato e drammaticamente (ir)risolto nella produzione di immagini, rifluito nella costruzione di un paese come *medium* piuttosto che geografia. Di un paese ridotto a una sorta di medium paradossale, quasi fosse un'involontaria *mediazione radicale*, nel senso di David Grusin, di una *mediazione* tuttavia sradicata dalla storia. Di un paese, l'Italia, dove invece latita un progetto fisico, politico, culturale di spazio, di luoghi, di città come forma sociale e invenzione umana, di relazione tra le aree interne e le nuove traiettorie dettate dal sistema delle grandi infrastrutture, della logistica della grande distribuzione, di un'apparente immaterialità digitale capace comunque di per-formare il territorio lungo nuove linee di contatto o di frattura. Se la realtà, come insegna la fisica, è fatta di relazioni, prima che di oggetti, SARS-COV-2 smaschera il *camouflage* politico-retorico della città come produzione sociale di esperienza nel confinamento temporaneo di corpi e atti, ne mette a nudo le contraddizioni, le forme dell'abitare, le pratiche spaziali. Scardina l'idea di tragitti e soste, di densità urbane possibili come forme di *vita intensa*, decostruisce l'idea stessa di territorio come sistema accogliente di relazioni, di esercizio modernista di senso. Il *presente remoto* sembra essere la forma verbale di questo tempo recente, come ha osservato Pier Aldo Rovatti. Il *presente da remoto* diviene la forma attuale di consumo del tempo quotidiano, di azione sul tempo e nello spazio. Con che strumenti allora rappresentare oggi la città, queste forme della città materiale e immateriale, come mapparla, rappresentare e raccontare le architetture, interrogare il paesaggio fisico come progetto culturale, come eterogenesi di pratiche e tattiche di appropriazione spaziale, come già scriveva molti anni fa De Certau? Come ricavare dalla agenda delle politiche di intervento, dalle pratiche diffuse di vita sociale, segnali da interpretare e restituire nella narrazione dell'oggi? Come reinventare i luoghi, il periurbano, i borghi, l'idea stessa di paesaggio, o di selva, per poterne

aver cura, immaginando nuove diagnosi singolari, terapie sensibili, situate? Come re-immaginare la storia e il possibile futuro di spazi del costruito – Borin, Bortot – modificando e reinventando gli strumenti e i codici del progetto e dell’analisi? Tracciarli come esperienza sonora, Bonnet – immaginarli come tracce di atlanti e nuove cartografie multidimensionali, vedi i saggi e le visualizzazioni di D’Acunto e Bergamo – tramare i movimenti migranti come cifra della relazione tra globale e locale, destinando poi l’etnografia al movimento dei soggetti – donne, uomini, bambini anziani – piuttosto che all’abitare degli stessi? Che cosa accade se la città – le città mondo, così come le piccole città punti di migrazione italiana, addirittura i borghi – si infrastruttura socialmente nell’*informale*, necessitando di un lavoro di indagine minuta, mentre le nuvole di dati ci raccontano intanto di flussi quantitativi immani e potenti a livello planetario – come mostra l’intervento di Lamanna?

3.

Compito di una ricerca è porre domande, possibilmente buone domande, preferire le interrogazioni alle asserzioni, assumerle come processo, verificarne gli esiti. SARS-COV-2, il genio maligno dell’alterità, per riprendere una vecchia intuizione di Baudrillard, il soggetto minimo di una radicale alterità, il virus sconosciuto e mai incontrato prima, vive, grazie a noi, una storia darwiniana di successo, espandendosi, contagiandoci, diffondendosi. La pandemia attuale, di fatto, produce la potenza del reale in atto, la sua immanenza di dati e di immaginari: ci ricorda che non tocca a noi progettare il reale, ma che tocca al reale definire il campo di tensione, la situazione. Il progetto ridefinisce gli strumenti, intercetta nuove regole di ingaggio, abilita nuove letture, cerca una diversa cornice al racconto del tempo in cui ci accade di vivere e pensare. Il progetto è un pensiero vivente, il virus è un’alterità, al confine tra materia e vita. Appunto per questo il progetto può pensare il virus. La reciproca non si dà: la pura *bio-efficacia* del Covid si manifesta nell’infezione, la cura è un progetto di relazione. Persino il virus, a ben vedere, impone di riprogettare la nostra relazione coi luoghi, la biodiversità di mondi e spazi, di pratiche e relazioni dell’umano col vivente nelle sue forme e nei diversi territori, materiali e immateriali. Il vaccino, evidentemente necessario, non basta.

1. Immagini pazienti, immagini possibili, pratiche del reale

Game of Drones. O del virus del reale. Estetiche della pandemia italiana

Carmelo Marabello

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles.

Marcel Proust

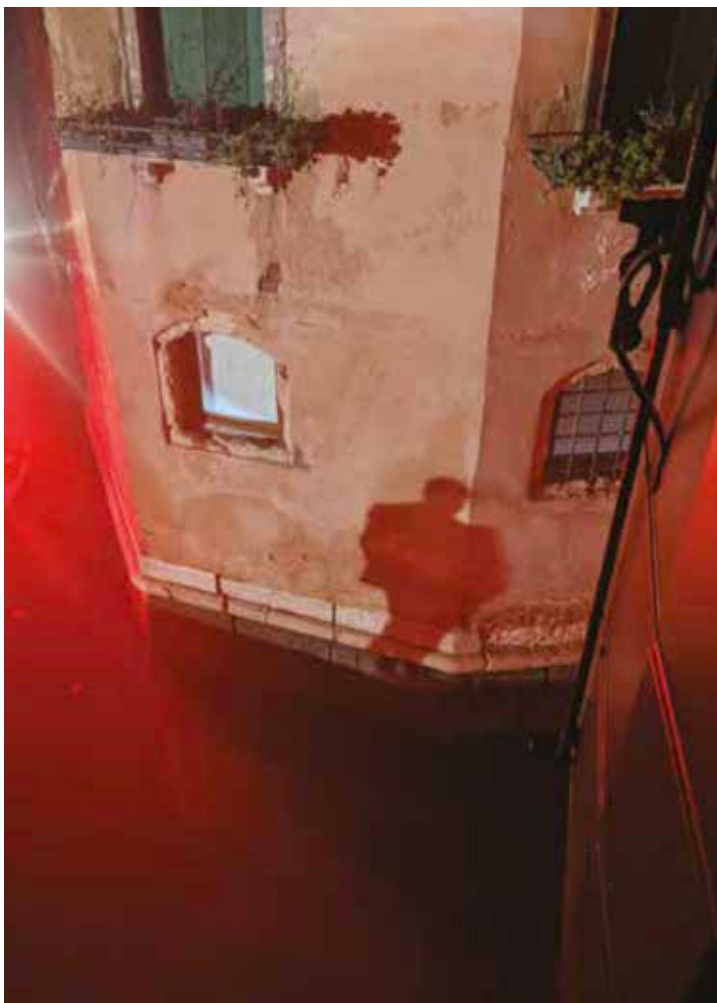
Non si tratta di una fenomenologia della percezione ma di una fenomenologia della quasi osservazione – si osservano non gli eventi ma il punto di vista, la grana delle immagini. Qui subentra l'interpretazione o la lettura, si confronta il dato con testi scritti, altre fonti visive, si monta, letteralmente si dà una sorta di montaggio.

George Didi-Huberman

Dinanzi alle immagini. O della vita zoomata

Ho appena concluso una conversazione su zoom. Ho appena zoomato, digitalmente, dal mio Pixel, l'ombra di Tom Cruise, sotto casa, dalla finestra dell'appartamento dove vivo: attende il ciak di una scena di *Mission Impossible*, variamente ripreso e interrotto nella Venezia del 2020. Sono le 22.20, tempo di rilocalizzazione obbligata, di coprifuoco. Si viaggia da fermi, su connessioni veloci, verso altri luoghi virtuali, mentre le gelatine rosse del set trasformano la casa dove vivo in una red room veneziana. Overlook sul set, altro zoom, prima di una nuova chiamata su una diversa piattaforma. Le riprese cessano a notte fonda. Il silenzio e il vuoto riapparecchiano il consueto set urbano della città pandemica. Il *setting* del nostro disagio. Il 2020, l'anno della prima pandemia del terzo millennio, si avvia alla forma di un passato recente e tuttavia, si manifesta, di fatto, come l'ambiente mediale e reale di un presente continuo, la forma verbale di un essere, di un *esserci*, nello spazio incombente di un gerundio. Ciò che viviamo si palesa nella condizione di immanenza di uno *star vivendo*, nella misura di quanto *stiamo osservando e guardando*, di come le tecniche e le abilità dello spettatore contemporaneo *performino* e siano *performate* dall'immanenza stessa delle immagini, dai modi di produzione di queste, dall'accesso al regime dei discorsi. Dal flusso di dati, mappe, vite, infografiche, così come

dall'esperienza emotiva di luoghi ed eventi continuamente mediati e riproposti, vissuti e visti dalla rilocalizzazione obbligata dell'esperienza nello spazio domestico dei *lockdown*, delle piattaforme di comunicazione, dallo zoom nelle vite degli altri che il discorso mediale contemporaneo dispone. I flussi e il traffico di rete, enormemente accresciutosi nei mesi recenti, identificano la cornice di un evento originale dell'Antropocene. Descrivono e memorizzano nuove trame locali della vita umana e non umana, tracciando per un verso il silenzio del pianeta, parzialmente turbato dagli spostamenti di mezzi, e trasporti, dalle relazioni di corpi e contatti del *vis à vis*, amplificando, di fatto, il rumore di fondo dei media, innervandolo radicalmente dei flussi collettivi di immagini e notizie, dei flussi privati di socialità e lavoro. Alimentando la nostra vita nell'interfaccia di *device* e piattaforme Zoom, Meet, Webex, Teams, altri nomi, toponimi di nuove piazze, edifici, luoghi virtuali. La rilocalizzazione obbligata di molti abitanti ha prodotto così una nuova forma di vita ordinaria, ridefinendone spazi e calendari, tempi di vita e lavoro in un presente continuo fatto spettacolo, puntualmente *datificato* nelle trame dell'intrattenimento e del consumo di beni materiali e immateriali, e altrettanto reso *dato* nei modi del lavoro collettivo digitalizzato, nelle forme di lavoro remoto variamente definite come smart o agile, alludendo all'incanto dell'intelletto o a una supposta prestazione elastica e facilitata. Sullo schermo di pc e *smart tv*, attraverso lo schermo di *device* diversi, si sono *dati* atti e comportamenti, percezioni e passioni, ma, anche, nuvole appunto di dati, tracce diversamente materiali dell'agire, memorie e controlli di azioni e doveri, di mancanze e distrazioni. Forme di un tempo *elastico* ma infine cogente, misurabile, mercificabile, localizzabile ai fini più diversi, dal controllo epidemiologico alla propensione all'acquisto di beni e servizi, di generi alimentari, come di film o videogiochi, di dati sensibili e informazioni. Forme di un tempo di vita emergenti dalla condizione originale e planetaria della pandemia del Covid-19. Se nelle pandemie storiche sono i malati ad esser confinati, gli infetti ad esser reclusi nei lazzaretti, qui, nell'Italia della prima metà del 2020, e in altri luoghi, con altre cadenze, in diversi paesi europei e del mondo, è la totalità della popolazione a vivere il confinamento come forma di una nuova contingenza. L'infezione non si disegna come un'eterotopia confinabile, una nuvola di città e territori, piuttosto si presenta



Tom Cruise, set di *Mission Impossible*, Venezia 2020. Foto dell'autore

come una curva, un'onda di cronologie del contagio, una eterocronia complessa, segnata dal ciclo stagionale, dalle latitudini e dalla demografia, dal tempo incarnato dai corpi della specie umana, dalla novità del virus. Nel *lockdown* contemporaneo sono i sani a doversi isolare. Sono i corpi dei sani a scoprire – a rivelare a sé stessi – la natura evidentemente bio-mediale del corpo collettivo e singolare contemporaneo, come intuito dalla teoria classica novecentesca dei media, da Benjamin a McLuhan. Con l'aggiunta di una ulteriore ma cruciale evenienza: il corpo mediale, isolandosi, innerva nella rete dei dati la sua esperienza, isola dalla *mediazione* radicale del respiro – si tratta infatti di un virus respiratorio – la possibilità dell'infezione. Destituendosi dalla socialità consueta il medium radicale dell'Antropocene – il vivente *sapiens*, anche se contagi intraspecie sembrano manifestarsi – raffredda la temperatura dell'epidemia, alimenta e riscalda lo scambio di dati, l'economia della rilocalizzazione dell'esperienza. Produce l'*oikos* mediale come spazio, il domestico come scena, incarna e presenta la città intravista da finestre e droni come quinta puntuale, neo-digitale e perfetta, fotogenicamente tragica o patetica, la città del dramma, del trauma. Suggestendo, tuttavia, la via della redenzione possibile dal contagio nella trama della sicurezza del domicilio fisico – la casa – e del domicilio mediale – lo smartphone, l'indirizzo Ip, la tv, divenuta nuovamente finestra sul mondo – riconfigurando di fatto così il sistema dei flussi diversamente addomesticabili e personalizzabili dei media contemporanei, degli ambienti medializzati contemporanei. Rimettendo in gioco, in forma accidentale, nel quadro pandemico, la dinamica tra spazio liscio e spazio striato, tra società nomadica e società sedentaria. Tra forme di società e statualità, per rinvenire a Deleuze e Guattari. Tra autorità locale e potere della localizzazione. O singolarità possibile persino del luogo virtuale, di un indirizzo Ip comunque tracciabile. Incrinando qui il mito dell'abitante nomade post-funzionalista descritto da Iñaki Ábalos.

Dislocandolo, per alcuni, nella sfera dello *smart working*, mitizzando e augurando, per altri, il ritorno alla casa italiana, all'interno esterno di verande portici, balconi e terrazze auspicato da Gio Ponti nell'editoriale del primo numero di "Domus" sul finire degli anni Venti del secolo scorso. E lasciando comunque i molti nella domesticità ristretta di mini-abitazioni. Di convivenze spazialmente affaticate.

Dall'alto. Premonizioni, droni, televisioni. Seconda soglia

Un infermiere del 118 trascorre notti in strada, tra pulviscoli di luci e scie di auto nel buio, cercando di salvare vite. Talvolta *videochatta* con un'amica dal suo modesto appartamento di periferia, ai bordi della metropoli. Uno scienziato lotta contro una specie invasiva aliena che infetta la vita di altri esseri. Lotta contro un nemico, affrontabile coi mezzi della scienza, ma che, apparentemente, sovrasta l'uomo perché meglio organizzato, perché puramente ubbidiente al programma genetico della sua specie: insediarsi e riprodursi. Una famiglia vive al chiuso di un piccolo appartamento di periferia, spesso davanti a un computer, in un curioso isolamento, filmata da una camera posta all'esterno dell'edificio. Vivono come in un riquadro, in uno spazio sintonico di affetti. Un'altra famiglia convive esperienze simili in spazi simili, nello stesso edificio, manifestando sintonie più incerte. Inquadrate dalle rispettive finestre le famiglie sembrano non aspirare al *fuori*, né vivere un esterno. Nature ferme. Nevicate insolite intanto producono teorie di automobili, apparecchiano attese e stop nei percorsi urbani. Una ruspa scava tombe anonime ai margini di un cimitero nei pressi di un parco urbano. Altri teatri del quotidiano segnano la forma della città, altri personaggi, persone, maschere di vite vissute, producono e attivano le sue *perifanie*. Non siamo dinanzi alle immagini della recente pandemia, ai reportage di giornalisti e cittadini, alla memoria filmata e fotografata del *presente continuo* in cui viviamo – stiamo vivendo – da febbraio 2020, diversamente echeggiato dalla laguna svuotatadi *Molecole* di Segre o dalle immagini della Roma notturna e deserta di *Sportin life* di Abel Ferrara, due film diversamente ed essenzialmente autobiografici presentati entrambi alla Mostra del Cinema di Venezia 2020, destinati dalle cogenze ad incrociare il tempo di questo evento, la biografia collettiva dell'infezione, ancora in fieri, ancora in farsi come immagine e processo di immagini-azioni, come del resto accade nel progetto-montaggio di Salvatores, *Fuori era primavera*. Il film qui evocato è *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi, il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia, 2013, primo documentario insignito del premio. Due questioni riportano oggi al film di Rosi: il linguaggio e l'uso della camera, la dinamica di personaggi e incontri, l'emergenza delle storie, il gioco di leggerne alcuni tratti come paradossale premonizione dell'oggi incarnata nell'azione reale dei personaggi, nel loro darsi come agenti di vita e attori di viste – di punti di vista e di vita – nella trama del

film, nello spazio fisico della periferia romana tracciata dall'anello autostradale urbano del grande raccordo anulare, dell'infrastruttura che struttura e modifica forme e vite, morfologie e trame, economie di incontri e pratiche nella città reale di Roma. La battaglia contro il punteruolo rosso che uccide i palmizi romani, la vita di un infermiere del 118 sono i poli umani, le trame di territorio incarnate da vite e azioni, il disegno della città *trovata* sovrapposta alla forma della città edificata e disegnata. Il disegno di *vite enunciate camera a mano*, poi *montate*. Vite quindi *prossime* al gesto del film, e così *approssimate* nel linguaggio, dal linguaggio: nell'esito di una pratica *hand held*, dove la contingenza, il *tempo-set*, si manifesta come contiguità fisica e spaziale tra regista e filmati, condizione dell'invenzione di un quotidiano filmico. Siamo dinanzi a una *liminalità* negoziata, di fronte a una intimità tecno-culturale, capace di segnare l'intero film di una *corporeal image*, nel senso di una trama di movimenti di ripresa dove fenomenologia del quotidiano ed *estetica della relazione* sono i cardini dello spazio e del senso. Con l'eccezione di alcune scene, come quando una camera, da un pallone frenato, si fa macchina da presa per un totale più largo e apparentemente neutrale. Non si tratta di un drone: la vista dall'alto indugia sulla processione di colonne di auto, definisce l'ansa di una curva dell'autostrada urbana, solleva lo sguardo sul totale di un agglomerato: vista da fermo del movimento di mezzi, dell'immobilità di edifici, inquadratura rilevata sul paesaggio nella forma del panorama, cifra di una *televisione mabusiana* che culmina nell'inquadratura della camera di controllo del Gra, sfaccettata di schermi, abilitata dalle telecamere di sorveglianza alla *sinossi* di quello spazio, alla scia di immagini simultanee di luoghi e percorsi, al trascorrere di merci e umani, di animali. Paradossale *übersicht* wittgensteiniana. Immagini simili segneranno reportage e *news* durante la fase più intensa del *lockdown*, assicurando al paese Italia la forma di una polizza visiva del controllo, restituendo geometrie e panorami di vuoti dalle *control room* di polizia ed enti autostradali.

Dall'alto. Ammonizioni, droni, camere di sorveglianza

Michel Foucault nel ben noto capitolo di *Sorvegliare e punire* dedicato al panottico ci offre una descrizione feroce e felice delle misure amministrative e di polizia adottate nel caso di un'epidemia di peste. La descrizione della quarantena introduce una serie di atti e precetti spaziali,



Fotogramma da *Sacro Gra*, 2013, di Gianfranco Rosi

fa letteralmente spazio tra corpi ed edifici, tra poter amministrativo e sapere sanitario: produce l'intervallo tra vita attiva – ordinaria – e vita passiva – extra-ordinaria – tra segregazione e ispezione. Territorializza il tempo, lo *fa* luogo invece che durata. Il documento militare che ne è la fonte certifica lo spazio come logistica, risoluzione neutrale e geometrica del controllo e delle azioni possibili, forma urbana definitiva: La città appestata, tutta percorsa da gerarchie, sorveglianze, controlli, scritturazioni, la città immobilizzata nel funzionamento di un potere estensivo che preme in modo distinto su tutti i corpi individuali – è l'utopia della città perfettamente governata. Questa sorveglianza si basa su un sistema di registrazione permanente: rapporti dei sindaci agli intendenti, degli intendenti agli scabini o al sindaco della città. All'inizio della “serrata”, viene stabilito il ruolo di tutti gli abitanti presenti nella città, uno per uno; vi si riporta “il nome, l'età, il sesso, senza eccezione di condizione”: un esemplare per l'intendente del quartiere, un secondo nell'ufficio comunale, un altro per il sindaco della strada, perché possa fare l'appello giornaliero.

Nel corso del *lockdown* italiano la città del Covid-19 ha assunto la forma visiva dell'ordito urbano perfetto, il drone ne è stato il garante, capace di riscattarla esteticamente nella potenza delle piazze vuote, producendola rappresentazione e scenografia, nel gesto dei reporter, restituendola come sicura e protetta nell'enfasi della sorveglianza dei droni delle forze dell'ordine. La *televisione* della città *resa panorama*, così come la visione topografica, nel rilievo amministrativo poliziesco e sagittale delle inquadrature di controllo, hanno consegnato ai media nuovi e tradizionali un'Italia dall'alto, connotata di suoni e voci, tipizzata come quinta teatrale, spogliata di presenze e assembramenti, finalmente risolta come architettura edificata, come disegno urbano. Sottratta al percorso umano, al rumore di mezzi e abitanti, la città è accostata nella forma della planata del drone, nell'inquadratura che plana, produttiva di affetto e di effettività, capace di avvicinare la pelle degli edifici, tesa tuttavia a escludere il più possibile il sistema di finestre e aperture, eludendo così il rischio di cogliere, eventualmente, la presenza umana oltre i perimetri di prospetti e facciate. La potenza formale del totale supera qui il pudore e la cura verso chi è confinato: tra Bentham e l'epos della messinscena hollywoodiana – o del cinema agiografico sovietico degli anni staliniani – la volontà estetica manifesta una volontà primaria di autenticazione dello spazio come ordi-

ne piuttosto che esperienza, come intervallo tra umani piuttosto che campo di relazioni. Le planate dei droni nei filmati presenti in rete, come nelle *news* delle televisioni generaliste, configurano la forma simbolica della scena dell'autorità, l'estasi geometrica del vuoto come *pertinenza* del controllo, disegnano una sorta di semiotica catastale di piazze come intervalli di quinte, di teatri dell'assenza come palchi della rarefazione sanitaria dei corpi e dei contatti. La città notturna si fa *lichtspiel*, la città diurna si offre come trama *plastica*. Cartina di esercizio di nuove abilità e tecniche di rappresentazione, di esperimenti sociali di controllo, di esperimenti formali di tecno-visibilità, di autenticazione tecnica. Di drammatizzazioni farsesche, di peculiari violenze senza contatto, effetti e forme di intimità tecno-benthamiane, seguendo Foucault, allorché i droni annunciano avvisi amministrativi in forma pittoresco demenziale – come nelle pratiche di sorveglianza del comune di Messina interpretate letteralmente dalla registrazione emessa dal drone della voce del sindaco di quella città, forma comico-tragica di interpellazione, sino all'inseguimento di *runner* sulla spiaggia da parte della polizia, oggetto di corrosivi *meme* e di *counter appropriation* dal mondo della rete.

Dall'alto, in grande. Ammonizioni, truismi, monumenti mediali
State a casa. Il 18 marzo del 2020 il grattacielo Pirelli, attuale sede della regione Lombardia si illumina di una immensa prescrizione, una esortazione, un interpellato sulla superficie facciata del progetto di Gio Ponti. La pelle vetrata del grattacielo invita i cittadini a restare a casa. Trasforma e segna, in modo definitivo, un monumento architettonico del modernismo italiano in un monumento mediale: lo fa segno architettonico capace di avvisi e segnali, lo designa come interfaccia. Torre di sorveglianza e allerta. Se ne *La vita agra* di Lizzani, tratto dal romanzo omonimo di Bianciardi il Pirellone diventava un totem di auguri, nella primavera tragica del 2020, il totem avvisa ed esorta i cittadini, gli abitanti, invitandoli al domestico, al ritiro nell'immunità muraria del domicilio. Come un truismo di Jenny Holzer a Times Square nel 1982, l'immagine alfabetica, l'immagine esortazione, manifesta la sua volontà nello spazio urbano. Ma se gli schermi di Times Square sono trame di insegne, spot e avvisi, che il gesto dell'artista denuciava e svuotava di senso, condensando nei truismi la parola motto nella forza obliqua del *common sense* filosofico, qui la superficie del

grattacielo, sede del governo regionale, si illumina di una complicata dimensione di autorità, manifestandosi allo stesso tempo come atto estetico, dichiarazione scritturale, epigrafe temporanea dell'istituzione. Cortocircuito di architettura turrata e potente e potere della presa di parola, della parola pubblica, illuminante la notte. Potere delle lettere capitali, della severità grafica del carattere contro l'affabilità semplice del corsivo. Potenza e necessità del tragico. Potenza infine del cemento e leggerezza elettrica della parola tesa a cementare i modi dell'abitare, a domiciliare nella casa la certezza di una immunità possibile, la politica spaziale del conforto, come scriveva Ponti alla fine degli anni Venti criticando la casa *machine à habiter* di Le Corbusier.

Minima muraria. Immagini di sorveglianza, immagini senza cittadinanza

La potenza del vuoto cifra largamente le immagini rassegnate dal web, dai giornali, dalle pratiche televisive, dai film e dai progetti fotografici dell'Italia durante la recente pandemia. I droni e le riprese dall'alto, da elicotteri, da postazioni rilevate, hanno prodotto una polizza visiva ulteriore nell'assicurazione di una *grande bellezza italiana*, enfatizzando i luoghi comuni visivi di un paese ricco di città d'arte, di vestigia, di storia, riattualizzando un'estetica da *grand tour*. Le immagini delle città italiane, svuotate di abitanti e turisti, si sono offerte come panorami, come luoghi comuni visivi, documenti di una contingenza monumentalizzata grazie all'uso di ottiche, alla scelta di totali, nel progetto di enfasi della forma urbis e della sua memoria, materializzata nella scena dei vuoti e dei pieni, del presente inquadrato come una sorta di rilievo architettonico al cospetto della storia. La cifra del vuoto, della città disabitata, ha riassicurato ulteriormente, nell'immaginario mediatico, la misura del distanziamento sociale, ha prodotto una pedagogia minima ma efficace dei protocolli e delle decisioni governamentali, una didattica di massa rafforzata da immagini e inquadrature tese a reificare la distanza come atto necessario, come forma necessaria della vista, e, quindi, della vita. Non si è trattato di una decisione dispotica, di un progetto di governo: l'estetica diffusa delle televisioni, l'uso di mezzi delle forze dell'ordine, nelle riprese aeree soprattutto, ma anche le pratiche visive più in generale, hanno incorporato il vuoto e i vuoti come attrazione, come memoria delle città ideali, come potenza geometrica, e, in fondo, come set *naturalizzato* da regolamenti e ordinanze



State a casa, Milano, 18 marzo 2020. Common

amministrative. L'eccezione del *set* si è fatta norma e normalità. Di un *set* paradossale svuotato comunque di maestranze, apparecchi, luci, rumori e voci di troupe. Immagini vigili, sospese, disincarnate dai corpi degli operatori, come quelle dei droni, hanno così acuito, per un verso, il perturbante dello spazio urbano deserto, riscattando tuttavia il vuoto stesso come progetto tecnico, come meraviglia tecnologica, come necessità straordinaria. Le città sono divenute il teatro di una nuova scena gentilmente distopica della sorveglianza. *Italy Paused: 40 Pictures About Quarantine From Quarantine* un progetto fotografico *web cam based* di Milan Radisce esemplifica in modo singolare questa messa in forma della scena pandemica, questa monumentalizzazione possibile dell'evento. Quaranta foto di luoghi italiani esemplari ottenute attraverso il tasto "stampa" di un pc utilizzando le camere di sorveglianza delle città italiane. Foto *downloadate* invece che scattate, attraverso un'operazione di appropriazione delle immagini anonime di sorveglianza. Un fotoprelievo di immagini *rilievo*, ottenute da camere puntate su monumenti e piazze, camere tese ad assicurare, *ex post*, da usare per la decifrazione di eventi, delitti, altre evenienze. Immagini poi postprodotte, riscattate così dall'anonimato. Riscattate invece che scattate. Al di là del giudizio, questa serie di foto, esiti a bassa definizione di *webcam* comuni, riassume puntualmente una pratica di rilocazione obbligata – il confinamento del singolo, qui di un fotografo, e la potenza farockiana della sorveglianza diffusa, capace di generare migliaia di immagini anonime e invisibili, reti di immanenza implicite nei sistemi e nelle logiche securitarie del contemporaneo. E pur insidiando la natura di *record* di queste immagini tecniche ne esprime ulteriormente il destino possibile di sublimazione proprio delle estetiche della sorveglianza, illumina la via stessa del *sublime urbano* come cifra del monumentale, topos largamente diffuso della messa in scena dell'Italia nel segno del Covid-19, proposto come riscatto sintomatico del dramma, come formula del pathos reificata nel distopico della città abbandonata, terapeuticamente disincarnata, rimediata.

In movimento. Diagrammi dell'evento, immagini in corso, stili

Se la fase pandemica, in cui ancora viviamo, produce onde di contagio, fase di cui grafici e animazioni sono il diagramma riassuntivo del *quotidiano*, le articolazioni di una mappa diacronica nel suo costitutivo modificarsi, tocca tuttavia alle immagini, alle immagini mediali, il



M. Radiscs, *Italy Paused: 40 Pictures About Quarantine From Quarantine*, Venezia.
Common, web based project

compito continuo di autenticazione del reale. Tocca alla drammatizzazione del quotidiano la risoluzione di eventi e notizie, la drammaturgia del reale. Mentre le immagini-diagrammi si manifestano come mappe navigabili, o come puntuali destini di istogrammi, di geolocalizzazioni del virus, trama di operazioni linguistico formali di definizione del territorio, di quantificazione di intervalli temporali, di intervalli di confidenza statistica risolti come equazioni, o visualizzati come sistemi di ascisse e ordinate, di planarità cartesiane, tocca tuttavia alle immagini narrative *la presa di parola* sul mondo, la formazione discorsiva di una comunità come operazione di senso, come riconoscimento dei fatti, incarnazione di azione e luoghi. Tocca alle immagini dar volto all'evento, incarnare in facce e corpi le notizie, produrne memoria nella misura di un'*interfaccia* umanizzata: la ripresa dei *talkshow* è sintomaticamente la forma semplice di diffusione e rimedio, a bassa definizione, dell'ansia mediale, *pharmakon*, nella doppia accezione classica del termine. Drama minimo offerto e proposto alla catarsi nella teoria dei salvati o degli eroi sanitari come attanti e attori della scena, maschere viventi del presente continuo. Il gesto delle interviste distanziate, la cerimonia necessaria dell'uso pubblico delle mascherine sanitarie esalta visivamente – pedagogicamente – il climax pandemico. Se le immagini dei droni hanno drammatizzato nel movimento di ripresa la città perfetta dei vuoti, segnando l'immobilità e marcandola della logica del dispositivo – presentandolo come una *camera-stylo* tecnologica, come un *mouse* visivo capace di muoversi sulla scena di un perfeffibile *mondo mappa* – *street view* come proposto da Google Map – alcuni progetti fotografici segnano la pandemia, nella sua variante italiana, di diverse istanze, tensioni, alimentando l'immobilità di traiettorie estetiche della redenzione del quotidiano o di una ulteriore *metafisica* di esso, come mostravano molti progetti del Covid-19 Visual Project del Festival della fotografia di Cortona – CortonaOnThe-move – nella sua ultima edizione. La rarefazione dell'umano diventa la cifra dell'atto fotografico, al tempo stesso la forma della necessità dell'atto stesso come *record* del contingente, come sublimazione drammatica – traumatica – di esso. Diventa infine il segno e il sintomo distintivo-riassuntivo di una pratica autoriale destinata comunque a dar misura di un'epifania sui generis, testimone di una promessa distopica, ampiamente espressa dal cinema e dalla letteratura, qui divenuta emergenza, visibile diffuso, situazione registrabile. Punti di vita. Ecco



CortonaOn The Move 2020
Courtesy: CortonaOn The Move 2020

allora gli autogrill visti e vissuti come segnali paradossali di esistenza nel sistema delle reti viarie, fotografati da Daniele Ratti, memoria e reinvenzione, alla vista di altre urgenze e contesti, della tradizione *new topographics*, o l'epos dei musei vuoti e indifferenti allo sguardo, raccontati da Paolo Woods e Daniele Galimberti; ecco ancora la teatralizzazione del pandemico italiano degli scatti di Alex Majoli. Tutti questi scatti, singolarmente e collettivamente, restituiscono la contingenza in quanto *straordinaria*, epifanizzano il reale, manifestandolo come impellenza e stile. Si contrappongono, in quanto ingaggio umano, alla potenza tecnica delle immagini di sorveglianza, delle immagini a distanza. Se il processo di estetizzazione, sussunto e amplificato dai processi di postproduzione digitale, manifesta comunque l'embricarsi effettuale degli esiti, perché si annuncia e palesa in immagini talvolta somiglianti alle immagini delle camere di sorveglianza riprogettate esteticamente da Milan Radiscs, le pratiche fotografiche autoriali restituiscono la contingenza dell'approccio, il cammino e l'intreccio tra tempo e luoghi, l'emergenza della coesistenza tra fotografo e mondo, la memoria fenomenologica della carne. Un *challenge* tra visibile e invisibile. La sfida visibile al virus, paradossalmente, è qui il corpo di chi fotografa. Sfida all'invisibile *reale* del virus, il cui destino di visibilità si configura, infatti, nella vita quotidiana, come traccia di reazioni, curva di cicli di amplificazioni nei test molecolari, esito colorimetrico: destino di laboratorio, indice di dati. Almeno in prima istanza. Prima che la malattia si manifesti col suo corredo di immagini esterne, così come di radio-immagini dell'interno dei corpi. Prime che il virus generi nuove immagini nel suo agire nei corpi concreti.

In alto: balconi, terrazze. Estetica del flash mob, cerimonie minime

Dai balconi con le immagini scattate, coi *selfie* che hanno popolato e ancora popolano la rete, sulle terrazze, un'umanità impaurita ha cercato di formulare un apparato di cerimonie minime di resistenza collettiva, ha provato a mediare, col virus, una relazione di preminenza, praticando una forma di pluralità distanziata ma sincrona di augurio e resilienza. Si è assembrata nuovamente nel conforto delle immagini, nello scambio di dati vissuti – microfilm, aperitivi su piattaforme, forme di *gaming* a bassa tecnologia. La rassegna dei vivi e dei morti che Foucault evocava nelle pagine citate di *Sorvegliare e punire*, l'appello delle autorità, ha assunto qui la forma estetica di un *flash mob* con-



P. Woods e D. Galimberti, *Locked in beauty*,
CortonaOn The Move, 2020. Courtesy: CortonaOn The Move, 2020

finato e recintato, autoprodotta, destinato alla memoria comunitaria nel segno della rete, dei social media. Incontrarsi da fermi, dagli stalli delle proprie finestre, installarsi come corpi mediali nei condomini. Quadri di una esposizione agli occhi dei vicini, di una esibizione del vicinato come comunità spettacolare temporanea. Ma ciò che è accaduto, al di là del gesto puntuale, nell'alto dei balconi, o dall'alto dai balconi, dalle aperture, come dalle e sulle terrazze, è il farsi di una memoria collettiva mediale, la produzione di un amuleto di immagini innervato nelle cerimonie degli scambi individuali, delle chat e delle video-conversazioni. Un flusso massivo capace di rilocalizzare nella virtualità collettiva il *sine* dislocato dell'evento, di comporlo in una curiosa e originale sintonia spaziale. Sublimato dall'amplificazione retorica e patriottica delle reti delle televisioni generaliste, ripreso dai quotidiani sia web che cartacei, divenuto appuntamento a calendario nella quarantesima laica del *lockdown*. Addomesticato nelle cerimonie discorsive dei media tradizionali. Riformattato come un flusso capace di abilitare forme di prescrizioni dei corpi – le raccomandazioni del *lockdown*, i precetti comportamentali – ma anche di operare e assumere la scena dello spettacolo dal basso come agenda di suggerimenti e consigli. La rassegna dei vivi – quella dei morti assumerà la forma simbolica delle immagini della teoria dei camion militari di Bergamo, la forma album nelle pagine coi volti dei molti ignoti deceduti sulle pagine dei quotidiani – la rassegna dei vivi nei *flash mob* assume così il registro della commedia e dell'ordinario, esito di una estetica partecipativa, assume le forme antidrammatiche e scaramantiche della commedia all'italiana: nelle pose dei vivi il balcone si fa palco, e i condomini ricalcano la scena degli interni del teatro Carlo Felice di Aldo Rossi, rimandano alle scenografie di Mario Chiari per *Carosello Napoletano* di Ettore Giannini. I corpi delle italiane e degli italiani, mezzi busto alla finestra, attivano una dinamica tra interno ed esterno, restituiscono a cortili e facciate la dimensione mediale originale dell'abitare, il senso delle aperture, l'*interfaccia* dei prospetti, l'intimità possibile delle corti, nostalgia e variazione del *facile e lieto e ornato aprirsi* evocato da Gio Ponti nell'editoriale del primo numero di "Domus" del 1928. Doppio movimento, insomma, tra commedia e architetture, doppia interrogazione sui registri dell'abitare, sui codici spaziali possibili della vita e del vissuto. Su ciò che edificato e su ciò che è edificante. Sul corpo glorioso e teatrale della massa sincronica. Della massa come ornamento urbano.

Dal basso. Mondi addolorati, kinoki sanitari. Crisi della presenza

L'estetica a bassa definizione della pandemia è il frutto di soggettività diffuse alle prese con protesi medialità, smartphone per lo più. Il pathos immanente dei regimi ospedalieri, la scena quasi distopica dei pazienti nelle barelle di bio-contenimento, come delle stanze di degenza intensiva, cifrate da macchinari e monitor di controllo digitale, è stato oggetto di stupore e perplessità agli inizi della crisi epidemica. Allorché la crisi ospedaliera ha rivelato la sofferenza del sistema sanitario e delle residenze per anziani, le immagini dal basso di cellulari seminascosti, le riprese di *kinoki* sanitari, operatori della salute divenuti, vertovianamente, cittadini con la camera da presa, hanno cominciato a fluire nelle reti televisive, e in forma statica nelle pagine dei quotidiani. Le prime zone rosse raccontate dagli *smartphone* degli abitanti, dalle chat e dalle videochiamate dei residenti, hanno messo in atto un processo zavattiniano di emozione spaziale partecipativa, di messa in scena di luoghi, nel segno della ragione emotiva dell'isolamento, nella paura del contagio da testimoniare. Filmare dal basso, talvolta occultando i *device*, filmare viventi e morenti, esiti di vite, volti occultati da maschere respiratorie, pazienti intubati, è stato l'atto di cittadinanza digitale di alcuni. Il pathos di queste immagini incarnate è il rovescio puntuale dell'ontologia della città del drone, il rovescio del corpo edificato e disabitato della città. Gli ospedali si sono fatti disperatamente piazze, assembramento doloroso di corpi, liturgia laica del soccorso e dell'ordinario del dolore, di quel dolore rimosso perché risolto, dal punto di vista delle immagini, nei *medical drama* terapeutici che da anni formano il palinsesto televisivo della malattia come esito narrativo, progetto di finzione, giocato su registri emotivi e sentimenti bilanciati e sceneggiati dal racconto, legittimati dalla struttura del *fas* e del *nefas* come questione individuale, nella miniaturizzazione sociale della relazione medico-paziente, soggetto-malattia. Nella scena pandemica, inevitabilmente, la relazione sociale e politica prevale nel discorso pubblico e incombe e modifica l'esperienza privata del dolore e i suoi esiti possibili. Il contagio diffuso, la natura respiratoria del virus, il lessico e la visualizzazione del paziente intubato, l'impossibilità della presenza dei congiunti nelle camere ospedaliere, nelle forme del commiato, formulano il pathos collettivo come pura immanenza patologica, rimuovono le condizioni umane del patire stesso come dolorosa esperienza sociale. Le immagini dei reportage della prima

ondata virale, sulla scena del *lockdown*, precipitavano l'opinione pubblica nello spazio virtuale e reale della comunicazione ansiogena: privi di formule del pathos abbiamo risolto la malattia come stato visivo dell'ansia, climax elementare segnato dal commento musicale, dal tragico semplice di accordi di terza e quinta, nella postproduzione televisiva dell'effetto empatico, presenza costante anche della seconda fase del contagio, come raccontano i reportage di *Piazza Pulita* di Formigli. Le immagini a bassa definizione rubate nelle residenze per anziani hanno rivelato, invece, il rimosso politico e sociale della vita malata e longeva, hanno filmato la fatica del morente, gli spazi residuali dove le vite di molti si concludono, riabilitando spesso il domestico, anche il più modesto, come una festa dell'abitare. Ciò che colpisce, nelle immagini riportate da questi luoghi, è una attualizzazione paradossale della *crisi della presenza* che Ernesto De Martino denunciava sul finire degli anni Cinquanta: il campanile scomparso alla vista del contadino rinviava allora alla crisi della società tradizionale come crisi spaziale, di un sistema di valori locali. L'eclissi del domestico dalle vite degli anziani, la forma stessa dei luoghi di cura e residenza, rinvia a una giustizia spaziale, una giustezza di spazi di relazione. Alla vita possibile come forma sociale, intergenerazionale.

Epidemia delle immagini, immunità digitale, nachleben mediale

Nel 2020, a partire da marzo, lungo linee geografiche e temporali asincrone, il pianeta che abitiamo ha sperimentato la trincea domestica dell'immunizzazione possibile. Forme di *lockdown* e distanziamento hanno segnato i diversi continenti con diverse intensità. La parola epidemia, nell'accezione moderna, risale al medioevo. Un universo neo-medioevale, premoderno, ha cominciato a convivere tra noi: quarantene, precetti spaziali e temporali hanno cominciato a diffondersi, immunizzandoci nella distanza. Il nostro faticoso definirci moderni, ha subito diverse incrinature, ferite, frizioni, come antropologi e scienziati sociali contemporanei ci raccontano da tempo, da Latour, a Ingold, Descola, Viveiros de Castro. Una risposta culturale a tutto questo si è definita – ed è stata ridefinita – dalle nostre pratiche mediali, assumendo caratteristiche peculiari. Da una parte infatti l'Italia ha dedicato e dedica una copertura mediatica intensissima al Covid-19, segnata da una declinazione drammatica dei palinsesti televisivi in chiave informativa, più in generale dalla rivincita delle televisioni generaliste

come canale comunicativo e di intrattenimento. Dall'altra ha vissuto una serie di pratiche medialità come quelle appena descritte capaci di mobilitare, in forma ambigua, l'idea di un sentimento nazionale, radicandosi così nelle misure di contenimento e confinamento, nello spazio delle mura familiari. Producendo una istanza di *communitas*, semplice anche se diversamente dolorosa e onerosa per ciascuno, nel gravame del domestico, nel *munus* della pazienza spaziale, riprendendo qui il concetto politico di *immunitas* di Roberto Esposito. Il riflesso potente di questa comunità, o almeno di questa istanza di forma come condivisione del rischio, nel caso italiano, è stato il suo rendersi immagine, il suo farsi immagine della vita umana in quanto diversa dal *bios*. Di agirsi ed esibirsi nello specchio mediale di *flash mob* su terrazze, balconi, attraverso finestre e aperture degli edifici, divenuti medium a loro volta, nella dimensione cerimoniale di appuntamenti concordati via *social*, nel design collettivo di un amuleto sociale come riscatto del tempo immanente prodotto dal virus, come esercizio di protezione immaginaria, ma necessaria, dal rischio, ma anche nuova frontiera mobile di un destino architettonico possibile di soglie e finestre. Insieme a ciò, nel circuito mediale, l'immunizzazione digitale si è rivelata come scena elementare della comunicazione, neorealismo semplificato e talvolta rude. Il ritorno della televisione, l'uso televisivo del web stesso, ha prodotto una diversa vettorializzazione di segnali e messaggi, una diversa sincronizzazione di attese ed epifanie, di rituali dello scorso secolo: la visione di *talk e news*, la struttura temporale stessa dei notiziari, ha assecondato e prodotto un bisogno neorealista diffuso, la necessità del conforto mediale. La casa ha cessato di essere una struttura, una macchina dell'abitare, per riassumere la forma concreta del domestico, e la tv – ma anche il pc – si sono trasformati in camini e focolari medialità. *Device* che si sono proposti come agenti di rilocalizzazioni medialità, per un verso, ma anche incarnazioni nuove della comunicazione, manifesto della fisicità dichiarata degli spazi virtuali. Gli schermi, che, come progetto parziale di potenza, abitano la vita contemporanea, hanno accompagnato la rilocalizzazione dei corpi negli spazi reali, le camere del confinamento, dove il domestico si è infine esibito, come esito necessario di pazienza, di pathos in controllo, autenticato appunto dal quotidiano. Il *nachleben* di radio, tv, di chiacchiere da finestre e terrazze, la *televisivizzazione* spinta del web italiano, l'aumento di fruizione dei media tradizionali, hanno prodotto

e producono i sintomi profondi di un sentimento spaziale nostalgico e ricorsivo: il tempo domestico ritrova il vecchio calendario, si affida alla agenda tradizionale del palinsesto tv, la cui struttura, non casualmente, differisce profondamente dai paesi del nord europeo, col perno di una prima serata la cui durata è ancora la stessa di una serata cinematografica, di una serata teatrale. E il cui prodursi comincia ormai dopo le ventuno, segno di un paese dove i tempi di lavoro non sono mai stati fordisti, dove la forma dell'intrattenimento televisivo, in prima serata, rimanda all'abitudine conformata e confortata dalla *durata* delle forme consuete di consumo spettacolare del Novecento, tra i novanta e i centoventi minuti, almeno.

Da lontano. Cronologie per immagini, Scene di tribù mediatiche con interni, domestici

Il tempo televisivo italiano da marzo 2020, almeno sino a giugno, si è prodotto nel segno dell'immanenza. Immanenza duplice: delle immagini così embricate a corpi di ospiti e conduttori nella cifra neorealista della bassa definizione, nel circuito dell'immunità digitale casalinga; immanenza delle narrazioni e dei filmati, sia nelle immagini filmate da operatori occasionali delle zone rosse o nelle testimonianze del dolore in ospedali e cliniche per anziani, sia nelle immanenza del totale dei droni, capaci di restituire l'immunità spaziale obbligata e necessaria restituita dai vuoti delle città, dal divenire di queste in *strade novissime* di mostre involontarie di architettura, sequenze iperreali di edifici divenuti quinta come in un set, disabitati dalla pazienza umana, riprodotti come potenza formale di progetti. Documenti-monumenti da discutere, forme di estetica tra pratiche di sorveglianza e volontà di una potenza del bello come riscatto, segno, tuttavia, di sconfitta: una città disabitata cessa di esser tale. Una città è l'abitare che genera. La città così immunizzata, infatti, non può che farsi distopica. Testimonia che il controllo su di essa non è – non è stato – di governanti o governati – cittadini – ma di cariche virali ospitate dai corpi qualunque che la abitano e trascorrono, in attesa di un *munus* ancora a venire, di un contratto sociale medicale – vaccino, farmaci, rimedi del male. Documenti-monumenti di immanenze, con corpi e senza, che il piano mediale ha raccolto e convertito nello spettacolo quotidiano del pandemico, nella forma viva e attenuata delle routine. Nel *mondo-face* dei media: nell'affacciarsi di massa, via schermi; nel interfacciarsi dell'immunità

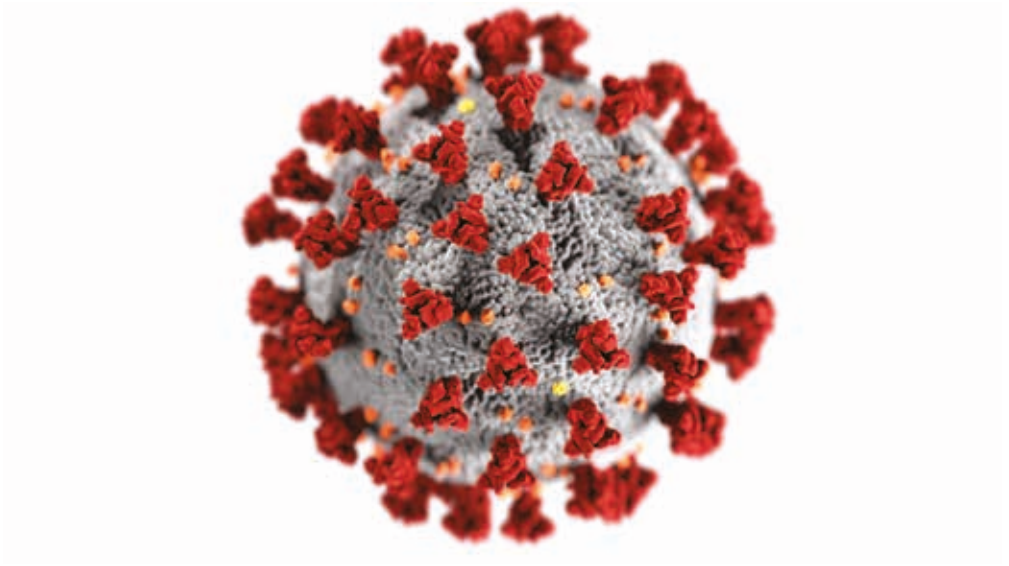
digitale, della distanza accostata e ridotta da fisiognomie e neuroni specchio possibili; nel circuito di empatie sviluppate dalle nostre abilità di specie e dall'esercizio della vista; nell'abitudine alle forme narrative dove le immagini si situano, nel montaggio di passioni e inquadrature che l'immagine movimento produce per noi da più di un secolo. Immanenza di primi piani ripresi da webcam dal basso verso l'alto, *nachleben* involontari e casuali di riprese wellesiane, epifanie di primi piani dal colore e dai toni involontariamente espressionista o di taglio *noir*. Epifanie di volti senza cerone, non trattati, non truccati, spettinati. Domestici. Primi piani di medici e pazienti dietro maschere e respiratori, questi sovra-illuminati, o pixellati per ragioni di privacy. Ancora documenti, monumenti mobili e fragili del quotidiano, resi tali dalla volontà di racconto – condivisibile, necessaria – resi comunque come formule del pathos, *visibilia* del dolore. A fronte, tutto questo, dell'anonimato – solo parzialmente condivisibile – delle migliaia di morti, tardivamente divenuto memoria grafica e monumento cartaceo nelle liste in prima pagina di alcuni quotidiani. Le profezie recenti del manifesto di Dogma 95, e ancor prima dei manifesti poetici di Dziga Vertov negli anni Venti del secolo scorso, si sono inverate in un mondo *low-fi* diffuso, un mondo di interni occasionali. Sullo schermo si sono alternate le rassegne dell'abitare di opinionisti e giornalisti, sfondi sfocati, suoni spesso inintelligibili, interni densi di oggetti desueti, utensili, complementi di arredo improbabili, che, come i proverbi, confidano pratiche, segnalano impronte di atti, modalizzazioni congiunturali del proprio apparire prodotte dal *domestico*. Tutto ciò ci ha restituito un *qui e ora* di spettatori e attori sociali nei media destinato, giorno dopo giorno, alla necessità dell'immanenza, al calendario come registro di opinioni più o meno esperte e avvedute. Alla ricerca di cornici di senso per dati diversamente interpretati e interpretabili, alla ricerca della potenza della ragione cartografica, all'auspicio di una semplice *agency* della ragione narrativa, dell'autenticazione testimoniale impregnata e codificata di realtà, di prossimità, di patenti di vissuto: il medico, in corsi, il familiare in una video chat col vecchio genitore isolato nelle residenze per anziani. Tuttavia ancora una forma di immanenza va segnalata: la riscrittura puntuale di spot televisivi e comunicazioni commerciali questi si filmati professionalmente: mentre cinema e teatri sospendevano attività e produzioni, la macchina pubblicitaria rimodellava i suoi progetti di efficacia attualizzando co-

dici e segni, rifilmando spot di prodotti di largo consumo, alimentando nuovi bisogni in forma di memo e desideri possibili perché riconfigurabili nella sfera dell'utile – quanti farmaci, integratori, *superfood*. Se la pubblicità tradizionalmente ingaggia una relazione, la domanda di un acquisto prossimo venturo, talvolta differito, vista la natura del bene, disegnando una quasi immanenza, il mondo italiano degli spot si è mosso verso l'immanenza più prossima, scegliendo di ri-narrare ragioni e storie di vita come cornici di senso, oggetti e prodotti come biografie possibili del paese in *lockdown*. Affidando il piano estetico ai prodotti, l'emozione ai racconti degli stessi. Affinando l'emergenza in una condizione di eccezione di moti e posture, di relazioni e opportunità. Una *agency* curiosa, mentre la pubblicità istituzionale diveniva un tutorial di massa di precetti sanitari e apostolato del buon senso, di comprensibile ma involontariamente ironica promessa di un futuro migliore, come una qualunque pubblicità commerciale.

Se talvolta lo stato di emergenza si è fatto stato di grazia ed eccezione nella memoria collettiva, questo lo dobbiamo alle immagini musicali spontanee dalle terrazze su piazza Navona o alle immagini del tennis sui tetti di Finale Ligure dove due giovanissime palleggiano dalle rispettive terrazze. Sino alle immagini della liturgia spaziale pasquale del Vaticano di Papa Francesco, nella sua tragica ieraticità, capace di definire un teatro di legittimità per la paura e per la fede, per credenti e non credenti, di immaginare una scena di speranza. Negli stessi giorni il set di piazza San Marco con Zuccherò alle prese con la versione italiana di *No Time For Love Like Now* di Michael Stipe rimaneva set. Quinta. Così come il montaggio recente di filmati dal *lockdown* di *Fuori era primavera* di Salvatores rimane la forma dell'intenzione in quanto senso comune, fin troppo comune. Così come accade ad altre immagini postcard dei reportage televisive e delle *news*, immagini cartolina perché dettate da *povera immanenza*. Dalla paura di fronte alla potenza della contingenza. Paura del cinema di Rossellini, in fondo, dell'eredità della flagranza, paura della verità finzionale del neorealismo come progetto estetico italiano, dell'immagine movimento e dell'immagine tout court come processo e agente del *partage* possibile del sensibile.

Il virus del reale, il reale del virus

La fotografia del virus reale, è una foto al microscopio elettronico ottenuta grazie a un processo di *vetrificazione* crioscopica del Covid-19:



Coronavirus, CDC, Usa, Common

il virus così appare risolto e distinto nelle sue parti attraverso tecniche di colorazione computazionale, nella potenza necessaria del *linguaggio* umano, e così del virus, di prodursi come disposizione di elementi risolti, di strutture riconoscibili, di sintassi spaziale di verbi e sostantivi. La foto del virus è un'immagine tecnica essenziale alla ricostruzione tridimensionale, all'intelligenza degli eventuali rimedi e cure, dell'individuazione di recettori e soglie, porte per molecole killer. Oltrepassare la soglia è un principio di speranza. Riconoscere la chiave d'accesso di un anticorpo è un'attitudine di scienza, un'operazione di mappatura e intelligenza di una forma diversa di *quasi esistenza*, del programma genetico di Covid-19. La foto del virus non è altro che è un puntuale artefatto narrativo, il racconto del biologo sulle tracce del vero, nell'azione del vero come processo.

1. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1998.

2. Cfr. I. Ábalos, *La Buena Vida: Visita Guiada a las Casas De La Modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000; tr. it. *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti, Milano 2009, pp. 167-180.

3. M. Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, p. 216.

4. R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998; R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; R. Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

5. Cfr. L. Molinari, *Le case che saremo. Abitare il lockdown*, Nottetempo, Roma 2020.

Il senso del luogo. Paesaggi documentari e poetiche della riappropriazione

Marco Bertozzi

Nella lontananza dalle galassie del vedere diffuso, un certo documentario italiano intercetta protagonisti dimessi, spesso reietti dal corpo mediatico-sociale, e paesaggi di un'Italia dimenticata. Nella scelta di rappresentare un punto di vista minoritario, per molti enigmatico, queste schegge visive affrontano un corpo a corpo con l'uomo e il suo ambiente valicando il candore del documentario naturalistico e producendo al contempo una riflessione sull'atto stesso del guardare. Una relazione figurativa in cui ai naturali elementi di attrazione si associano evidenti elaborazioni d'autore, nella produzione di valori estetici che valicano l'ambito riproduttivo e investono orizzonti simbolico-antropologici e teorie dell'arte contemporanea.

Termini sfuggenti. Da un lato il paesaggio quale luogo sedimentato, nel suo duplice aspetto, fisico e culturale: un palcoscenico edificato dal tempo e segnato da forme che sembrerebbero costituire un "naturale" profilmico. In realtà un oggetto sentimentale, canonizzato da precedenti forme del vedere (una, su tutte, il vedutismo) e del narrare (i diari, le riflessioni di viaggio) e definito dell'incrocio fra *homo figurans* e *homo faber*¹. Dall'altro l'indefinitezza di un termine, "documentario", che solo recentemente sta godendo di importanti rivisitazioni teoriche, nel tentativo di sottrarne l'idea a una storica sottostima: quasi si trattasse solo, o poco più, d'immacolata rappresentazione del mondo e non di una complessa forma di ri-appropriazione cinematografica del "reale"². Critico verso il processo di normalizzazione tecnocratica del contemporaneo, il migliore documentario italiano induce a rielaborare il sistema di credenze esistenti attraverso un'attenzione interpretativa forte, capace di osservare significati eccedenti quelli manifesti. Perché nonostante la vulgata calco-riproduttiva, il documentario crea: crea come la filosofia o la fisica o la pittura. Un'arte del comporre, in bilico fra ascolto-riproduzione del mondo e sua messa in figura. Un equilibrio tra necessità diverse che diventa corpo del film, per un immaginario dal vivo che valica la superficie delle cose per tirarne fuori l'essenza non verbalizzabile.

Così il documentario contribuisce "originalmente" al ritorno sugli studi sul paesaggio (in un paese che sviscer periodicamente norme di

salvaguardia e assetti legislativi che dovrebbero preservarlo), e diviene un ulteriore orizzonte di riflessione sui territori abbandonati: un apprendistato scopico coniugato alla vulnerabilità dell'abitare la campagna, il contado o i nostri mille borghi periferici. Si tratta di scavi che cercano di evidenziare aspetti arcaico sacrali persistenti nei processi di secolarizzazione delle società moderne. Aree liminali – del cinema, del territorio italiano – per contemporanee riappropriazioni poetiche. Se vogliamo, l'opposto di ciò che diverse *film commission* desidererebbero, normalmente orientate a obiettivi turistici che vincolano il documentario “a scelte fotografiche e tematiche troppo canalizzate e di natura, talvolta, spiccatamente promozionale”³.

1. Profondo Nord

Ciò che non accade con i documentari realizzati da Gianni Celati sul Delta del Po: avventure dello sguardo, ma anche espressioni letterarie – con libri come *Narratori delle pianure* e *Verso la foce* – e fotografiche, attraverso gli occhi-guida dell'amico Luigi Ghirri⁴. Vagabondaggi nella bassa padana segnati dalla medesima tonalità affettiva, fra spazi vuoti della pianura, paesini difesi dagli argini, casolari abbandonati. Paesaggi emozionali, attraversati in pullman da Celati per il suo primo documentario, *Strada provinciale delle anime* (1991), coinvolgendo amici del DAMS di Bologna e alcuni parenti. Alla ricerca, direbbe Celati, di un “cinema naturale”⁵, per assonanze evocate dalla fuoriuscita dal sé nell'immersione in territori semi-abbandonati. Un incontro che si approfondisce ne *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) e che, lontano dal clamore dei media, si sviluppa ulteriormente in *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003), un film attraversato dal quesito “Come osservare le rovine?”. Ora il compagno di viaggio è John Berger, teorico dell'arte del guardare, accomunato dallo stesso desiderio esplorativo, a caccia di rovine e di memorie, forse di civiltà ormai sepolte⁶. L'idea che quella antica civiltà fosse mutata per sempre emerge anche in più recenti scavi documentari, come le anamnesi di *Un metro sotto i pesci* (2006), in cui Alessandro Rossi e Michele Mellara informano una danza della memoria ritrovata. In un territorio dove i tempi e i modi della società contemporanea arrivano ormai sbiaditi, il ritmo musicale di un barcone sembra rinviare – in uno spiazzante scherzo filmico – a uno di quegli iconici battelli sul Mississippi. Forse perché questa terra, oltre a un grande fascino, custodisce un prezioso obbligo al procedere pau-

sato, alla riflessione interiore, in quel posizionarsi al limite, in quella “giusta distanza” che il documentario ha sempre cercato di modulare, fra sguardi scelti e immagini epifaniche, apparizioni e sorprese del vedere. Ma anche alla sottile vena di follia della pianura contadina, con i suoi artisti legati alla terra – da Ligabue a Tonino Guerra – e a un’idea di originale resistenza poetica. Un tratto che emerge in *Caravaggio era un maiale* (2019), di Giacomo Bolzani, in cui osserviamo la vita dell’artista Pasquale Martini, fra la sua passione per gli animali – mentre “gli uomini stufano” – e le performance con i maiali e le mucche delle stalle in cui lavora. Gorgheggi ancestrali, buffi inseguimenti, esotiche tecniche di rilassamento emergono dalla simbiosi con le “bestie”: in un percorso visionario e surreale, la campagna profonda romagnola, lontana sia dalla metropoli balneare che dagli immaginari urbani delle città distese sulla via Emilia, ospita una poetica riscrittura di confini tra uomo e istinto, grugnito e parola.

Poco più a Nord, altri appostamenti documentari colgono territori spaesati, dove gli ultimi paradigmi del “buon sviluppo” – l’economia vincente del capannone diffuso, la fusione perfetta fra individualismo e solidarismo quale eredità della cultura contadina – languono nelle risacche della crisi. Una penombra figurale che investe centri storici salvati architettonicamente ma abitati da banche e da griffe internazionali, sterminati popoli dell’aperitivo e fabbriche del sentire anestetizzato per corpi lisci, lucidi, tonici dell’italiano post televisivo. I *Capitali coraggiosi* (1999) rappresentati da Andrea Prandstraller solo venti anni fa (nella parabola ascendente di cinque imprese legate a una eccezionale capacità imprenditoriale del singolo, dai tortellini di Giovanni Rana alle giostre degli Zamperla) sembrano inabissarsi in un mondo in cui ricchezza e povertà diventano osmotici e la Maserati parcheggiata nel capannone dietro casa può volatizzarsi da un momento all’altro, per una commessa non pagata, un tracollo in borsa, un virus in arrivo. In *Bea vita!* (2010) Romolo Bulgaro traccia una genealogia del presente in cui il Nordest non è più il paradiso del piccolo è bello⁷. Può non bastare più lavorare come pazzi per scordare la fame e la miseria dei nonni: la tesi del libro è che anche fra gli insediati-pacificati-acritici il malessere avanza e pervade fortemente quella tensione fra l’autonoma e osannata affermazione di sé e l’intero modello sociale. Una deflagrazione antropologico-paesaggistica con cui Alessandro Rossetto informa *Piccola patria* (2013) ed *Effetto*

domino (2019), dopo avere realizzato magici documentari sul Veneto profondo come *Bibione by by one* (1999) o *Chiusura* (2001). In questo lavoro, con le vicende della madre parrucchiera, di una ragazza calciatrice e di un piccolo circo di paese, sembrerebbe non accadere nulla di cinematograficamente rilevante. Fra gli imbarazzi prossemici di corpi inadatti ai luccichii della scena, Rossetto coniuga valore testimoniale e ordine poetico, in uno scatto di tono che valica l'esile storia che sta raccontando per rivelarsi frammento di una più ampia visione estetica. Siamo sul versante di un realismo metafisico: reperti per una archeologia del Nordest che competenze antropologiche, stilistiche, fotografiche fondono in opere irriducibili al loro contenuto narrabile. Partiture per volti e voci in cui la cinepresa sembra muoversi in zone esterne al mito nordista, sui confini di un sistema costretto a fare conti con disconomie umane e ambientali e con la ridefinizione del concetto stesso di ospitalità. Il tempo e lo spazio si sciolgono, diventano collante per nuove memorie e nuovi paesaggi culturali.

Ecco l'emergenza di *Marghera Canale Nord* (Andrea Bevilacqua, Francesco Cressati, Andrea Segre, 2003) in cui otto marinai egiziani e indonesiani della Motonave Kawkab vengono abbandonati per oltre due anni nel porto di Marghera. Il film ne racconta le storie informando, di riflesso, uno spaccato sugli abitanti delle "terre inospitali", dove la Kawkab è ancorata: emergono le assurdità di nuove, potenti, schiavitù, localizzate in paesaggi ad alto tasso antropico, densi di villetttopoli e termovalorizzatori, capannoni industriali e raccordi autostradali, circonvallazioni e tangenziali, rotonde e passanti europei. Conciliare crescita economica e tutela ambientale: *La mal'ombra* (Andrea Segre e Francesco Cressati, 2007) se lo auspica ma una zincheria che cresce su aree archeologiche, nelle vicinanze di San Pietro di Rosà, in provincia di Vicenza, sembra prefigurare la vittoria di un presente succube di miti tardo industrialisti e degli interessi di pochi sulla salute di molti. È contro di essi che si mobilita la gente del posto, dando vita a un altro dei tanti comitati di cittadini sorti spontaneamente in molte regioni periferiche, in risposta alla devastazione della politica del fare. L'ultimo film di Segre, *Il pianeta in mare* (2019), è proprio uno sguardo sull'abbandono e la sopravvivenza di Marghera, sul possibile risanamento ambientale e sul cambiamento antropologico in atto. Un inventario emozionale sulle componenti più fragili del corpo sociale, in cui la riappropriazione di quegli spazi valica la dimensione locale e

investe questioni globali – il disastro ambientale, la fine dell’industrialismo, l’irruzione di nuove culture – e paure mai sopite nell’incontro con il diverso.

Se la generazione dei cinquantenni ha intravisto le lucciole e gli ultimi falò, oggi i problemi di ordine pubblico, quelli igienico sanitari e quelli della viabilità definiscono una sorta di dittatura della protezione capace di dissolvere gli ultimi riti collettivi del mondo antico. Eppure, in questo Nord “securizzato”, si alza l’esigenza di scrutare individui e comunità che vivono ancora un rapporto mitico con la natura o con luoghi debolmente antropizzati. Come ne *La benedizione degli animali* (2013), dove Cosimo Terlizzi si accosta delicatamente agli animali di una fattoria delle colline bergamasche, accompagnato da un *soundscape* lavorato sui suoni della natura. Eccolo posarsi una colomba in testa, accarezzare un maiale sdraiato nella melma, porgere uno specchio alle mucche per consentire loro di guardarsi e, forse, riconoscersi: sino a realizzare una specie di magico talismano che sembra preludere alla morte degli animali. Sotto la pioggia, al suono di un corno, Terlizzi pare guidato da forze arcaiche, come a indagare il senso cosmico della natura. In una benedizione degli animali che diventa liberazione delle immagini, il documentario naturalistico ci guarda da lontano. Mentre l’autore guarda in macchina, interpellando direttamente il nostro sguardo smarrito, la rivoluzione antinaturalistica avviata da Franco Piavoli sin dai suoi primi film “amatoriali” sembra arricchirsi di un nuovo capitolo⁸, in un’elegia che subordina il sapere sugli animali allo choc estetico e all’incantamento poetico. Come in *Rumore bianco* (Alberto Fasulo, 2008) un’opera che ha radici profonde nelle origini del regista, e che si sviluppa come riscoperta dell’universo naturale e umano del Tagliamento. La coscienza di un intreccio universale fra umanità e memorie, paesaggi e tradizioni si fonde con momenti di epifanico sbandamento. Bellissime le scene dei ragazzi al fiume, liberi, appesi alle liane, in immersioni che rimandano a *La canta delle marane* (Cecilia Mangini, 1960) e rivendicano solo la meravigliosa pulsazione della giovinezza. Siamo lontani dal clamore dei media, dalla *Bea vita!* di Bugaro, dai drammi sociali e ambientali delle dismissioni del nord post-industriale. Sottilmente, una visione del mondo altra si materializza dietro segni che sembrerebbero rinviare al sociologicamente conoscibile. Una lateralità rivendicata e difesa con forza: un diritto di “essere fuori” (geograficamente, produttivamente,

esteticamente), di rinegoziare un mondo in cui l'esperienza poetica è sacrificata a quella pseudo comunicativa dei grandi media. Echeggiano voci profetiche, dalla lontananza friulana, quelle del Pasolini giovane magicamente messo in scena da Francesco Costabile e Federico Savonitto nel film *In un futuro aprile* (2019). Attraverso immagini d'archivio, riprese originali nel Friuli di oggi e una lunga intervista al poeta Nico Naldini, prende forma una rievocazione densa di suggestioni, visive e uditive, accorata come la voce di Pasolini stesso, fra le tragedie della guerra e la bellezza dei corpi perduti nell'estasi della giovinezza. Altri paesaggi, e altre guerre, trovano voce in *Kobarid* (2019), di Christian Carmosino Mereu. Le memorie dei soldati emergono dalle montagne cariche di sangue della Prima guerra mondiale: qui le disfatte, il fallimento delle politiche di potenza, il massacro dei soldati e dei civili diventano fantasmi vocali interpretati da Alessio Boni. Nella terra di nessuno tra la vita e la morte, quel senso di fratellanza che il delirio nazionalista aveva spazzato via risale come un fiume carsico, fra l'incessante vento della storia e un campo di tensione sperimentale nel racconto dei territori periferici: come se ad immaginari rattroppiti dalla sottoesposizione mediale bisognasse rispondere con un alto tasso di creatività. Si tratta di campi di ricerca in cui la critica alle narrazioni dominanti si attua anche grazie all'utilizzo creativo di dispositivi del passato⁹. Lo vediamo in *Bora*, il *work-in-progress* di Yuri Ancarani che parte nel 2011, con immagini, suoni e performance sul vento del Carso, e trova la sua forma definitiva nel 2015, grazie all'inclusione degli aspetti audiovisivi in un monitor Brionvega. Un documentario-scultura, in cui le immagini girate fra Friuli-Venezia Giulia e Slovenia vengono ridotte, contratte, costipate all'interno di un celebre oggetto del design italiano, il televisore progettato da Marco Zanuso e Richard Sapper a inizio anni Sessanta e oggi esposto al MoMA di New York. In *Bora*, le (tradizionali) marche dell'enunciazione documentaria subiscono un tracollo semantico, esibendo apertamente la processualità dell'atto creativo e l'artificialità dei processi di "documentarietà". Proprio le limitazioni tecniche, l'uso distorto di dispositivi obsoleti, l'accoglimento di texture tipiche dell'analogico gettano queste operazioni negli orizzonti della *low-fidelity*, in aperta antitesi con le luccicanti sirene dell'alta definizione. Eppure, paradossalmente, queste immagini sembrano più calibrate ad esprimere il respiro della vita stessa, i modi incerti in cui essa si



Fotogrammi da *La benedizione degli animali*, di C. Terlizzi, 2013

sviluppa, in un intreccio fluttuante che rimanda al legame morfologico fra forme vitali ed espressioni artistiche¹⁰.

2. *Aporie del recupero primigenio*

Lontano dalla piattezza dei paesaggi “naturalistici”, dall’illusione che potesse farsi cinema del reale solo perché dotati di videocamera, in Sicilia si sono staccati negli ultimi anni diversi azzardi, molte ibridazioni, alcuni felici corto circuiti della “missione” educativa. Sin dalle provocazioni di Ciprì e Maresco – in *Cinico TV* (1990), *Sei corto sei* (1991), *Avanzi* (1991), *Blob-Cinico Tv* (1992, 49 puntate) – un cinema in bianco e nero, a inquadratura fissa, alieno a virtuosismi di macchina, ha messo in crisi vulgate cine-turistiche e reportage di buona coscienza. Una feroce consapevolezza mediale fissa rovinata modernità urbanistiche, scandaglia territori abitati da maschi troppo biologici, gela la normale transizione del senso in interviste-rigetto del comunicativo. Felicamente a cavallo fra i Lumière – per l’inquadratura maniacale – e Méliès – per il senso delle apparizioni – Ciprì e Maresco sgretolano il formulario di qualsiasi retorica partecipativa, non mischiandosi con i loro interlocutori in campo, non mettendoli a proprio agio ma umiliandoli con una autoritaria/ridicola *voice over* (di Maresco)¹¹. Un cinismo profondo,

la fine del progresso, il lutto di Dio. Ma non la fine dell’immagine: perché nelle immagini passano nuvole e luci e cieli immensi e orizzonti infiniti. La macchina è fissa, come stupefatta di fronte alla rivelazione: perché in quella luce di nuvole il cinema ritrova l’amore primigenio per se stesso, e lo stupore di poter rivelare (e rivelarsi) l’anima del mondo.¹²

Una certa idea documentaria attraversa i territori più inquieti della riflessione estetica contemporanea e affonda lo sguardo sui rapporti spietati dello stare in vita, sul primato dell’indagine fra l’io e il mondo, fra il tempo dell’oggi e la storia atroce. Biografie dell’esistenza comune: senza utopie, in una marginalità dimessa, dove il progetto politico riguarda l’individuo nudo innanzi alla (sua) storia, emergono corpi alieni al controllo bio-politico, come nello stupefacente *Padre nostro* (2008) di Carlo Lo Giudice. Nell’abisso del rapporto quotidiano fra due uomini sudati, russanti, a-televisivi, un vecchio padre e un

figlio cinquantenne si grattano fra le lenzuola sgualcite: i loro corpi sono immobili, gli sguardi catatonici, il tempo sospeso. Il vecchio bacia la foto della moglie, il figlio lo guida, in mutande, verso la pulizia quotidiana. Intimità inenarrabile, in cui Salvatore, il figlio, versa una catinella d'acqua sul capo del vecchio, lo asciuga, lo bacia, lo sdraia... "Sei schifoso, sei". Ma le immagini dicono più delle parole, trasudano affetto supremo: geografie del benevolo tracciate da pezzi di mano che si cercano, da parole sussurate nell'*Estasi dello sguardo* (titolo di un'opera di Bufalino sbirciata dal vecchio all'inaugurazione di una mostra d'arte). Poi una sinfonia di momenti inutili, finalità latenti, una esistenza che pare rasentare il biologico. *Padre nostro*, titolo-preghiera del film, è cinema-cinema, un lavoro che dribbla con maestria il parlarsi addosso per riflettere su impegno/rassegnazione, incanto/disincanto, antico/moderno, intimo/collettivo. Un fascio di antinomie precipitate sulla terra da passati siderali, tutti lì, presenti nella Sicilia di oggi. Ancora una volta, protagonista è un'umanità da Italia "minore", destinata a soccombere, annientata dagli immaginari dell'irreale paese reale della total-fiction televisiva. In ospedale, sulla lettiga, Salvatore accompagna il padre, lo cura, lo aiuta ad alzarsi: "Vieni qua quando ti gira... Bel somaro, bel porco" lo rimbrota il vecchio. Poi vanno in campagna, il padre riconosce le cipolle – "Il dottore dice che sei demente e tu riconosci le cipolle" – gli ulivi secolari sui quali si innesta un canto antico, fuoriuscito da millenari paesaggi di vita. Dal realismo poetico di Lo Giudice al surrealismo di Canecapovolto, il viaggio nella Sicilia dimenticata si carica di pratiche aperte alla multimedialità e alla ibridazione stilistica. All'interno del processo di mutazione tecnologica del cinema, il gruppo Canecapovolto forza la presunta naturalità dei linguaggi per espanderne provocazioni sensoriali e, congiuntamente, politiche. Una sperimentaltà che denuda il dispositivo cinema, l'apparato mediale, l'ingenuità realista, e cerca di "svelare significati occulti derivanti da accostamenti che lavorano sull'accumulo"¹³. Esasperandone il rumore semantico di fondo, il mondo viene sbriciolato e riconfezionato in ironiche e avvelenate caramelle visive. "Popolo siciliano, la libertà ha un prezzo, 35 euro. Oppure, un piccolo elettrodomestico" recita la *voice over* di *Il popolo è con me* (2010), una riflessione paradossale sulla Sicilia e sui misfatti della sua rappresentazione stereotipata. La memoria del popolo lavoratore è tracciata grazie a immagini di migranti con le valige, fabbri al

lavoro, contadini alla semina, chini sui campi, fra gli animali. Per Adriano Aprà “il rumore domina. Quello di una televisione impazzita e insieme quello di un suono alieno, cosmico: rumore di fondo dell’universo. Rumore che mette in questione il senso, prevalicandolo. Guai andarne a caccia: rischiamo di perderci”¹⁴. Così una cartina a colori della Sicilia sembra non farcela più a contenere visioni folkloriche (i tipici carretti siciliani) o immagini di morti ammazzati.

Transazioni fatiche e slittamenti estetici sembrano in perenne contrattazione con questa “periferia” del mondo: ma la Sicilia è un continente, un luogo di reinvenzione continua, e tanti sono gli autori che riescono a rivisitarne luoghi e persone per riappropriarsi di più dense e nascoste sfumature. Come nei film di Costanza Quatriglio, dove la camera sembra accarezzare le persone, lasciando pulsare le indecisioni e gli attimi di apparente inutilità. Per la Quatriglio un vertice di queste tensioni è nel lancinante *Ècosaimale?* (E dov’è il male?, realizzato nel 2000), che pulsa con la vita delle protagoniste, nel quartiere Albergheria, dove tra macerie e cantieri aperti, le sorelle Lia e Rita, sei e nove anni, rivendicano il loro diritto a essere ragazzine; o nell’arcaico rivisitato in *Terramatta* (2012), sul periglioso viaggio nel Novecento tratto dal diario del quasi analfabeta Vincenzo Rabito.

Un grande interprete del documentario contemporaneo è anche Stefano Savona, che oltre a importanti sguardi sul paesaggio e umanità del più vasto Mediterraneo ha raccontato squarci ed umanità di una Sicilia nascosta: come i pescatori tunisini imbarcati sul peschereccio Prometeo di Mazara del Vallo. *Un confine di specchi* (2006) non è solo un film sulla pesca: lo sguardo di Savona si posa sui lunghi respiri della storia, partendo dalla migrazione di 150.000 siciliani che dalla fine dell’Ottocento si trasferirono in Tunisia. Ma ricordo anche l’attenzione con cui Savona racconta l’occupazione del municipio di Palermo ne *Il palazzo delle aquile* (con Ester Sparatore e Alessia Porto, 2011), quando 18 famiglie che reclamano un alloggio si trasferiscono nelle stanze del Palazzo. Nella complessa relazione tra cittadini e istituzioni, spazi privati e spazi pubblici, una storia di ordinaria anarchia ci è raccontata con lo stile del cinema diretto, in un viaggio fortemente immersivo, fra difficoltà di organizzarsi dal basso e complesso lavoro politico.

I paesaggi siciliani ripresi nei magnifici documentari di De Seta degli anni Cinquanta, sono rivisitati da Salvo Cuccia in *Détour/De Seta* (2004) prima dell’irruzione del “non finito”, principale stile architetto-



Fotogramma da *La benedizione degli animali*, di C. Terlizzi, 2013

Fotogramma da *Materia oscura*, di M. D'Anolfi, M. Parenti, 2013

nico della Sicilia contemporanea. È grazie a *Unfinished Italy* (Benoit Felici, 2011) che viaggiamo alla scoperta di queste moderne rovine dell'incompiuto, tra simboli di un'epoca troppo sicura del suo avvenire e persone capaci di reinventare queste strutture paradossali, frutto di corruzione e malaffare¹⁵. Ma a volte dal disastro possono nascere laboratori urbani in cui, grazie all'illuminato contributo di alcuni intellettuali, l'arte contribuisce alla rinascita delle città. Lo vediamo in documentari come *Earthquake '68 – Gente di Gibellina*, di Federico Schiavo (2008) o *Belice 68, Terre in moto* di Salvo Cuccia e Antonio Bellia (2008). Si tratta di film che illustrano la complessità dell'apporto artistico alla ricostruzione di Gibellina, laddove personalità come Leonardo Sciascia e Ludovico Corrao, Paolo Consagra o Mario Schifano, Arnaldo Pomodoro o Toti Scialoja innescano rivoli per un abitare poetico capace di coinvolgere contadini, artigiani locali, semplici cittadini, sin anche laboratori con i bambini. Ciò che rappresenta al meglio queste intenzioni rimane il Cretto di Alberto Burri, un'opera di *land-art* scaturita dopo discussioni vive, molto dure, per alcuni amare: nessuna maceria visibile, quanto un vasto sarcofago, fisico e concettuale, pensato più per il mondo a venire che per i gibellinesi memori, nonostante tutto, delle pietre della loro antica città.

In questa sinfonia di paesaggi estetici la storia di un'Italia diversa emerge quale narrazione appassionata, mai banale. È qui, fra il mito primigenio – una “retroguardia” dalla quale paiono giungere voci profetiche – e la macchina mitologica della modernità, che il documentario italiano insinua i suoi dubbi, definisce alcuni raccordi, crea, a sua volta, una macchina estetica capace di sguardi acuti, prettamente filmici e non letterari: in grado di staccarsi dal cinema come industria dell'intrattenimento e dello spettacolo – con i suoi riti mondani, le sue star, le sue fascinazioni, le preoccupazioni per gli incassi – per configurarsi come originale sfera pubblica di riferimento. In questa fucina di immaginari sommersi della nostra contemporaneità l'apparenza del reale si carica di scarti, lacerazioni, slittamenti, capaci di questionare l'apparenza realistica delle immagini. Tracce d'archivio, poemi di luce, deragliamenti visuali per un'esperienza estetica minoritaria, laddove il reale è costantemente da reinventare e il documentario l'opposto di un paradigma della certezza.

3. Ancora Sud

Si tratta di un sommovimento formale, accentuatosi negli ultimi decenni, che ha visto nella rivoluzione digitale e nella nascita dei *social media* emergere nuove possibilità mostrative, ulteriori modi di rappresentare alcune rilevanze, e diverse problematiche, legate al paesaggio italiano. Ricordo la serie *Fromzero* (Stefano Strocchi, Davide Barletti, Alessia De Ninno), trasmessa sull'omonimo sito da settembre a novembre 2009, con la vita quotidiana nelle tendopoli della città dell'Aquila distrutta dal terremoto. Ecco i sogni, il dolore, le storie raccolte e viste in oltre cento paesi del mondo, diventate documentari grazie alla produzione di Al Jazeera, con parte degli introiti utilizzati per finanziare il Bibliobus, una biblioteca itinerante che nei mesi post-sisma ha distribuito migliaia di volumi tra le tendopoli del cratere (e oggi fa tappa nelle new-town sorte nel frattempo). Oppure documentari sociali come *Ju Tarramutu* (Paolo Pisanelli, 2010); o, ancora, approcci che tentano di raccontare la città più spaesata d'Italia attraverso l'uso della rete, offrendo un forte contributo emotivo alle cronache – il racconto da dentro – nonché possibilità critiche sull'informazione normalizzata delle grandi comunicazioni. Ma l'attraversamento più accorato e profondo sulla città distrutta, e su un'umanità alla ricerca dell'antico senso della *civitas*, emerge dalla trilogia di Emiliano Dante costituita da *Into the Blue* (2009), *Habitat. Note personali* (2014) e *Appennino* (2017). In quest'ultimo film la riflessione sull'esigenza di un collante sociale legato agli antichi, e antropologicamente complessi, luoghi distrutti, si accompagna ai sentimenti prodotti dall'ultimo terremoto italiano, quello del 2016, ad Amatrice e Arquata del Tronto. In un percorso intimo, ironico, autoriflessivo, mai consolatorio, la trilogia di Dante non ha scrupoli nel mostrarci le difficoltà di territori abbandonati subito dopo la sovraesposizione mediale post-catastrofe. Quello di un cinema capace di valicare sguardi precotti, romantici, formattati sui nostri paesaggi abbandonati è un orizzonte che valica le rassicuranti icone della Bella Italia. Da Sud a Nord altri viaggi si susseguono, fra immaginari di uno "sviluppo" zoppicante, spesso cieco nell'evidenziare i baratri creati dalle mirabilie moderniste, e tentativi di ricucire alcuni "strappi" epocali. Come quelli in grado di modificare la vita dei pescatori del Basso Sulcis, nella Sardegna sud-occidentale, illustrati da Enrico Pitzianti in *Piccola pesca* (2003): lì non si può

più pescare a causa delle esercitazioni militari NATO del poligono di Capo Teulada. Dal 1997 le restrizioni sono sempre più severe ma i pescatori non si rassegnano e vogliono riappropriarsi del loro mare. O, ancora, come possiamo osservare in *Materia oscura* (2013), un lavoro ad alto impatto emotivo, e conoscitivo, di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti sul poligono militare del Salto di Quirra, in Sardegna. Con dialoghi quasi del tutto assenti, l'essenza del documentario si dispiega in un felice rapporto fra immagini d'archivio – con voli e test missilistici per provare nuove armi – e riprese sulla vita quotidiana di due allevatori e di un geologo della zona. Dagli animali deformi alle patologie rilevate sugli umani, gli esiti della presenza del Poligono sono devastanti e contribuiscono all'abbandono di quelle terre. Nel film assistiamo a una riconfigurazione capace di testimoniare, creativamente, lo scarto tra immagini, media e realtà, in quello che Pietro Montani chiama il processo di autenticazione. È qui che si gioca la nuova “verità” mediale dell'immagine ricombinata, in un montaggio che abbandona il principio di trasparenza e successione della tradizionale “messa in serie” per intercettare spazi critici proiettati all'esplorazione del rapporto tra diverse componenti mediali e diversi formati tecnici dell'immagine. Ecco la capacità del regista di attuare una modalità filmica di coinvolgimento, ricostruzione, complessificazione, che superi l'attitudine osservativo-giornalistica e innesti il senso di una fluttuazione/ridefinizione del reale. Anche perché il progressivo depotenziamento dell'elemento testimoniale, offerto dalle crescenti possibilità manipolative dell'immagine digitale, richiede nuove strategie di valorizzazione del senso¹⁶.

Si tratta di modalità espresse superbamente in *Alberi* (Michelangelo Frammartino, 2013), un film installazione accolto al MoMA di New York e al Den Frie Center of Contemporary Art di Copenaghen: un'operazione estetica al confine fra documentario, installazione e *urgent anthropology*, che rende pienamente la labilità del confine fra cinema e arti visive. Sulla scia di un antico rito silvano, gli abitanti di Armento, in Basilicata, si recano nel bosco per tagliare rami e radici di edera. Poco a poco la foresta si anima di uomini pianta, ora visti in dettaglio, ora in campo lungo, che sciamano lentamente nel verde intenso della natura, mossi da forze misteriose e sempiterne. Al ritorno in paese, un organetto accompagna l'ondivaga danza degli uomini albero, gli antichi romiti, ormai scomparsi, che bussavano in cerca di un obolo

durante il carnevale. Poi la notte e il ritorno della luce diurna, con gli uomini albero in piazza: il film è un *loop* di 28 minuti che nel suo ciclo rimanda ad altre circolarità, le stagioni, la vita dell'uomo, quella dell'universo. Significativo il fatto che nonostante il rito sia ricreato la rivisitazione filmica dell'*homo selvaticus* sia capace di generare nuove forme carnevalesche, attingendo a tracce culturali sotterranee: ciò che da allora costituisce la rinascita di una festa collettiva del paese, ri-sentita come propria, ben lontana da eventi in stile rievocazione storica. Per questo il film di Frammartino rappresenta al meglio un cinema filosoficamente profondo, medialmente ibrido, estremamente poetico: forme di una contemporaneità capace di scavare nel passato per trovare l'inesausta presenza dell'origine.

Ecco gli inesausti orizzonti di performance culturali in cui l'antica comunità di Armento articolava un'immagine di sé, autorappresentazioni che la modernità ha cercato di superare con la definizione di nuovi miti – quelli della razionalità e della crescita di centralità dello stato nazione, dell'incremento dell'innovazione tecnologica e del gergo burocratico, della diffusione scientifica e dell'aumento della classe borghese... Una modernità che ha preso il sopravvento ma non è stata in grado di comprendere, e di penetrare, ciò che si era formato storicamente, in maniera così diversificata, nel nostro paese. Un'altra modernità, quella del documentario italiano, si situa proprio laddove non è più possibile evitare la permanenza del conflitto come elemento costitutivo della società degli uomini: laddove paiono emergere lotte, valori, desideri, atteggiamenti, norme non scritte – alfine, categorie della vita stessa – in risonanza con le forme originarie di quei tanti modi di essere italiani¹⁷.

Lo vediamo in *Bella e perduta* (2015), un film di Pietro Marcello in cui la contaminazione tra gli orizzonti della ragione e quelli del mito informano un cinema contemporaneo, eppure non alieno dalle serie culturali che l'avevano preceduto. Osserviamo Pulcinella, una reggia abbandonata, un custode appassionato, un bufalotto parlante: orizzonti realistici e altri quasi magici, che partono da appartenenze e paesaggi antichi, con protagonisti in arrivo da faglie culturali stratificate, per uscire dalle quali non sono sufficienti i dispositivi immunitari della modernità e la semplice nettezza di un nuovo inizio. Cogliendo l'indisponibilità della cultura italiana ad adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno, Marcello rivendica la latenza di senso

dell'esperienza umana contemporanea. In qualche modo segue un filone importante del pensiero filosofico italiano, nella riemergenza dell'origine oscura nel tempo che vorrebbe rimuoverla¹⁸. Ciò che nel suo carattere opaco ricondurrebbe alla possibilità dell'arresto, in anni in cui sembra avanzare implacabile l'idea stessa di modernità. *Bella e perduta* tiene insieme sguardi sul reale – interviste di Marcello in campo, sequenze televisive di manifestazioni pubbliche – con una prospettiva favolistica: e lo fa con uno stile esibito, che governa la presenza dell'inoperosità (in questo senso, opposta al documentario americano alla Michael Moore, paragonabile al cinema d'azione) con le fraglie biologico vitali del Paese. In un respiro profondo, l'incidenza di quella storia e di quel territorio legano il pensiero alla figurazione, l'idea alla forma.

Un campo aperto, lontano dagli agonismi intellettuali della cultura istituzionale e dai valori di una efficiente modernità, in cui il tempo dell'attesa e dell'introspezione irrori il cinema di sguardi umanisti, di occhiate perdute sulla vita quotidiana dell'uomo. È quel "paziente lavoro di rammendo della specie umana" che Rossellini amava ricordare¹⁹. Un livello di sorveglianza tenero – che rifiuta la dittatura della sceneggiatura chiusa – e in cui l'ammissibilità dell'inatteso illumina poetiche immesse nella falda biologica della vita. Un punto di vista minoritario ma, al tempo stesso, esemplare: i più bei documentari ci seducono proprio per la siderale lontananza dalle galassie del vedere diffuso. Prototipi, schegge visive, in cui lo sguardo si chiede costantemente che fare della cinepresa, quale il suo ruolo nell'offensiva lanciata verso il visibile²⁰.

Da questi e da altre decine di piccoli-grandi film emerge una storia recente, ancora non scritta, vissuta dal "paese Italia" nei suoi processi di assestamento identitario: mutamenti epocali, memorie tradite al di là della naturale dimenticanza sul mondo, in cui la società italiana avrebbe dovuto re-inventarsi, asettica e ipermoderna, in un simbolico lavacro delle sue molteplicità e delle sue molteplici cittadinanze²¹.

Un viaggio su quei miti parte da lontano, dai primi "dal vero" sulle industrie del paese sino ai film didattici del Luce, dai documentari governativi voluti da De Gasperi sino ai tecnofilm degli anni del boom e al cinema d'impresa di Enrico Mattei o Adriano Olivetti²². Proprio da uno di questi documentari, *L'Italia non è un paese povero* (1960, Joris Ivens), voluto da Mattei per sfatare l'idea dell'Italia come paese



arcaico, è ripartito Daniele Vicari per osservare alcune tappe della grande trasformazione. Con *Il mio paese* (2006), Vicari informa un *road-movie* che ripercorre il film di Ivens. Dalle strade di Gela, con le prime testimonianze, saliamo in uno dei pullman che portano gli italiani all'estero. Scorrono paesaggi del declino industriale, da Termini Imerese alle catene di montaggio della Fiat di Melfi, dal distretto industriale di Prato, che cerca di fare i conti con nuovi scenari nell'industria tessile, a Porto Marghera, con Gianfranco Bettin, ex vicesindaco di Venezia, che parla del Petrolchimico e della necessità di scelte coraggiose per affrontare le prossime sfide.

Tornato al punto di partenza noto come il documentario italiano riesce a raccontarci il Paese quando rischia punti di vista originali, spostamenti, bizzarrie capaci di reinterpretare creativamente la nostra storia complessa; quando si fa cinema/cinema e, in una lotta di forme, contro la forma totalitaria dell'informazione e delle supposte aree neutre, evidenzia "fuori campo" capaci d'instillare dubbi sul recente passato e sulla nostra contemporaneità; quando lavora alla frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, per scardinare il tempo frigido del format e quello autoritario del palinsesto; quando, in una prospettiva di ecologia del visivo, tenta di opporsi a flussi iconici stereotipati per introdurre spazi creativi in cui "amatoriale" non è più sintomo d'inconsapevolezza tecnica ma rivalutazione passionale del filmico. Quasi un obbligo, per un cinema in cui la mancanza di uno stabile referente statale e di una televisione pubblica capace di creare un organico quadro di sviluppo, ha contribuito a esaltare processi di diffidenza intellettuale ma, paradossalmente, un pensiero più libero e creativo.



Fotogramma da *Bibione bye bye one*, di A. Rossetto, 1999

1. Raffaele Milani, *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano 2005.

2. Per la riflessione sulle forme documentarie ricordo alcuni testi recenti: S. Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London 2000; J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006; B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006; F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris 2009; D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma, 2010; I. Hongisto, *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015; I. Perniola, *L'era post-documentaria*, Mimesis, Milano 2015; D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca della intermedialità*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2016; D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2017.

3. I. Perniola, *Poetiche dell'invisibile. Il rimosso nel cinema documentario italiano*, in "Schermi", n. 4, 2018, p. 20.

4. G. Celati, *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano 1985; G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989.

5. *Cinema naturale* è proprio il titolo di un libro di Celati (Feltrinelli, Milano 2001).

6. J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

7. R. Bugaro, *Bea vita! Crudo Nordest*, Laterza, Roma-Bari 2010.

8. M. Bertozzi, *Natura della percezione. I primi film di Franco Piavoli*, in "Quaderno di Cinema del reale", n. 3, 2018, pp. 47-52.

9. Si vedano T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016; J. Parikka, *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge 2012; E. Huhtamo, J. Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011.

10. Cfr. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

11. La dirompente visione cinica di Maresco è confermata in *Belluscone, una storia siciliana* (2014), un irriverente trattato di antropologia visiva. Da un film sulle ragioni del consenso berlusconiano in Sicilia, parte un risucchiante flusso magmatico, un viaggio nella cultura popolare dei neomelodici, in cui aspetti performativi e autoriflessivi, intoppi produttivi, difficoltà relazionali – con protagonisti reali o auspicati – informano un linguaggio aperto alla contaminazione del *reenactment*. In un'alchimia di passato, presente, futuro emerge un film grottesco, sudato e umorale, capace di attraversare i demoni dell'inconscio collettivo.

12. G. Canova, *Conversazioni in Sicilia. I documentari di Cipri e Maresco*, in S. Curti, E. Ghezzi (a cura di), *Kind of Cinico. Daniele Cipri e Franco Maresco*, Minerva, Roma 2005, p. 14.

13. V. Campanelli, *Realismo e strania-*

mento nella ricerca di Canecapovolto, intervista registrata a Bologna, gennaio 2003, in AA.VV., *Appendix Canecapovolto*, volume allegato ai tre DVD *Canecapovolto. Il futuro è obsoleto (1992-2002)*, Malastrada Film, 2009, p. 32.

14. A. Aprà, *Dalle stalle alle stelle*, in AA.VV., *Appendix Canecapovolto*, cit., p. 10

15. Ricordo anche *L'esplosione* (2003), il documentario di Giovanni Piperno sull'abbattimento delle torri del villaggio Coppola, a Castel Volturno, forse il più mastodontico ecomostro d'Europa, un villaggio-vacanze costruito su terreni demaniali dagli anni Sessanta agli anni Novanta, in spregio a qualsiasi legge sul paesaggio.

16. Per questi concetti rimando ad alcune pubblicazioni di P. Montani: *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010; *Tecnologie della sensibilità. Estetica ed immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014.

17. In questo senso rimando anche al cinema di F. D'Agostino e A. Lavorato, da *Il canto dei nuovi emigranti*, 2005 a *Essi bruciano ancora*, 2017.

18. Per questa prospettiva rinvio a R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

19. Ivi, p. 3.

20. Come in quel *divertissement* a quattro mani su un precario custode di presepi con ambizioni da ballerino (*Il film di Mario*, A. Ferrente e G. Piperno, 1999), in cui l'"autorità" degli enunciatori-narratori

è scalfita dai sogni di gloria del protagonista: un'affabulazione esemplare per la ludica messa in campo dei problemi linguistici della pratica documentaria.

21. Ricordo anche *In viaggio con Cecilia* (M. Barbanente e C. Mangini, 2013). Il racconto del cambiamento sociale della Puglia a seguito dell'industrializzazione è messo a confronto con sequenze di documentari girati dalla Mangini negli anni Sessanta e con la tragica situazione creatasi dopo il sequestro dello stabilimento industriale dell'Ilva di Taranto.

22. Per i quali mi permetto di rinviare alla mia *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

Abitare il margine. Pratiche ed estetiche del video partecipativo, da Za a ZaLab

Francesco Zuconi

(D) al margine

Non finiremo mai di stupirci della centralità dei margini. Una centralità paradossale: al contempo negata e costruita dalle immagini e dai racconti di quanti si spingono verso un altrove per poi fare ritorno nella propria zona di comfort. È un dato di fatto: le condizioni di vita degli esclusi e degli emarginati hanno suscitato, nel corso dei secoli, l'interesse degli storici e dei romanzieri, dei giornalisti e dei cineasti e, più in generale, di tutti i soggetti investiti e auto-investiti della funzione etica, sociale e politica di testimone. Ma chi parla del "margine" tende a farlo a partire da un "centro" e per altri centri.

Adotta una lingua o dei linguaggi che spesso non coincidono né si confrontano con le forme espressive che caratterizzano gli ambienti indagati, ma al massimo ne riprendono alcuni aspetti, si appropriano di gesti, posture, manifestazioni gergali, enfatizzandole.

Tra i primi ad aver focalizzato il problematico rapporto tra lo sguardo intellettuale e la condizione di subalternità si trova Antonio Gramsci, del resto ispiratore della riflessione sull'*Orientalismo* condotta da Edward Said e degli studi postcoloniali, dove è stata messa in luce la capacità del discorso culturale stesso di produrre egemonia, indipendentemente da espliciti dettami politici e propagandistici¹. Come recarsi dunque ai confini d'Europa, negli *hotspot* in cui sono collocati i migranti, oppure nelle zone al contempo centrali ed emarginate delle città italiane ed europee, senza riprodurre privilegi di presa di parola e asimmetrie dello sguardo? Come parlare o rappresentare ciò che avviene nelle periferie di una società che si pensa centrata, oppure ai confini della Nazione, senza pretendere di parlare al posto di chi, quei confini, li attraversa, li ha attraversati o cerca di attraversarli? Si tratta di questioni attuali e cogenti, alle quali è impossibile trovare risposte semplici. È necessario uno sforzo analitico per comprendere i processi storici di marginalizzazione ed emarginazione, così come è necessario uno slancio creativo per interrompere orientamenti ed egemonie dello sguardo affermatesi e consolidatesi nel lungo periodo.

In un'importante ricerca sui margini dell'Italia novecentesca in

quanto Paese “da fare”, David Forgacs ha focalizzato l’attenzione proprio su questi aspetti e problemi, mettendo in guardia il lettore sul

rischio per chiunque ‘sposi la causa’ degli emarginati, vale a dire che l’atto stesso di denunciare le condizioni di queste persone e la convinzione di poterli così spostare ‘dai margini al centro’ possano servire da palliativo o da catarsi, sia per la persona che sta facendo la denuncia che per il suo pubblico, e che questo possa impedire loro di identificare la vera causa di quella condizione: la disuguaglianza economica, le leggi, le politiche, i pregiudizi.²

Se la ricerca dello storico dà ampio risalto a figure come Pier Paolo Pasolini e Carlo Levi, che hanno lavorato e talvolta indugiato con il proprio sguardo alla periferia del progresso, del tutto assente è il riferimento a un altro grande artista e teorico, la cui concezione del cinema, delle arti visive e della letteratura sembra offrire possibili risposte alle questioni sopra elencate, nonché al paradosso stesso della centralità del margine. Il pensiero va a Cesare Zavattini e alla sua eredità nel contesto estetico e mediatico contemporaneo³.

Nel corso degli ultimi decenni, la gestione dei rapporti tra le nozioni di identità e alterità – così come tra centro e margine – è stata perlopiù delegata al cosiddetto terzo settore, costringendo le organizzazioni umanitarie ad assumere una tale importanza nel dibattito civile e politico da prestare il fianco a strumentalizzazioni ed espliciti attacchi⁴. La piena affermazione della comunicazione umanitaria ha dunque prodotto e diffuso un’ampia gamma di immagini riguardanti la situazione di soggetti e popolazioni colpite da disastri, costrette a vivere in situazioni emergenziali o in condizioni di povertà strutturale. Ma, per quanto l’attività umanitaria risulti imprescindibile, le sue comunicazioni sono tutt’altro che neutrali o prive di criticità. Se si analizzano le retoriche di breve e lungo periodo che la strutturano, la “cultura visuale umanitaria” tende a rilanciare una concezione etnocentrica dello sguardo, ribadendo le asimmetrie economiche, morali e politiche del mondo contemporaneo⁵. Come nel rapporto tradizionale tra la classe intellettuale e classi subalterne, anche all’interno della comunicazione contemporanea è possibile identificare la tendenza a silenziare quest’ultime, assegnando alle minoranze il ruolo di figuranti in campagne di sensibilizzazione ben temperate,

forzando i corpi dei migranti a prendere parte a iconografie e coreografie spettacolari, spesso premiate in importanti contest fotografici internazionali.

Quanto segue è un tentativo di valorizzare progetti artistici e culturali mirati a cambiare pagina rispetto a tali tendenze del discorso pubblico contemporaneo. Per farlo, si cercherà di mettere a fuoco quella modalità di composizione audiovisiva definita “partecipativa” che trova nell’Archivio Memorie Migranti e nell’Associazione ZaLab i due principali laboratori e centri di produzione italiani⁶. Partecipare a un’immagine o a un racconto significa cercare di aggirare la monodirezionalità dello sguardo, in favore della circolarità e reciprocità. Significa anche assegnare importanza al processo anziché all’esito, fino a invertire i rapporti tra mezzi e fini.

Riprendendo alcuni passi della riflessione zavattiniana sui media e sulle forme del racconto partecipativo, si apre la possibilità di riflettere sulle attività dell’Associazione esplicitamente ispirata al maestro del neorealismo italiano, responsabile della produzione e distribuzione di documentari come *Limbo* (2014) di Matteo Calore e Gustav Hofer, *Il pane a Vita* (2011) di Stefano Collizzolli, *Mare Chiuso* (2012) di Andrea Segre e Stefano Liberti, *Il sangue verde* (2010) di Andrea Segre, *I nostri anni migliori* (2011) di Stefano Collizzolli e Matteo Calore, e *Come un uomo sulla terra* (2008) di Riccardo Biadene, Andrea Segre e Dagmawi Yimer. Dalla sua fondazione nei primi anni Duemila, ZaLab ha infatti portato avanti laboratori di video partecipativo nel deserto tunisino, nella West Bank, nella periferia di Barcellona, con richiedenti asilo a Bologna e Roma, con i bambini delle isole Eolie, con giovani di seconda generazione a Padova, con migranti italiani in Australia, etc. Come precisato nella sezione dedicata alla teoria del video partecipativo nella pagina web di ZaLab,

abbiamo scelto il nome in omaggio al nostro maestro (Za da Zavattini, Lab da laboratori) che ha dedicato la propria ricerca alla sperimentazione nell’ambito di un processo sociale di video produzione “libero”. Un cinema, una televisione, e una diffusione via web, veramente nuovi, che nascono dal processo partecipativo di raccolta ed elaborazione collettiva di micro-racconti video del quotidiano da parte di occhi non accreditati, ciò che in ambito anglosassone è chiamato “*Participatory Video*”.⁷

Descrivendo le linee generali del progetto ZaLab e concentrandosi su di un video realizzato in quel centralissimo margine che è Piazza Vittorio Emanuele II a Roma, si cerca dunque di riflettere sulle pratiche e le estetiche che caratterizzano la produzione audiovisiva condivisa come tipologia di azione sociale e politica. Ad emergere è un'idea del margine geografico e sociale, ma anche del confine politico, come spazio che si rende abitabile proprio a partire dall'elaborazione di forme di espressione mediale, al contempo individuali e collettive.

Lezioni di Za

In un'intervista realizzata nel 2019, Andrea Segre ha ribadito l'ispirazione zavattiniana di ZaLab, sottolineando l'esigenza di fare un passo avanti rispetto al maestro, attraverso un metodo effettivamente praticabile per produrre racconti audiovisivi dal basso: "La bella utopia di Zavattini, diamo le cineprese al popolo, ha i suoi limiti. Si tratta piuttosto di creare uno spazio in cui la persona che pensava di non avere nulla di interessante da dire scopre di averlo"⁸. Si tratta di un modo, senz'altro efficace, per esprimere lo scarto tra il carattere pratico e sperimentale dell'Associazione e l'attitudine speculativa di Zavattini: il fatto che alcune sue intuizioni sono rimaste tali, senza trasformarsi in forme laboratoriali durature, senza dare luogo a progetti realizzati a più mani o a più voci, senza effettivamente superare l'opposizione tra intellettuale e subalterno. Eppure, la questione dell'eredità zavattiniana nel presente chiede di essere ulteriormente indagata, al di là dell'opposizione tra la pratica e la teoria, intesa come mera "utopia". È importante continuare a cercare in Zavattini non tanto o soltanto il grande sceneggiatore e animatore culturale che è stato, ma l'artefice di una serie di concetti, strumenti e chiavi di lettura per pensare il contemporaneo, l'invasività dei media e la questione stessa del margine. Come rappresentarlo se non a partire da una coscienza esterna che lo trascende? E come farlo in forma audiovisiva, magari attraverso quei "nuovi media" dei quali anche chi vive in condizioni di precarietà tende ormai in qualche modo a dotarsi?

La lezione di Zavattini può essere schematizzata attorno a due grandi tematiche che costituiscono, di fatto, due facce della stessa medaglia. Da un lato troviamo l'idea di una democratizzazione delle tecnologie correlata all'epoca della riproducibilità tecnica e al successo dell'arte cinematografica in quanto occasione di alfabetizzazione all'immagine

in movimento. Dall'altro lato appare dunque l'esigenza di un apprendistato delle forme espressive e di una partecipazione alla "medialità" come condizione di coappartenenza al mondo, che devono coinvolgere l'artista e il cineasta così come il comune cittadino, l'uomo.

Per quanto possa essere pertinente in relazione al tema della subalterità, parlare di democratizzazione tecnologica rischia di risultare improprio e di far ricadere il pensiero zavattiniano nell'utopismo sopra menzionato. Come ha scritto Stefania Parigi in un volume capace di riconoscere la statura teorica e artistica di Zavattini in riferimento al contesto culturale del suo tempo così come all'attualità degli anni Duemila,

la globalizzazione tecnologica, che egli ha visto profilarsi all'orizzonte, sembra aver portato a compimento molte delle sue tensioni, ma corrodendo completamente – come è ovvio che avvenga – il paradigma morale su cui erano fondate. La ricerca del vero e dell'immediato, la contro-informazione, l'interrogazione costante del mondo, l'emergere della soggettività artistica di ogni individuo del web, il dialogo e l'interdipendenza delle culture e dei vissuti sono tutti elementi che affiorano in uno spazio di apparente democratizzazione della comunicazione e che contemporaneamente vengono riassorbiti nel rumore della simulazione mediatica.⁹

Tutta la riflessione di Zavattini sembra procedere dal sistematico entusiasmo nei confronti della possibilità di una diffusione capillare delle tecnologie alla non sistematica interrogazione delle condizioni del loro utilizzo secondo criteri di consapevolezza e partecipazione. Come espresso sinteticamente già in un testo inedito, databile alla metà degli anni Quaranta,

il più modesto cittadino possiede il suo piccolo apparecchio telefonico e televisivo, che porta al braccio come un orologio, mediante il quale si può parlare con chiunque si voglia e si possono vedere gli avvenimenti di ora in ora sotto qualsiasi meridiano e parallelo.¹⁰

Se la descrizione dettagliata dello *smartwatch* può essere interpretata come una forma di veggenza in relazione allo scenario contemporaneo, sorprendente è la capacità di scrivere la sceneggiatura di capolavori della settima arte come *Sciuscìà* (1946), *Ladri di biciclette* (1948)

e *Miracolo a Milano* (1951) e, nel frattempo, spingere l'immaginazione oltre i limiti del proprio tempo, azzardare l'ipotesi di un cinema senza cinema, di una visualità diffusa ma non per questo generica e indifferenziata.

Qualche anno dopo, nell'introduzione ai *Racconti fotografici* di "Cinema Nuovo", indirizzata a Guido Aristarco, Zavattini faceva dunque valere ulteriormente la sua attitudine visionaria e ironica, proponendo una nuova forma di insegnamento:

la macchina fotografica è uno strumento da prima comunione, da commemorazione nel suo più popolare esercizio. Nessuno ha mai pensato di introdurlo nelle scuole per rendere meno enorme lo iato tra studi e vita; nessuno ha mai pensato di dare un tema da svolgere con la macchina fotografica. Sarebbero obbligati gli insegnanti, anche per una ragione tecnica, a un insegnamento più calzante con la realtà".¹¹

Al di là della carta e della penna, Zavattini comprende che una nuova tecnica compositiva e scritturale era ormai alla portata di tutti: al di là di ogni ingenuo realismo della rappresentazione, anche tramite lo strumento della macchina fotografica sarebbe stato dunque possibile attivare processi conoscitivi e critici della società, fin dalle scuole primarie e secondarie.

Ancora alla fine degli anni Sessanta – nel periodo di sperimentazione dei cinegiornali liberi¹² – Zavattini non smetteva dunque di porre al centro del dibattito l'esigenza di un superamento delle forme produttive che inchiodano il cinematografo al capitale e alle competenze specifiche degli addetti ai lavori. Come in una lettera datata 1969 e indirizzata al "Direttivo Cinegiornali liberi", quando il ragionamento si carica di sfumature geografiche e politiche che chiamano in causa il rapporto tra il centro e il margine:

Non possiamo dimenticare che la chiave di volta consiste nel dare alla base gli strumenti per esprimere una propria cultura che s'identifica con la propria azione. Tenere d'occhio contemporaneamente i due aspetti del dilemma può suggerirci qualche soluzione nuova, che favorisca l'osmosi tra il *Centro* e la periferia [...] Arrivo quindi all'affermazione che il *Centro* deve fare di più,

inventare di più, contraddire di continuo i propri schemi a contatto con la realtà.¹³

Nello stesso documento, il ragionamento prosegue con energia programmatica:

Non si fa un film ma una operazione rivoluzionaria prima del film, durante il film, e dopo il film [...] si tratta di un tipo di cinema veramente smontabile e rimontabile con elementi nuovi e determinati dalle rispondenti periferiche, dagli avvenimenti, dalle impensate circostanze di lotta.¹⁴

La nozione di montaggio non è qui soltanto da intendere in riferimento alla sua accezione cinematografica ma costituisce un modo per stabilire un nesso tra il campo dell'immagine in movimento e quello della pratica industriale, fino a riconfigurare i loro rapporti in un nuovo assemblaggio. Nel contesto della seconda metà del Novecento, l'opposizione tra centro e margine e la separazione tra intellettuale e subalterno possono essere messe in discussione soltanto riconoscendo ed esplorando il rapporto tra gli strumenti e le pratiche produttive del racconto cinematografico e quelli caratterizzanti l'attività nei settori primario e secondario. In altre parole, la macchina da presa, un cavalletto e delle luci sono anch'esse degli "attrezzi", il cui utilizzo richiede una perizia né superiore né inferiore a quella di uno zappatore, di un carpentiere o di un saldatore. Da cui la possibilità di impossessarsene, esprimendo uno sguardo, una cultura, una forma dell'azione.

A partire da questi rapidi estratti da un percorso teorico e creativo che copre almeno cinque decenni, si scivola dunque nell'altra faccia, quella pienamente riflessiva, del discorso zavattiniano sul cinema e i media come forme di partecipazione e impegno civile. Ad affermarsi fin dagli anni Trenta e Quaranta è un'idea delle immagini prodotte tecnicamente come *scrittura*: "Un giorno gli uomini adopereranno la macchina cinematografica come oggi adoperano la penna e il pennello"¹⁵. L'originalità di questa intuizione di Zavattini non è da identificare soltanto nella capacità di precorrere i tempi, anticipando l'idea di "*caméra stylo*" di Alexandre Astruc. A colpire è la sua concezione della scrittura come forma d'espressione non necessariamente verbale, ma anche pittorica, grafica, fotografica e cinematografica: un'idea che

si ritrova anche nella riflessione degli anni Venti di Ricciotto Canudo e, soprattutto, nella cinescrittura (*Kinopsis 'mo*) di Dziga Vertov¹⁶. Scrivere per immagini non significa subordinare ogni forma espressiva a quella letteraria, ma – proprio al contrario – affrancarsi dalla sua egemonia. Scrivere per immagini significa riconoscere il fatto che gli schermi che garantiscono la mediazione tecnico-estetica sono dei luoghi di iscrizione di flussi psicologici, gestuali e sociali. Piuttosto che dimostrare di “possedere la lingua” o di “avere una bella calligrafia”, scrivere con i media è in tal senso un gesto performativo simile a un *dripping* oppure alle sperimentazioni delle avanguardie, dagli anni Venti agli anni Sessanta o ancora oltre¹⁷. Come il neorealismo non si è limitato a raccontare storie di povertà ed emarginazione, ma ha rinnovato il linguaggio cinematografico accendendo l’idea stessa di modernità della settima arte, così la forza politica del pensiero zavattiniano sul cinema e i media non risiede nell’idea di focalizzare l’attenzione sugli esclusi e neppure in quella di organizzare fattivamente scuole di cinema partecipativo nelle periferie di Roma o Milano¹⁸. L’idea di un cinema partecipativo sembra affermarsi dall’intuizione di un processo di capillarizzazione della tecnologia carico di rischi e potenzialità, ma anche e soprattutto dal superamento di un’idea spettacolare della messa in scena cinematografica, aprendo verso una concezione “fenomenologica” della rappresentazione, intesa come valorizzazione della condizione spaziale dell’incontro e di quella temporale del divenire, un processo sempre aperto¹⁹.

Nel corso degli anni Settanta, rispondendo a una serie di domande, Zavattini sintetizzava il suo entusiasmo nei confronti delle potenzialità espressive dell’audiovisivo sostenendo che, con il cinema, “per la prima volta lo strumento diventava incorporato alla funzione dello strumento [...] cioè non era solo un tramite, era una sintesi”²⁰. E ancora proseguiva sottolineando “che la macchina da presa era un mezzo che metteva tra me e la realtà il minor spazio possibile e che la letteratura invece rendeva sempre più difficile capire”²¹. Se, all’interno di una concezione tradizionale, la letteratura era una forma espressiva fondata sul *logos* e codificata da una grammatica, l’immagine in movimento costituiva dunque il luogo nel quale sperimentare i risvolti affermativi di quella condizione che oggi chiameremmo “mediazione radicale”, dove “tutti i corpi (che siano essi umani o non umani) sono dei media e la vita stessa è una forma di mediazione”²². Del resto, la

terminologia impiegata da Zavattini si spinge in molti casi fino ai limiti della naturalizzazione delle forme tecniche, tendendo a ricongiungere e produrre scarti tra la *condizione mediale* – l’“essere-in-un-medio dell’uomo”²³ – e la *condizione mediatica*, intesa come interazione con dispositivi tecnologici.

Nella lezione di Zavattini, il cinema partecipativo non è dunque un metodo codificato ma neppure una mera utopia. È il risvolto di un’intuizione teorica capace di prefigurare i tempi e scorgere il rapporto che – in modo esplicito nel ventunesimo secolo – intratteniamo con i media: la loro diffusione e intrusività, il fatto stesso che la nozione di mediazione è ormai divenuta sinonimo di comunicazione e contatto, indipendentemente dalla presenza di strumenti tecnologici. In questo senso, la forma più radicale del politico in Zavattini sembra identificabile nella possibilità di raccontare e di esprimersi. Partecipativo è il gesto che diventa traccia, è l’insieme di tracce che diventa racconto polifonico, poliscopico e polisensoriale, fino a definire un perimetro di senso, uno spazio pubblico nel quale sia possibile abitare.

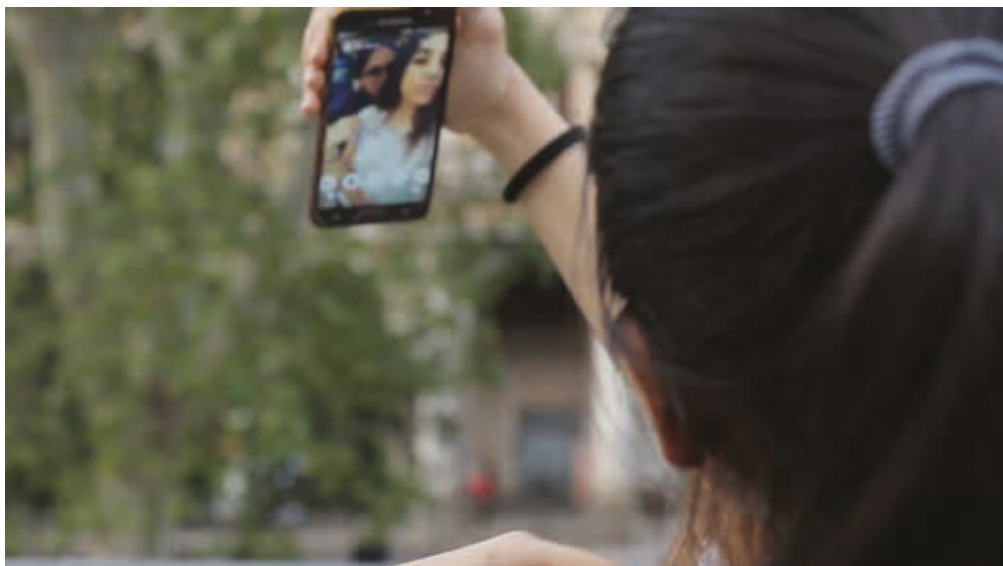
Può il migrante filmare?

Fin dalla sua fondazione, le attività di video partecipativo di ZaLab in contesti di emarginazione sociale e politica sembrano riprendere e rilanciare i termini di una celebre questione posta da Gayatri Chakravorty Spivak alla fine degli anni Ottanta: *Can the subaltern speak*²⁴? I migranti, gli stranieri e tutti subalterni per questioni economiche, etniche, di genere o di altro tipo, possono dunque parlare, filmare, “scrivere”? Oppure devono delegare lo sguardo a terzi, prestandosi in quanto oggetti della rappresentazione? E il cosiddetto margine, il confine politico, deve piegarsi alla definizione che ne dà un “centro”, oppure può ambire ad auto-qualificarsi e rappresentarsi come spazio-soglia, come un luogo di messa in discussione degli assetti identitari tradizionali e forma di riarticolazione della complessità?

Se ZaLab ha animato diverse attività partecipative in luoghi istituzionalmente marginali come i centri SPRAR²⁵, l’attenzione si focalizza sul video *Flying Roots* (2019), filmato nel cuore di Roma – nel quartiere Esquilino – con la partecipazione di giovani le cui origini familiari rimandano a diverse parti del mondo. Come spiegato nell’apposita pagina web, il progetto si è sviluppato attraverso una fase di preparazione e due sessioni laboratoriali di tre mesi ciascuna che

hanno coinvolto due gruppi di dodici adolescenti²⁶. Grazie a questi momenti di lavoro collettivo, i partecipanti hanno acquisito competenze cinematografiche senza smettere di confrontarsi su tematiche sociali riguardanti il diritto alla cittadinanza e la partecipazione politica. A realizzare i video di documentazione delle attività sono stati i protagonisti stessi, coordinati da Michele Aiello e Davide Crudetti di ZaLab. Al termine di un lungo percorso, l'elaborato finale della durata di trentasette minuti è stato dunque realizzato da alcuni dei partecipanti al laboratorio: Micaela Zurita Poma, Federico Hu, Scilla Volpe Simoncelli, Ludovica Paesano. La scelta di questo video come esempio sul quale soffermarsi non è tanto dettata dalla esemplare condizione dei suoi autori e partecipanti al progetto, né dalla sua qualità artistica. A definire l'interesse specifico nei confronti di *Flying Roots* è l'idea di intrecciare la riflessione sulle cosiddette "seconde generazioni" di migranti nella città di Roma e quella sui "nativi digitali", da cui l'esplicita tematizzazione, all'interno del video, di tecnologie mediatiche vecchie e nuove in quanto potenziali strumenti di espressione, racconto e testimonianza.

Flying Roots inizia in Piazza Vittorio Emanuele II, pieno centro e margine allo stesso tempo. Vediamo i primi piani di Micaela, di origine boliviana, e della sua migliore amica. I dettagli delle loro mani e dei telefonini lasciano fuori fuoco il giardino, spazio d'incontro, di gioco e di messa in movimento delle "radici" alle quali fa riferimento il titolo. Lo scambio tra le due ragazze si concentra sulla questione dell'identità, intesa come paradosso: il fatto di essere romane eppure non soltanto romane; la tensione tra un *qui* che si pretende autoctono e un *altrove* dal quale proviene la propria famiglia e nel quale affonda una memoria geografica ormai lontana. L'altoparlante del telefono cellulare di una delle due ragazze – sempre stretto tra le mani, sempre al centro dell'inquadratura – diffonde *Muñeco de lego* della cantante colombiana Karol G e *Que va* del colombiano Alex Sensation e del portoricano Ozuna, due hit del reggaeton internazionale. Utilizzando i termini della teoria della composizione audiovisiva, i brani musicali lanciati dal dispositivo portatile passano dalla condizione di suoni "visualizzati" – la cui fonte è presente in campo – a quella di suoni "acusmatici", effetto del montaggio²⁷. Ed è proprio il rapporto tra gli strumenti e le tecniche audiovisive delle quali dispongono le due ragazze e gli altri protagonisti del video e le strategie di composizione



e montaggio cinematografico propriamente dette che prende corpo la narrazione intermediale di *Flying Roots*.

L'incipit del video termina dunque con il selfie delle due amiche, dove il punto di vista della videocamera non coincide con quello del telefono cellulare, ma lo raddoppia e lo incornicia, intrattiene un rapporto “libero indiretto” con questo e con l'estetica dell'autorappresentazione digitale basata sull'interazione e il contatto tattile con i corpi²⁸. Nelle sequenze successive di *Flying Roots* seguiamo dunque l'italo-cinese Federico, che si aggira per il quartiere romano come un novello “uomo con la macchina da presa”; accompagniamo Ludovica che si mette sulle tracce delle origini armene della sua famiglia; infine Scilla che, con la sua voce fuori campo, cerca di tenere insieme le storie dagli altri protagonisti.

Il video si iscrive nel solco delle numerose inchieste sulla piazza romana in quanto ambiente multietnico della Capitale, che trovano massima espressione in film come *Piazza Vittorio* (2017) di Abel Ferrara e *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente. Ma l'estetica di *Flying Roots* ricorda piuttosto *Selfie* (2019) dello stesso Ferrente, un compagno di viaggio di ZaLab, esplicitamente ringraziato nei titoli di coda del video partecipativo. Certo, si tratta di due prodotti molto diversi, dove la qualità del secondo è ineguagliata dal primo, che resta piuttosto un esperimento. Eppure, proprio accostandoli sembra affiorare qualcosa come un'idea estetica e politica che riconduce all'eredità zavattiniana: la scrittura del reale come processo tecnico ed estetico potenzialmente alla portata di tutti; l'affermazione di un linguaggio non privo di complessità eppure capace di trascendere la grammatica degli “addetti ai lavori”.

Nel film di Ferrente, il selfie emerge come gesto performativo, espressione di una concezione del rapporto tra presenza e rappresentazione dove il soggetto può inserirsi e distaccarsi dallo spazio geografico e sociale soltanto attraverso un divenire immagine, da non intendersi come pratica derealizzante ma come forma di partecipazione o sottrazione da un discorso pubblico e una cultura visuale. Nonostante la retorica visiva del selfie non assuma in *Flying Roots* una funzione strutturante, i protagonisti e autori del video tengono quasi sempre in mano un cellulare o un oggetto tecnologico mentre si espongono alla videocamera. I media portatili costituiscono continue forme d'innescio – quand'anche estemporanee e triviali – di quel racconto

potenzialmente più grande o maggiormente formalizzato che chiamiamo cinematografico. Il click, il link al video musicale o l'invio di un messaggio sono connessi ai ritmi gestuali dei protagonisti e imbeccano i tempi del montaggio stesso.

In altri casi, la composizione delle inquadrature – l'intervista nella tabaccheria e, soprattutto, il matrimonio – tendono a riprodurre cliché visivi fino alla produzione di effetti inattesi. Ancora in altre sequenze, come nel doloroso racconto della fuga dall'Armenia, le immagini fotografiche del passato vengono avvicinate senza perdere la loro opacità e alterità nel passaggio intergenerazionale. E proprio nel raddoppiamento tra la videocamera di *Flying Roots* e la videocamera miniaturizzata nel telefono cellulare e stretta a contatto con il corpo, così come nel gioco di cornici che caratterizza buona parte del video – tra ingenuità registica ed effetti metafilmici – sembra esplicitarsi uno degli aspetti più interessanti di questo video partecipativo: che, quantomeno dall'avvento della riproducibilità tecnica, qualsiasi soggetto produce e dissemina inavvertitamente un gran numero di immagini e informazioni che tendono sempre di più a essere catturate all'interno dei discorsi istituzionali – fondati sull'asimmetria tra centro e margine – oppure capitalizzate da parte di aziende private; che le scritture individuali, frammentate e dislocate, che caratterizzano tanto i vecchi quanto i nuovi media, possono caricarsi di una funzione politica soltanto attraverso processi di interconnessione e aggregazione che si oppongano alla polverizzazione e le riconfigurino, anche in chiave tran-storica e geografica, all'insegna della partecipazione.

Come è stato notato, anche in *Selfie* di Ferrente i due protagonisti immaginano e girano il proprio film in modi profondamente diversi, fino al disaccordo, e spetta dunque a quello che resta a tutti gli effetti il regista il compito di dare luogo a una sintesi²⁹. Qualcosa di simile sembra accadere in *Flying Roots*, dove il carattere partecipativo e l'autorialità di Zurita Poma, Hu, Simoncelli e Paesano non è messa in discussione, eppure la funzione di coordinamento registico di Aiello e Crudetti permane, tanto da essere esplicitata nei testi di riferimento del progetto.

Se la domanda posta Spivak e i suoi derivati non prevedono risposte semplici – tantomeno se positive –, è tuttavia importante riconoscere e valorizzare gli spazi di negoziazione e le forme di rinnovamento e trasformazione del tradizionale rapporto tra il regista, l'attore e la

comparsa, e dunque la riconfigurazione dei rapporti tra l'idea di centro e quella di margine. Anche grazie a progetti come quello di ZaLab e dell'Archivio Memorie Migranti, il subalterno e il migrante possono filmare, fondere e diffondere immagini³⁰. Certo, tanto nel processo quanto negli esiti, rischia di riemergere qualcosa come una "coscienza", un *pivot*, un facilitatore del raccontare, una soggettività registica o magari una visione etnocentrica della tecnologia. Ma proprio intrecciando il tema dei migranti di prima, seconda e terza generazione con quello dei nativi e degli alfabetizzati digitali, il laboratorio ZaLab sembra andare al cuore dell'intuizione zavattiniana riguardante la diffusione capillare dei mezzi di produzione e la possibilità di forme partecipative di scrittura. È qui che le contraddizioni stesse possono essere indagate, sperimentando il gioco di rilanci e sovrapposizioni tra la medialità dei corpi che si muovono nello spazio pubblico e le tecnologie mediatiche nelle quali si iscrivono gesti e si depositano parole.

Abitare il margine

In occasione di una conferenza tenuta presso il Royal Australian Institute of Architecture, Giancarlo De Carlo ha parlato dell'esigenza di concepire l'architettura come un processo partecipativo, identificando nell'uso degli spazi da parte di chi li frequenta un motore del lavoro compositivo e realizzativo, cercando così di ristabilire il nesso tra il progettare e l'abitare. Prevedendo reazioni ciniche o nichiliste, l'architetto metteva dunque in chiaro i termini della questione: "mi si obietterà subito che allora sto descrivendo un'utopia. Si tratta di un'obiezione giusta perché infatti l'architettura della partecipazione è un'utopia; però è un'utopia realistica, e questo fa una grande differenza"³¹.

Anche l'utopia zavattiniana chiede di essere concepita in chiave realistica. A partire da alcune condizioni di possibilità – tecnologiche ed espressive – Zavattini ha saputo scorgere un percorso progettuale nel quale tentare di risolvere il paradosso del margine, nonché testare modalità di racconto capaci di superare l'opposizione tra l'uno e i molti. Lungo questa via, i progetti di ZaLab sono forme di sperimentazione di un modello utopistico e realista al contempo. Che siano girati all'interno di SPRAR, campi profughi, fabbriche, quartieri geograficamente periferici e/o centrali, i video partecipativi costituiscono soprattutto occasioni per tentare un'inversione del rapporto tra mezzi e fini. La questione non è più quella



di orientare, secondo un principio di economia finanziaria e narrativa, il processo produttivo e post-produttivo verso un unico esito estetico e commerciale, ma si tratta di domandarsi che tipo di esperienza si genera *nel mezzo*. Parlare di partecipazione significa in tal senso concepire il processo creativo come un'occasione d'incontro e conoscenza, apertura di una fase di sperimentazione che può benissimo proseguire oltre i margini spaziali dell'inquadratura e oltre la durata del prodotto audiovisivo³². Pur non riferendosi a Zavattini, Pietro Montani ha parlato della diffusione e partecipazione mediatica di miliardi di utenti, che caratterizza il presente, come dell'affermazione di un'attitudine espressiva e interpretativa sincretica a carattere scritturale o "archiscritturale":

la *scrittura estesa* praticata sui display sta diventando l'oggetto di processi di apprendimento e interiorizzazione. Ciò significa che la forma display dello schermo si dimostra come la più adatta a implementare una rivoluzione sensoriale analoga a quella inaugurata, a suo tempo, dalla scrittura fonetica e, successivamente, dalla stampa a caratteri mobili. E a ricondurre per certi aspetti l'audio-visivo all'idea di "scrittura cinematografica" quale fu intesa da alcuni teorici del cinema delle origini.³³

Quale ruolo potrà fattivamente giocare il cinema all'interno di tale scenario resta ancora da capire. Quanto emerge dalla visione dei video partecipativi è intanto il fatto che tra la produzione audiovisiva degli utenti delle tecnologie digitali e la produzione di racconti cinematografici possa stabilirsi un rapporto di reciprocità. Da un lato, le scritture frammentarie del web possono infatti innescare e rinnovare i processi compositivi della settima arte all'insegna della partecipazione e della riflessione critica. Dall'altro lato, la storia del cinema e delle forme filmiche costituisce un archivio imprescindibile di soluzioni estetiche, alle quali continuare a guardare e dalle quali trarre spunto nella realizzazione di immagini del presente, nell'utilizzo delle sofisticate tecnologie che portiamo a spasso con i nostri telefoni cellulari.

Anche grazie a *Flying Roots* e altri video partecipativi, l'intuizione zavattiniana di una scrittura a più mani sembra poter tornare al centro del dibattito nei campi dell'estetica e della teoria dei media, spingendo la riflessione in chiave politica. In tal senso, abitare il margine

significa provare a impedire l’impoverimento e la delegittimazione di questo spazio-soglia, la sua subordinazione a quello che – di volta in volta oppure “una volta per tutte”, a seconda delle pretese ideologiche del momento – viene identificato come il centro. Per questa via, chi si trova in posizione di subalternità non deve aspettare la venuta di un testimone esterno, ma si appropria del diritto di parola e di sguardo: mettendo in discussione la rappresentazione del rifugiato, del richiedente asilo, del migrante di prima, seconda e terza generazione, e così per le altre forme di inquadramento e riconoscimento che caratterizzano la vita civile e che tendono a inibire i processi di autodeterminazione e partecipazione³⁴.

La posta in gioco è quella di vivere in una casa, un quartiere, una città o una Nazione che non siano più progettati a discapito di chi occupa tali ambienti pubblici o privati, e ciò si rende possibile proprio nell’uso e nella personalizzazione, attraverso una continua “riscrittura del copione urbana”³⁵. Più in generale, abitare il margine attraverso pratiche ed estetiche partecipative significa allora immaginare e scrivere una nuova cultura visuale nella quale il racconto di ciò che avviene ai confini d’Europa oppure al centro di Roma non sia il frutto di una relazione epistemica, morale e politica gerarchica. Da Za a ZaLab e ancora oltre, c’è tutto un alfabeto da scrivere e riscrivere per superare le aporie della comunicazione sociale e umanitaria, le asimmetrie dello sguardo e della presa di parola nelle quali ricadono anche i discorsi più sensibili e accorti, anche gli approcci testimoniali impegnati.

1. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 2277-2307. Per una esplicita ripresa e un rilancio del discorso gramsciano, cfr. E. Said, *Orientalism*, Random House/Vintage Books, New York 1994; tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 23.

2. D. Forgacs, *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, New York 2014; tr. it. *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. XXV.

3. Per un accostamento tra Gramsci e Zavattini, cfr. G. Bertellini, *Il "popolare" fra immagine e parola. Note sparse su Neorealismo, Gramsci e le belle bugie di Zavattini*, in P. Ercole (a cura di), *"Diviso in due". Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia 1999, pp. 108-119.

4. Come testo di riferimento ormai classico sulla morale umanitaria, cfr. D. Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du present*, Seuil, Paris 2010; tr. it. *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, a cura di L. Alunni, Derive Approdi, Roma 2018.

5. Su questo punto, cfr. F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

6. Per una serie di testimonianze e riflessioni, in un certo senso fondative del percorso delle due associazioni, cfr. M. Carsetti, A.

Triulzi (a cura di), *Come un uomo sulla terra*, Infinito Edizioni, Roma 2009. Per una riflessione sulle forme del video partecipativo nel contesto italiano, cfr. A. Cati, M. F. Piredda, *Racconti dal mare. La difficile rappresentazione del sé nelle testimonianze mediatiche dei migranti*, in "Bianco e nero", nn. 2-3, 2015, e A. Frisina, S. Muresu, *Ten Years of Participatory Cinema as a Form of Political Solidarity with Refugees in Italy. From ZaLab and Archivio Memorie Migranti to 4CaniperStrada*, in "Arts", n. 7, 101, 2018.

7. <http://www.zalab.org/teoria-sul-video-partecipativo-2/>, testo adattato sintatticamente alla frase, consultato il 05/10/2020.

8. F. Targhetta, *Marghera e New York sono pianeti gemelli. Conversazione con Andrea Segre*, in "La Lettura", 13 ottobre 2019, p. 11.

9. S. Parigi, *Fisiologia della percezione. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006, p. 14.

10. Dattiloscritto inedito conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia, citato e commentato in *ivi*, p. 71.

11. C. Zavattini, *I racconti fotografici di "Cinema Nuovo"* (1955), poi in *Id.*, *Gli Altri*, in *Opere. 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, Bompiani, Milano 1991, p. 1631.

12. Cfr. T. Masoni, P. Vecchi, *Zavattini o dell'incompiutezza. L'esperienza dei cinegiornali liberi*, in *Id.* (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000, pp. 13-23.

13. C. Zavattini, *Agli amici del direttivo "Cinegiornali liberi"*, 20 giugno 1969,

- in Id., *Lettere. Una, cento, mille lettere. Cinquant'anni e più...*, a cura di S. Cirillo e V. Fortichiari, Bompiani, Milano 2005, p. 537.
14. Ivi, p. 541.
15. C. Zavattini, *La macchina del 2000*, in "Cinema Illustrazione", 4 febbraio 1931, cit. in S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine*, cit., p. 48.
16. D. Vertov, *Stat'i, dnevniki, zamsysly*, Moskva 1963; tr. it. *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011, p. 38.
17. Su questo punto, si rimanda ancora a S. Parigi, *op. cit.*, p. 42.
18. Per una riflessione sul contributo e il lascito del pensiero zavattiniano sul neorealismo e oltre il neorealismo, vedi C. Marabello, *Indici di luoghi, materie di immagini, eterotopie possibili (di isole minori e maggiori, di altri isolamenti e distanze, di prossimità lontane e distinte, cinema di esterni, immagini di field)*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo: luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Ente dello Spettacolo, Roma 2008, pp. 97-99.
19. Cfr. R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 34-38.
20. S. Cirillo (a cura di), *Zavattini parla di Zavattini*, Lerici, Roma 1980, p. 94.
21. *Ibid.*
22. R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017, p. 236, traduzione adattata alla frase.
23. G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 52.
24. G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988.
25. Vedi in particolare il progetto lanciato nel 2017, <http://www.zalab.org/projects/formazione-video-s-p-r-r>, consultato il 05/10/2020.
26. Vedi <http://www.zalab.org/projects/flying-roots>, consultato il 05/10/2020.
27. Per l'utilizzo di tali termini analitici, cfr. M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinema*, Éditions de Minuit, Paris 1990; tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.
28. Sulla "soggettiva libera indiretta" come traduzione filmica del discorso libero indiretto in letteratura, cfr. P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id. *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2007, pp. 167-187.
29. A. Cervini, *Il cinema politico*, in Id. (a cura di), *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, Carocci, Roma 2020, p. 26.
30. Su questo punto, cfr. G. Gatta, *Self-Narration, Participatory Video and Migrant Memories: A (Re)making of the Italian Borders*, in K. Horsti (a cura di), *The Politics of Public Memories of Forced Migration and Bordering in Europe*, Palgrave Macmillan, Cham 2019, pp. 101-120.
31. G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, a cura di S. Marini,

32. Per una riflessione sulle forme estetiche e politiche del documentario italiano e, in particolare, per lo sviluppo di un'idea "performativa" del cinema, che assume come caso esemplare proprio *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Ferrente, cfr. M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 82-83.

33. P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza*, Meltemi, Milano 2020, pp. 71-72, il corsivo è mio.

34. Sull'idea che sia possibile identificare un vincolo tra l'iscrizione fotografica e le forme del riconoscimento etico, legale e politico, cfr. A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008. Sull'idea di "cittadinanza visuale" con riferimento al contesto italiano, cfr. L. De Franceschi, *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Aracne, Roma 2018.

35. Sulla storica capacità del migrante di incidere in modo trasformativo negli scenari urbani, riarticolando i rapporti tra locale e globale in chiave anti-universalistica, così come per un riferimento alle potenzialità dei nuovi media, si rimanda alla nuova introduzione all'edizione italiana del classico di I. Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London 1994; tr. it. *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 2019, pp. 15-16.

**Le “Italie” sul piccolo schermo.
Mappe di fiction del paese televisivo, mappe di
luoghi reali e mediali della serialità contemporanea**
Giorgio Avezzi

La serialità televisiva nazionale degli ultimi anni pare mostrare *luoghi italiani* in misura maggiore e con maggiore varietà rispetto a quanto non abbia fatto in passato. Se il Lazio rimane tuttora la regione dove sono girati più titoli, oggi la serialità italiana si rivela decisamente meno romanocentrica rispetto a quindici o venti anni fa. Nel 2005-2006 il 40% delle serie della TV generalista aveva ambientazione laziale¹, mentre negli ultimi cinque anni quella quota si è all'incirca dimezzata. E soprattutto, nel complesso, le ambientazioni si sono meglio distribuite in tutto il Paese, dalla Valle d'Aosta alla Calabria: l'Italia è oggi certamente più visibile che in passato, sul piccolo schermo. A questa nuova localizzazione delle produzioni corrisponde poi anche una localizzazione dei consumi; abbiamo già avuto modo di osservarlo²: il successo di pubblico nella regione d'ambientazione è un fenomeno che si manifesta con grande puntualità, anche se con caratteristiche differenti da regione a regione e a seconda della rete di emissione.

La nuova visibilità dell'Italia nei contenuti *scripted* televisivi non riguarda, naturalmente, soltanto le produzioni generaliste di Rai e Mediaset, ma anche quelle della televisione *pay*, cioè di Sky, e i titoli originali delle piattaforme digitali in abbonamento come Netflix. Sono operatori con target di pubblico, obiettivi e modelli di business tra loro molto diversi, fattori che può essere importante considerare se si vuole provare a comprendere le ragioni profonde alla base delle strategie di rappresentazione dei luoghi nelle varie produzioni originali. È comprensibile che Netflix, per esempio, usi gli aspetti foto-scenografici e in senso lato geografici per contribuire a conferire ai propri titoli originali italiani un'aura di qualità adeguata a dei prodotti *premium* – prodotti che devono avere un carattere che li distingua nettamente dalla fiction *free*, tradizionalmente più anonima. Si pensi all'interessante integrazione dei paesaggi della campagna romana in *Luna nera* (2020), con le sue rovine e i suoi acquedotti – ripresi più che altro dal basso, non dall'alto, quasi in accordo con la grande tradizione pittorica che ha rappresentato quelle zone. È un titolo storico-fantastico che deve senza dubbio molto al *teen-fantasy* medievaleggiante d'ambien-

tazione vagamente nordeuropea, e che però tenta, seppure con esiti modesti, una strada mediterranea al genere. Se non altro, si dà una ragione alla cadenza romanesca della parlata di alcuni interpreti, uno degli argomenti più spesso sollevati contro la nostra fiction.

Da parte sua, la fiction *free* Rai della gestione di Eleonora Andreatta (2012-2020) ha mostrato un nuovo interesse per la localizzazione geografica anche per ragioni riconducibili alla missione sociale del contratto di servizio. Cioè nell'ottica di una "valorizzazione" del Paese nella sua interezza, oltre che, senz'altro, in quella di una diversificazione dell'offerta. Tra le informazioni che le società di produzione devono presentare alla Rai per partecipare alle selezioni dei nuovi progetti rientrano oggi anche l'"ambientazione" e la "scelta della loca-tion", e d'altronde il piano editoriale di Rai Fiction, significativamente intitolato *Nessuno escluso* (2014), è molto esplicito:

Rai Fiction vuole valorizzare la diversità dei territori e delle culture territoriali in un processo che ha una valenza economica e ancor più culturale, di condivisione e inclusione per il Paese nella sua interezza e ancor più in una prospettiva internazionale. Locale, in questo senso, non significa localismo: piuttosto, la puntualità di un riferimento e di un'ambientazione che proprio nella sua specificità può diventare universale.³

Il riferimento alla possibilità di un impiego di ambientazioni localmente caratterizzate in progetti di respiro internazionale, apparentemente in contraddizione con l'idea che spesso ha circolato in base alla quale un localismo della rappresentazione precluderebbe ai prodotti audiovisivi nazionali la possibilità di viaggiare oltreconfine (per cui a questo scopo sarebbero semmai preferibili titoli più "trasparenti" e meno connotati⁴), non può che far pensare a serie Rai come *I Medici* (2016-2019) o *L'amica geniale* (2018). Serie molto locali e al contempo molto attente a posizionarsi anche in mercati differenti da quelli più tradizionali e geograficamente ristretti. Grandissimi successi rispettivamente in Toscana e in Campania, le due serie hanno ambientazioni ben riconoscibili anche dal pubblico straniero e mantengono una certa dimensione "turistica", e aspetti da *heritage film* (o *series*) nazionale⁵ – i monumenti della Firenze rinascimentale, e la miseria, certo, ma anche la "grande bellezza" di Napoli (il lungomare Caracciolo, piazza

del Plebiscito, Ischia) tra gli anni Cinquanta e Sessanta, cioè nell'epoca d'oro dell'immaginario italiano d'esportazione.

Il paradigma della “grande bellezza” italiana nella costruzione dei luoghi della serialità nazionale contemporanea è rintracciabile piuttosto frequentemente, e non solo nelle produzioni della TV a pagamento come *The Young Pope* (2016), dove è più facile aspettarselo. Uno dei titoli generalisti in assoluto più evoluti del periodo dal punto di vista estetico e narrativo è sicuramente *Il processo* (2019), fiction Mediaset che in un secondo momento ha trovato nel catalogo di Netflix una collocazione migliore rispetto a quella originaria nel palinsesto di Canale 5. L'ambientazione è mantovana e il luogo del delitto è palazzo Te, che conseguentemente è ripreso in lungo e in largo, negli esterni e negli interni, coi suoi cortili, la loggia d'onore e l'emiciclo dell'edicola, gli affreschi di Giulio Romano (la sala dello Zodiaco, la sala dei Giganti) – viene perfino costruito un modello diegetico in scala, per facilitare le indagini. La camera sale o scende, morbidamente, di giorno o di notte, da una parte o dall'altra dei laghi di Mantova, planando su ponte San Giorgio e sulla basilica di Sant'Andrea – e l'inquadratura che chiude l'ultimo episodio mostra proprio lo skyline mantovano guardato dai due protagonisti dall'altra parte del Mincio, in questo caso da terra. In un titolo così curato esteticamente e così attento a comunicare lo splendore di alcuni scorci d'Italia, minore spazio hanno quelle che Gianni Celati chiamava sprezzantemente le “villette geometrili”, che sarebbero responsabili dello sfascio paesaggistico del Paese, poco fuori dal centro storico⁶. Ma non sono del tutto assenti – in una di esse ci abitava la vittima, per esempio.

Inquadrature aeree, talvolta perfettamente zenitali, punteggiano anche un'altra fiction Mediaset recente, *Non mentire* (2019). È pure questo uno dei titoli di gusto “internazionale” che si devono alla nuova direzione fiction di Daniele Cesarano: sono serie che hanno spesso ambientazioni settentrionali, forse pure nel tentativo di raggiungere un pubblico anche geograficamente diverso da quello tradizionale della rete, ma che hanno rischiato di alienarsi per questo le simpatie degli spettatori più fedeli e meridionali. Se la localizzazione di una serie comporta una certa localizzazione del suo consumo, come s'è detto, la concentrazione geografica del pubblico può essere infatti rischiosa per un broadcaster che in generale ha come obiettivo la massimizzazione dell'ascolto, in special modo se non ha particolari obblighi sociali

dettati dal contratto di servizio. Tuttavia, la precisa localizzazione di una serie, con la sua adeguata rappresentazione “tecnica”, appare oggi evidentemente un requisito fondamentale della produzione di qualità. Questa volta, in *Non mentire*, dall’alto, molto ben riconoscibile, è inquadrata la Torino più monumentale, e in particolare l’area che dalla Mole va fino a piazza Vittorio Veneto e oltre il ponte Vittorio Emanuele I verso la chiesa della Gran Madre di Dio, oppure a sud verso i Murazzi e il Parco del Valentino. Il Po è una presenza importante, che gioca un ruolo narrativo dalla prima all’ultima scena; l’inquadratura finale, un’“oggettiva irreale” un po’ wellesiana, mostrerà dall’alto allo spettatore, e solo a lui, dove si trova il corpo senza vita del coprotagonista-antagonista. Ma per la verità *Non mentire* mostra bene come a volte, nella fiction italiana contemporanea, non sia tanto l’oggetto della ripresa quanto il suo *stile* la vera preoccupazione del racconto: non c’è nulla di particolarmente torinese nella serie, che si limita a replicare in un altro contesto geografico – certamente più urbano – la storia e gli stilemi linguistici della serie britannica di cui è l’adattamento. Le inquadrature aeree iniziali e finali sono proprio le stesse di *Liar – L’amore bugiardo* (2017), che però erano girate non sul Po bensì alla foce del fiume Blackwater, nell’Essex. È la tecnica, cioè il modo esteticamente aggiornato in cui viene contestualizzata l’azione drammatica rispetto alla tradizione della fiction italiana, a conferire a *Non mentire* un carattere qualitativamente superiore, mentre all’integrazione narrativa dei luoghi non pare corrispondere necessariamente un interesse particolare per il loro specifico culturale. L’ambientazione torinese è decisamente più discreta e meno esibita in un titolo Rai con minori pretese estetiche e di carattere più “sociale”, *Ognuno è perfetto* (2019), ma quella serie, prodotta dal Centro di produzione Rai di Torino, è forse intrisa di un maggiore senso di torinesità. Vi contribuisce ad esempio, più del piccolo disegno della Mole nei titoli di testa, il ruolo che ha il lavoro in cioccolateria nella parabola narrativa del protagonista affetto dalla Sindrome di Down. Mestieri e attività commerciali funzionano a volte bene, in effetti, a dare consistenza e credibilità a certe ambientazioni, nonché giustificazione narrativa – “dal basso” – anche a rischio di qualche stereotipo: la bottega artigiana fiorentina di *Pezzi unici* (2019), per esempio, o la distilleria vicentina in *Di padre in figlia* (2017). Quest’ultima fiction Rai mostra alcuni luoghi veneti (Bassano, Padova) dalla fine degli anni Cinquanta ai primi Ottanta,



Fotogramma da *Il processo* (Mantova e Ponte San Giorgio dall'alto) di S. Lodovichi, Mediaset, Lucky Red, 2019

Fotogramma da *Volevo fare la rockstar* di M. Oleotto, Rai 2019

anche impiegando immagini d'archivio nei titoli di testa: la dimensione storica può aiutare a dare una profondità e pregnanza ai luoghi, e a renderli appunto storici, relazionali e identitari come vuole la definizione di Marc Augé⁷. Una dimensione storica cui contribuisce anche la cura scenografica, portata all'estremo nei titoli *pay* come quelli della trilogia Sky cominciata con *1992* (2015-2019), specialmente con la ricostruzione filologica delle ambientazioni milanesi.

Quella aerea rimane, ad ogni modo, la forma di ripresa più tipica con cui viene localizzata la narrazione nella serialità italiana contemporanea, ed è quella che pare meglio comunicare la cura tecnica dei titoli qualitativamente più ambiziosi. Non è certo una prerogativa dei titoli "settecentrionali": molte fiction Rai recenti di ottimo livello ambientate al Sud, come *Imma Tataranni – Sostituto procuratore* (2019, Matera), *Maltese – Il romanzo del commissario* (2017, Trapani) e *Il cacciatore* (2018, Palermo) fanno largo uso di inquadrature panoramiche dall'alto. Non si privano però di inquadrature dal basso altrettanto permeate da un senso del luogo: le scalinate di Matera, le strade e le case siciliane, i momenti conviviali e la dimensione gastronomica cui si associa spesso, sul piccolo come sul grande schermo, la vita quotidiana del Meridione d'Italia. È la planata del drone però, si diceva, la forma simbolica della produzione dei luoghi nella serialità italiana più esteticamente "progressista" – drone che diventa finalmente visibile, *diegetizzato*, nell'originale Netflix *Curon* (2020), perché precipita nel lago all'inizio della prima puntata, quando uno dei protagonisti tenta di inquadrare il campanile che emerge dall'acqua. È un esempio, *Curon*, di serie con ambientazione estremamente specifica e "reale" (gli è dedicato il titolo, nientemeno), ma piegata forzatamente, in virtù del suo carattere suggestivo, a beneficio della trama fantastico-orrifica, in modo piuttosto superficiale e senza grande rispetto della vera storia dei luoghi.

I Medici, *L'amica geniale*, *Il processo* e *Non mentire* sono degli esempi di titoli generalisti che guardano a "un'altra fiction"⁸, di respiro internazionale, e che lo fanno anche nel modo tecnicamente più evoluto in cui contestualizzano la narrazione, eventualmente appellandosi alla bellezza delle immagini e degli scenari italiani. Ma non sempre la fiction recente è così indulgente con i luoghi che rappresenta. Il personaggio di Rocco Schiavone, romano, è costantemente in lotta con la Valle d'Aosta, dove sconta un trasferimento disciplinare, e col suo

clima. Se questa lotta tra personaggio e scenario costituisce quasi una linea comica di *Rocco Schiavone* (2016), quella serie, programmata su Rai 2 (che ha un palinsesto più allineato ai gusti moderni), per la verità garantisce una sorta di risarcimento estetico – ma solo al pubblico – quando offre lo spettacolo delle Alpi e le più classiche immagini turistiche della città di Aosta: il criptoportico forense, il teatro romano (già nei titoli di testa). Lo stesso Marco Giallini (ora cittadino onorario), che interpreta Schiavone ed è così legato all’immaginario cinematografico romano, si è preoccupato di precisare che lui a differenza del personaggio ama quella città, che in fin dei conti è la “Roma delle Alpi”. Località che come l’Aosta di Schiavone sono oggetto di commenti non molto positivi da parte dei personaggi sono talvolta perfino rinominate nella finzione. Il borgo di Castel Marciano ne *Il silenzio dell’acqua*, fiction di Canale 5 (2019), è in realtà Duino, mai nominata nonostante si riconosca bene il suo castello e in generale l’ambientazione altoadriatica. Curiosamente però la Dama Bianca, il promontorio coi ruderi del castello vecchio, così chiamato per via di una leggenda locale, mantiene nella fiction il suo vero nome, ed è anzi un luogo importante nell’economia della narrazione. Il carattere suggestivo di molte vedute, del borgo e soprattutto della costa, col consueto dispiegamento di riprese aeree, non impedisce che nella prima puntata Castel Marciano venga descritto come un “buco di merda” dal quale i giovani farebbero meglio a fuggire. Sfoghi simili non sono infrequenti, per la verità, nelle fiction degli ultimi anni: “Come abbiamo fatto a crescere in un posto del genere senza diventare dei serial killer?” si chiede un personaggio di *Volevo fare la rockstar* (2019). La località d’ambientazione di quest’altra serie di Rai 2, Caselonghe, è in realtà Gorizia, ed è il paesaggio del Nordest più noioso che pittoresco a far da sfondo alla storia, con la sua luce biancastra e le sue strade provinciali, o gli autobus della tratta Venezia-Trieste-Gorizia che attraversano di notte la campagna immersa nella nebbia. Le riprese coi droni non sono assenti, dall’alto ad esempio si riconosce bene l’Isonzo, ma la sensazione è quella di un titolo che pratica uno sguardo più da vicino – più umile, anche nel senso etimologico, vicino al terreno – sulla realtà locale: le biciclette, le auto e gli autobus con cui si muovono i protagonisti trovano allora una buona giustificazione in questo senso. Ben distante dal paradigma rappresentativo della “grande bellezza” delle serie di qualità o d’esportazione, e forse anche dal più modesto paradigma della

prettiness italiana⁹, *Volevo fare la rockstar* pare più vicino al senso e ai problemi dei luoghi che descrive, e offre un certo approfondimento di aspetti socio-economici a essi legati – ad esempio riveste una notevole importanza narrativa il fatto che, nella finzione, Caselonghe sia uno dei pochi luoghi del Triveneto dove la grande distribuzione è assente. Qualche ruolo deve aver giocato anche l’origine goriziana del regista, Matteo Oleotto, già autore di un film, *Zoran, il mio nipote scemo* (2013), anch’esso ambientato in quella zona e anch’esso con Giuseppe Battiston, attore friulano.

A influire parecchio sulle modalità di rappresentazione dei luoghi nelle serie sembrano in effetti essere anche i film che i loro registi hanno girato in precedenza. La Napoli di *Vivi e lascia vivere* (2020), serie Rai diretta da Pappi Corsicato, ha colori caldi e saturi come molte altre volte nella filmografia del regista. È una Napoli vivace e ben diversa da quella, meno solare, de *I bastardi di Pizzofalcone* (2017) o da quella cruda (ma “mai raccontata”, come vuole la scheda promozionale Mediaset: il castello Grifeo come location principale) di *Rosy Abate 2* (2019). L’influenza esercitata dal regista non riguarda solo gli aspetti fotografici, ma anche la selezione delle location: nella serie di Corsicato ricorrono certamente molte tipiche cartoline partenopee come la veduta del golfo col Vesuvio sullo sfondo (presente nella produzione originale nazionale almeno da *Un posto al sole*, 1996), o piazza del Plebiscito, ma hanno rilevanza anche luoghi ben più insoliti e particolarmente cari all’autore come il centro direzionale progettato da Kenzo Tange, inquadrato anche dall’alto. E così (ma all’opposto) anche *Bella da morire* (2020) replica qualcosa del film *La ragazza del lago* (2007) dello stesso regista, Andrea Molaioli, oltre che nella trama proprio negli aspetti fotografici dell’ambientazione. Lagonero, l’immaginario paese del Nord dove è ambientata quella fiction Rai, è in realtà una location sul lago di Bracciano, la cui luce è stata opportunamente resa più livida per alludere a un lago più settentrionale, simile a quello del film.

La frequente rinominazione o anonimizzazione delle località d’ambientazione non desta particolare scandalo né impedisce la costruzione di un senso televisivo del luogo. Anche in *Come una madre* (2020), come in altre fiction, un cartello finale precisa che “ogni riferimento a persone e luoghi esistenti e a fatti realmente accaduti è da considerarsi puramente casuale”. Tuttavia in quella serie Rai, in pratica un titolo on-the-road sulla costa tirrenica, si succedono immagini ben ricono-

scibili di diverse parti del territorio italiano, dall'arcipelago toscano spettacolarmente sorvolato nella prima puntata fino alla Calabria degli ultimi episodi, dai boschi di pini marittimi ai borghi meridionali abbandonati come conseguenza dei fenomeni di migrazione interna – la serie si chiude nel paese fantasma di Poliantea (abbandonato nella finzione per una faida tra famiglie), nella realtà Pentedattilo.

La fiction italiana recente è in effetti un grande catalogo di iconemi nazionali, nel senso in cui Eugenio Turri intendeva il termine¹⁰, poco importa quanto puntualmente corrispondenti alla realtà o quanto invece anticipati da altre rappresentazioni medialì. È cioè un catalogo di quei quadri di riferimento grazie ai quali costruiamo la nostra immagine del Paese, lo riconosciamo e ci poniamo in relazione col territorio inteso come spazio organizzato. Ad esempio le case contadine sparse, i campi e le piantate di pioppi e di salici della bassa pianura padana (come ne *La strada di casa*, 2017-2019, un titolo che nei momenti migliori ha qualcosa di olmiano), i centri storici con la loro struttura medievale (gli scorci fiorentini di *Pezzi unici*, i portici bolognesi ne *L'ispettore Coliandro*, 2006), le chiese e i palazzi nobiliari, le piazze (la più vista è forse quella di Gubbio in *Don Matteo*, 2000), le ville con giardino e parco (come palazzo Te ne *Il processo*), i paesaggi del latifondo meridionale, coi piccoli centri isolati a esso legati e oggi spesso abbandonati (come quello calabrese di *Come una madre*), le spiagge e le coste mediterranee (anche ne *L'isola di Pietro*, 2017-2019), così come i diversi paesaggi delle grandi trasformazioni, che hanno reso meno visibile e leggibile l'Italia (e che funzionano perciò in negativo), le appendici periferiche, i capannoni, i quartieri dormitorio, i paesaggi prodotti dall'industrializzazione e dalla motorizzazione – in fondo tra le immagini aeree della Sicilia sudorientale nei titoli di testa de *Il commissario Montalbano* (1999) c'è anche quella di un viadotto autostradale. Sono tutti iconemi – discussi da Turri in *Semiologia del paesaggio italiano* – che ricorrono nella produzione di fiction recente, e che si ritrovano spesso perfino negli elementi paratestuali, nei titoli di testa, nei trailer, nelle immagini pubblicitarie. Sono quadri spesso stereotipati, nondimeno necessari per articolare il nostro immaginario geografico nazionale.

A volte sono immagini cartolinistiche e fin troppo riconoscibili – si guardino gli *establishing shot* (spesso aerei, di nuovo) del Colosseo, del Tevere, del Vittoriano in diversi titoli romani come *Una pallottola*

nel cuore (2014-) o *L'allieva* (2016-) – mentre altre volte anche la rappresentazione delle città più note pare più sfumata, e con migliore effetto di precisione e realismo – ad esempio la stessa Roma (Monti e l'Esquilino) in un titolo Rai-Netflix centrato su piazza Vittorio come *Nero a metà* (2018), che pure ha lo *skyline* romano con tanto di Cupolone già nel logo. È quest'ultimo un titolo che certo deve parte del dispiegamento di immagini aeree e satellitari della capitale già nei titoli di testa al genere investigativo. E, per inciso, a volte è in effetti il genere a richiedere, oltre a particolari stilemi rappresentativi, ambientazioni che evocano immaginari audiovisivi e possibilità narrative: ad esempio la riviera romagnola per il genere vacanziero, come in *Summertime* (2020) di Netflix.

Non si può dire, per concludere, che la mappatura dell'Italia che la serialità televisiva nazionale sta disegnando negli ultimi anni segua un'unica strategia coerente. Abbiamo passato in rassegna diverse istanze che contribuiscono a orientare le modalità di costruzione di un senso del luogo. La preminenza di una o dell'altra si può in parte spiegare anche considerando la varietà di modelli di business e di obiettivi dei soggetti che producono e distribuiscono i titoli. Il servizio pubblico spinge in genere per l'estensione della mappatura, anche in virtù della propria missione sociale; la TV *free* commerciale si confronta con la provenienza geografica dei propri spettatori, tentando eventualmente di intercettare pubblici regionalmente differenti; la TV a pagamento, piattaforme comprese, considera le location come *production value*, garanzia di qualità e di distinzione dei propri prodotti originali. Ma queste tensioni – che si traducono ad esempio in estetiche più o meno “aeree”, più o meno “sociali”, eccetera – non vanno però rigidamente attribuite a singoli soggetti del panorama audiovisivo nazionale, perché attraversano semmai la produzione originale di tutti gli operatori, portando qualche volta alla creazione di contenuti ibridi, perfino sorprendenti. Da una parte le TV generaliste iniziano a sperimentare (finalmente?) produzioni di qualità, anche perché molti dei loro contenuti finiscono poi, per ragioni normative, sulle piattaforme digitali, e dall'altra parte gli operatori *pay* iniziano a pensare a una produzione più popolare. È emblematico di questo il recente passaggio da Rai Fiction a Netflix di Eleonora Andreatta, forse la principale artefice, almeno in termini quantitativi, dell'espansione geografica delle ambientazioni della serialità nazionale.



La cartina descrive la distribuzione geografica delle ambientazioni e/o delle location principali delle serie televisive discusse, numerate nell'ordine in cui vengono citate e con l'indicazione del broadcaster o della piattaforma della loro prima emissione o pubblicazione. 1) *Luna nera* (2020), Netflix; 2) *I Medici* (2016-2019), Rai; 3) *L'amica geniale* (2018-), Rai; 4) *The Young Pope* (2016), Sky; 5) *Il processo* (2019), Mediaset; 6) *Non mentire* (2019), Mediaset; 7) *Ognuno è perfetto* (2019), Rai; 8) *Pezzi unici* (2019), Rai; 9) *Di padre in figlia* (2017), Rai; 10) *1992-1993-1994* (2015-2019), Sky; 11) *Imma Tataranni – Sostituto procuratore* (2019-), Rai; 12) *Maltese – Il romanzo del commissario* (2017), Rai; 13) *Il cacciatore* (2018-), Rai; 14) *Curon* (2020), Netflix; 15) *Rocco Schiavone* (2016-), Rai; 16) *Il silenzio dell'acqua* (2019-), Mediaset; 17) *Volevo fare la rockstar* (2019-), Rai; 18) *Vivi e lascia vivere* (2020), Rai; 19) *I bastardi di Pizzofalcone* (2017-), Rai; 20) *Rosy Abate 2* (2019), Mediaset; 21) *Un posto al sole* (1996-), Rai; 22) *Bella da morire* (2020), Rai; 23) *Come una madre* (2020), Rai; 24) *La strada di casa* (2017-2019), Rai; 25) *L'ispettore Coliandro* (2006-), Rai; 26) *Don Matteo* (2000-), Rai; 27) *L'isola di Pietro* (2017-2019), Mediaset; 28) *Il commissario Montalbano* (1999-), Rai; 29) *Una pallottola nel cuore* (2014), Rai; 30) *L'allieva* (2016-), Rai; 31) *Nero a metà* (2018-), Rai; 32) *Summertime* (2020), Netflix

1. Cfr. C. Gelato, *Luoghi e location della fiction domestica*, in M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Rai-Eri, Roma 2007, pp. 119-129.

2. Cfr. G. Avezzù, *Italian Fiction as Viewed from a Distance: Anomalies in the Correlation between National and Regional Success*, in "Series", VI (1), 2020, pp. 91-106.

3. *Nessuno escluso. Linee editoriali per la produzione di fiction Rai*, disponibile al sito <http://www.rai.it/portale/Nessuno-escluso-86dc82f3-3f7a-4f7a-9b06-bf21e4185832.html>, consultato il 03/07/2020.

4. Cfr. M. Buonanno, *L'Italia può diventare un paese esportatore di fiction?*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, pp. 95-120.

5. Cfr. B. Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre, and Representation*, Wallflower, London 2012.

6. G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989.

7. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 2009.

8. Cfr. M. Scaglioni, L. Barra (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma 2013.

9. Cfr. R. Galt, *The Prettiness of Italian Cinema*, in L. Bayman, S. Rigoletto

Palermo non è più quella di una volta (?)

Simona Arillotta

Palermo, stadio comunale Renzo Barbera. In piedi su un vecchio camion merci OM trasformato in palco, il sindaco della città, Leoluca Orlando, si rivolge a una platea che rimane fuori campo. “Cu nasci tundu, un po moriri quatrato” esordisce il sindaco, ovvero “chi nasce tondo non può morire quadrato”, proverbio che nell’esperienza linguistica palermitana – meglio: *palemmitana* – nello sfrangiarsi stesso del lessico nel passaggio alla forma dialettale, diventa *formula*, assioma. Città della contingenza, dove storia e progetto svaniscono, come scrive Giorgio Vasta, Palermo sembra essere impossibilitata al cambiamento. L’immobilità è strutturale, destino. E invece chi nasce tondo *può* morire quadrato: il cambiamento è possibile, ribatte il sindaco. Quella di Orlando è, del resto, un’evidenza incontestabile: protagonista degli ultimi quarant’anni di politica cittadina – a partire dagli anni della “primavera di Palermo”, sul finire degli anni Ottanta – Orlando si è fatto carico del traghettamento di Palermo nella sua trasformazione da “città della mafia” a “città delle culture”. E se c’è un luogo in cui questo cambiamento si manifesta, quello è da cercarsi nel rapporto che la città ha intessuto con il cinema: dal “prio”, l’orgoglio provato dai palermitani durante la realizzazione del *Gattopardo* di Luchino Visconti, ai corpi comici affamati di successo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, passando per gli anni bui di film e fiction sulla mafia, fino alla più recente “leva” di registi palermitani – quello che dai critici viene definito “Nuovo Cinema Siciliano” – Palermo è, per Orlando, una città *del* cinema.

Welcome Palermo è il lungometraggio realizzato dal duo di artisti MASBEDO (Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni). Esito di una ricerca di campo iniziata durante i lavori per Manifesta, biennale d’arte itinerante che nel 2018 ha avuto luogo proprio a Palermo, il documentario – che si apre con il comizio/monologo del sindaco della città qui posto come *incipit* – rappresenta il tentativo di problematizzare quel *del* che lega cinema e città, indagando il rapporto che la particella nomina e quali esiti questo ha prodotto nella pratica filmica. Lungi dall’essere diventata una “Hollywood siciliana” – come invece auspicavano i fratelli La Marca, improbabili protagonisti de *Il ritorno di Cagliostro*

– Palermo si configura piuttosto come spazio cinematografico complesso, dove frammenti architettonici, residui di tempi e sopravvivenze storiche collidono, collassano deflagrando nello spazio della narrazione. Nel ripercorrere alcune tappe della storia del cinema siciliano, *Welcome Palermo* lavora proprio nello scarto prodotto dall’intersezione tra spazio fisico e spazio filmico letteralmente attraversandolo, dove il movimento di macchina è soprattutto sopra-luogo, *reperage* di ambientazioni e luoghi, mappatura.

Se, come scrive Luisella Farinotti, il cinema italiano contemporaneo – tranne poche eccezioni – ha perso la capacità di raccontare il presente, di individuare le tensioni e i conflitti sociali, di aderire al reale “in una parola, di stare *dentro la storia*”¹ – e dentro il paesaggio – spetta al documentario, così come al cinema sperimentale e indipendente, farsi carico di questa incapacità narrativa. Una necessità avvertita dal cinema “siciliano” che, già a partire dagli anni Novanta – con l’arrivo sugli schermi televisivi prima e cinematografici dopo dell’anno zero del paesaggio urbano, della *waste land* palermitana di Daniele Ciprì e Franco Maresco – diventa laboratorio di sperimentazione per nuove modalità di racconto visivo del presente e rinnovati schemi di esperienza filmica, in grado di scardinare l’immaginario a-storico che per decenni ha dominato la rappresentazione cinematografica della Sicilia². Alla luce di queste premesse, il lavoro dei MASBEDO si offre come punto di vista privilegiato attraverso cui poter indagare le diverse istanze emerse già in queste prime battute: nell’utilizzo di materiale d’archivio, nelle interviste a personaggi “minori” – costumisti, operatori – e nelle messa in scena di paradossali re-enactment, *Welcome Palermo* non si configura infatti come un romantico viaggio a ritroso nel passato dei film che hanno raccontato Palermo e la Sicilia, ma come re-visione necessaria da contrapporre al “troppo-visto” e al “già-visto”, alla ripetizione ossessiva, all’immagine autosufficiente incapace di restituire l’emergenza dello spazio, dei luoghi, di posture e di corpi. Se davvero la trasformazione è avvenuta, se Palermo non è più quella di una volta – parafrasando il titolo dell’ultimo film di Maresco – quali sono, allora, le forme attraverso cui il cinema ha intercettato questo cambiamento? Non volontà di saturare la storia, dunque, ma un tentativo di interrogarla a partire dalle immagini, per gettare così luce sul presente a partire dal passato. E viceversa.

Palermo è sontuosa e oscena. Palermo è come Nuova Delhi, con le reggie favolose dei maharajà e i corpi agonizzanti dei paria ai margini dei viali.

Palermo è come Il Cairo, con la selva dei grattacieli e giardini in mezzo ai quali si insinuano putridi geroglifici di baracche [...]

Palermo è la storia della Sicilia, tutte le viltà e tutti gli eroismi, le disperazioni, i furori, le ribellioni.

Palermo è la Spagna, i Mori, gli Svevi, gli Arabi, i Normanni, gli Angioini,

non c'è altro luogo che sia Sicilia come Palermo, eppure Palermo non è amata dai siciliani.³

Welcome Palermo è uno dei murales realizzati lungo la costa di Carini all'interno del progetto artistico *Welcome to Palermo – Vamos a la playa*, che vede coinvolto un gruppo composito di artisti, fotografi e grafici provenienti da tutta Italia e impegnati nella valorizzazione di territori sottratti all'abusivismo edilizio. Posto su uno degli edifici abbandonati che costeggiano il tratto di autostrada che collega l'aeroporto Falcone e Borsellino alla città, *Welcome Palermo* annuncia a turisti e viaggiatori l'ingresso nel capoluogo siciliano.

Liberamente ispirato da questa preliminare forma di contatto con la città, il titolo del film enuncia il paesaggio e lavora dunque come indice informativo di geo-localizzazione: voi siete qui. Eppure, nel momento stesso in cui questo viene pronunciato, noi non siamo più lì: il nome stesso, Palermo, si ritrae, sembra ripiegarsi su se stesso, così come lo spazio fisico che nomina e l'immagine che evoca. Carini, poi Capaci, Isola delle Femmine, Sferracavallo e Mondello; si restringe ancora muovendo verso la zona della Favorita, il polmone della città, stretto da una parte dal santuario della "Santuzza" e dall'altra dai quartieri satelliti ZEN e CEP, per incontrare poi la "seconda Palermo", quella benestante e ricca di via Ruggero Settimo e via della Libertà che si incastra tra Notarbartolo e Borgovecchio, fino a concentrarsi ancora tra i quattro mandamenti: Castellammare e Tribunali verso il mare, Palazzo Reale e Monte di Pietà verso la montagna. Dai mandamenti continua a raggrumarsi fino ai rioni, Albergheria e Ballarò, Kalsa, Vucciria, Capo, il reticolato di vie che ne fanno luoghi tenta-

colari, segreti, fino ad arrivare ai Quattro Canti, punto di intersezione tra il Cassaro – oggi via Vittorio Emanuele – e via Maqueda, e centro della città. È lì, a Piazza Villena, “luogo di feste e forche”, che Michael Cimino fa costruire un’edicola votiva per la morte di Salvatore Giuliano; la macchina da presa ruota attorno al proprio asse, riprende le quattro facciate dal basso, poi continua il suo viaggio tra le strade della città ancora avvolta dalle luci dell’alba. È sempre lì che Finn, protagonista di *Palermo Shooting*, fotografa la morte – letteralmente al lavoro. Ma è soprattutto lì che il lavoro dei MASBEDO si fa prima di tutto installazione: parcheggiato nell’atrio di Palazzo Costantino – il Cantone di Sant’Oliva, ri-aperto in occasione di Manifesta – il furgoncino OM lavora come dispositivo narrativo multicanale: schermi, monitor, televisioni attraverso cui poter osservare parte del lavoro poi confluito in *Welcome Palermo*⁴.

E tuttavia, ri-percorrere la geografia di Palermo, attraversarne il tessuto urbano, significa soprattutto provare a intercettare lo spazio che il cinema ha trasformato in luogo più che in set, significa ri-montare “filmicamente la storia della città”⁵. Se, infatti, come scrive Giuliana Bruno, cinema e architettura sono connessi da un *atto narrativo*, se la “lettura” di un insieme architettonico avviene attraversandolo e se lo stesso si può dire del cinema “poiché un film viene letto per attraversamento ed è leggibile in quanto è attraversabile”⁶, allora l’osservazione non può che darsi in rapporto al movimento. Non solo *voyeurs* ma soprattutto *voyagers*, i MASBEDO costruiscono il film come *travelogue* urbano, dove lo spostamento non è solo fisico, a bordo del vecchio furgoncino OM trasformato a sua volta in supporto, *medium* attraverso cui ri-localizzare ulteriormente la visione di frammenti di film ritrovati e materiali d’archivio, ma è anche *displacement*, nel senso individuato da Francesco Zucconi⁷ quale metodo di comparazione – e in un certo senso di “montaggio” – di materiali eterogenei, distanti da un punto di vista tanto spaziale quanto temporale. Così, le immagini palermitane di *Comizi d’amore* di Pasolini si alternano alle inchieste condotte dai due artisti che cercano – a loro volta – sopravvivenze di figure “pasoliniane”, frammenti residuali di umanità, per interrogarli sul cinema – come gli anziani di piazza Magione, o come Elvis Gambino, figlio del custode del cinema Nazionale che racconta dello straordinario successo de *La Tunica*, della Fox, proiettato su cinemascope nel 1953, e che vede nel superamento della pellicola (e “grazie ai signori

governanti”) la colpa del collasso delle piccole sale cinematografiche – o per far leggere loro le stesse domande che Pasolini aveva posto ai bambini, ai giovani e alle donne della città, ri-attualizzandole. Ma è nell’accostamento con le immagini girate dai “ragazzi della Panaria”, le sperimentazioni subacquee di Francesco Alliata di Villafranca e del suo *iposcopio* così come i sopralluoghi fotografici di Fosco Maraini, certo, ma soprattutto con il filmato delle donne *boxeur* (1949) che l’inedito, l’inaspettato sembra irrompere in *Welcome Palermo*, disorientandoci: siamo ancora lì? Sul quadrato del ring, due donne si stanno sfidando: la macchina da presa filma esaltando la bellezza dei corpi e ne intercetta i gesti, come se il movimento stesso delle donne che lottano aprisse una ferita che è soprattutto feritoia, uno squarcio in quell’immagine stereotipata di città che per fin troppo tempo il cinema ha continuato a veicolare, facendo emergere così nuove possibilità di re-visione.

“Come se le sette città di Troia anziché una sopra l’altra fossero state trovate tutte in una”

Tra gli anni Cinquanta e la metà degli anni Novanta, Palermo subisce un processo di espansione frutto di una speculazione edilizia caotica, estrema. Da nord a sud, il “sacco di Palermo” circonda la città di quartieri-dormitori, una selva di palazzi che, a partire dagli anni Cinquanta, ha negato agli abitanti della “città tutto porto” – dal greco *panormos* – l’accesso al mare. Materiali di scarto e di demolizione riversati per decenni nelle acque della costa sud non hanno solo modificato la geografia dei fondali, ma li hanno resi tossici, pericolosi. Maria, Pinuccia, Lia, Katia, Antonella, le cinque sorelle Macaluso di Emma Dante vivono qui, meglio: è nel cinema che la loro casa prende forma, si fa luogo. Dal balcone della loro abitazione popolare il mare è vicino, si vede, e tuttavia rimane inaccessibile. È necessario attraversare il letto del fiume Oreto, poi il resto della città per raggiungere “i bagni”, l’acqua limpida del Charleston, a Mondello. Un mare diversamente negato, il confine è l’ingresso dello stabilimento balneare, soglia che le sorelle attraversano abusivamente per lanciarsi in quello che sembra essere un tributo – come del resto già in *Via Castellana Bandiera* – della regista palermitana a Pina Bausch: schizzi d’acqua, danza, vita. E tuttavia, le sorelle non appartengono a quel luogo: saranno costrette a tornare nella loro casa e da lì impossibilitate ad allontanarsi.



Masebedo-Videomobile. Foto di W. Träger.
Photocourtesy: Manifesta 12 Palermo e l'artista

Se con *Giardino di Giardini. Azioni sulla Costa Sud*, presentato a Palazzo Costantino, Roberto Collovà, ricostruisce il mutamento avvenuto lungo i cinque chilometri della costa meridionale, con *La città continua*, il ponte-installazione realizzato con le luminarie tradizionalmente utilizzate in Sicilia per i festeggiamenti religiosi, che Collovà suggerisce di pensare il fiume Oreto come luogo di contatto, zona intermedia, di attraversamento verso una possibile espansione della città verso Sud. Ma è certo nel lavoro di Jordi Colomer, *New Palermo Felicissima*, che il paesaggio compreso tra Sant'Erasmo, Bandita e Acqua dei Corsari, si apre a una paradossale s-marginatura tra centro e periferia. Proprio qui, dove negli anni Novanta Daniele Cipri e Franco Maresco facevano emergere l'umanità terremotata di *Cinico Tv* prima e de *Lo Zio di Brooklyn* e *Totò che visse due volte* dopo, una generazione di *freaks* che sembrava emergere dalle stesse macerie del "sacco", Jordi Colomer organizza una serie di gite in barca dove i turisti sono gli stessi cittadini palermitani che dal centro – e dalle loro cariche istituzionali e di rappresentanza (tra i "turisti" anche Gioacchino Lanza Tomasi e lo stesso Collovà) – vengono "spostati" per una riflessione collettiva sul futuro possibile della costa meridionale della città. Lo scellerato piano di urbanizzazione di Palermo ha seguito direttrici precise, il centro storico sembra per molto tempo rimanere immune al processo di ammodernamento⁸, e ancora oggi, nei vicoli della Kalsa e dell'Albergheria, è possibile imbattersi nelle strutture in ferro costruite a ridosso dei palazzi per impedirne il crollo a seguito dei bombardamenti, impalcature-fossili che indicano uno sviluppo "verticale" del centro storico, più che "orizzontale". Città delle sopravvivenze, di sovrapposizioni, dell'anacronismo, potremmo azzardare, dove nuove costruzioni poggiano su vecchi "catoì" ancora abitati, alloggi di fortuna incastonati tra chiese nate dalla fusione di architettura araba e normanna, Palermo richiede un incedere che tenga conto delle sue stratificazioni strutturali: non solo *spostamento*, dunque, ma una vera e propria operazione di *carotaggio*, di lavoro sulle faglie temporali per provare a rintracciare gli stadi di sedimentazione precedenti. Allo stesso modo, per indagare il rapporto tra cinema e città e l'immagine che questo ha prodotto, è necessario non solo collegare quest'ultima alla trama di eventi storici che ne hanno determinato l'esito, ma accostare un andamento che tenga conto della componente "trans-storica" delle immagini stesse.

Ogni volta che cerchiamo di costruire un'interpretazione storica – un'“archeologia” nel senso di Michel Foucault – dobbiamo fare attenzione a non identificare l'archivio di cui disponiamo, fosse anche proliferante, con i fatti e i gesti di un mondo di cui esso offre sempre solo alcune vestigia. Ciò che è proprio dell'archivio è la lacuna, la sua natura bucherellata. Spesso le lacune sono il risultato di censure deliberate o incoscienti [...] ci troviamo molto spesso alle prese con un immenso e rizomatico *archivio d'immagini eterogenee* difficili da padroneggiare, da organizzare e da capire, proprio perché il suo labirinto è fatto d'intervalli e di lacune tanto quanto di cose osservabili. Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee e anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*.⁹

Nel lavoro di indagine sugli archivi, nel processo di scandagliamento della costruzione del tempo storico come tempo complesso, i MASBEDO individuano proprio nelle pieghe del non-detto, ovvero in quella paradossale simmetria tra *tutto* e *niente* che è propria dell'archivio, la possibilità di un nuovo-dire: è infatti nell'esercizio della censura che ha investito la produzione cinematografica – una sua parte, almeno – che il rapporto tra cinema e città può essere qui letto in una luce nuova. Se nella testimonianza di Suor Cornelia, arrivata a Palermo per introdurre il cinema nelle scuole, la censura avveniva nella distribuzione, sia attraverso le classifiche del centro Cattolico Cinematografico, sia nelle forme di un vero e proprio ri-montaggio del materiale – “quando il film arrivava nelle agenzie, il primo parroco che lo vedeva lo sforbiciava e poi lo riattaccava, e quindi perdevamo i pezzi” – il ritrovamento del protocollo 90/6, che racconta dell'indagine condotta dalla Questura di Palermo nei confronti del regista Vittorio De Seta, allora giovane aristocratico decaduto, reo di aver ripreso i contadini a lavoro a Petralia Sottana, racconta di una censura preventiva che immobilizza la possibilità stessa che l'immagine cinematografica possa prendere forma. E ancora, la rilettura di alcune immagini provenienti dall'archivio della Panaria Film insieme a Vittoria Alliata di Villafranca e Valguarnera, figlia di Francesco Alliata, produce un nuovo ordine di leggibilità

possibile, gettando nuova luce sui film realizzati dai fondatori della rivoluzionaria casa di produzione siciliana. Sulla famosa “guerra dei vulcani” molto è stato detto, della sua dimensione scandalistica, certo, dell’abbandono da parte di Roberto Rossellini della Magnani e della stessa Panaria Film, meno tuttavia della sua gravidanza politica, forse. Padre Morlion – selezionato della CIA come uomo della propaganda in Italia e fautore della necessità di un “neorealismo cattolico” – influenzò la decisione di condannare all’indice *Vulcano*, il film di William Dieterle, che non venne mai proiettato, mentre Alliata scoprirà solo in età molto avanzata che i fondatori della Panaria furono, durante i pochi anni di attività, sorvegliati dai servizi segreti. Se allora il cinema coevo aveva assunto la Sicilia come istanza politica – politica dei sentimenti, con *Stromboli, terra di Dio*, politica dell’agire, con *La terra trema* – i tentativi di raccontare l’isola – e le isole – da parte dei ragazzi della Panaria assumono oggi una istanza politica peculiare: quella di un cinema della resistenza. Ecco che allora, il destino delle immagini si compie, aprendosi a nuove possibili leggibilità.

“Noi fummo i leoni, i gattopardi”

Palermo, Palazzo Valguarnera Gangi. Quattro giovani danzatrici Tamil danzano nella sala degli specchi sulle note del *Valzer e Mazurka Brillante*, composta da Nino Rota e ri-arrangiata dal coro del Teatro Biondo. I gesti, tuttavia, non appartengono al ritmo della musica, ma tradiscono una metrica antica, sono espressione di una pratica che non appartiene a quel luogo ma che lì trova compimento. Il Bharatanatyam, questo il nome della coreografia, è una tra le più antiche danza indiane. Censurata dal governo britannico nel 1910, il Bharatanatyam è il frutto di continue ridefinizioni e sovrapposizioni stilistiche dovute alla necessità di spostarsi fuori dalla regione Tamil Nadu e infine dall’India. Per poi re-incarnarsi come sopravvivenza di gesti nei corpi e nelle posture di giovani donne appartenenti alla comunità Tamil palermitana, la più grande in Italia¹⁰. Nel 1963 Luchino Visconti gira nella stessa sala le scene conclusive de *Il Gattopardo*. Anche i passi di Don Fabrizio, seppur in sincrono con il tempo della musica, sembrano appartenere a un tempo ormai fuori dal tempo presente della Storia – quello del Risorgimento italiano, dell’unificazione, del cambiamento.



R. Collovà, La città continua. Foto di S. Sapienza.
Photocourtesy: Manifesta 12 Palermo e l'artista

Se le sale di Palazzo Valguarnera diventano ne *Il Gattopardo* luogo simbolico del passaggio, della transizione, in cui la vecchia aristocrazia siciliana ormai in decadenza lascia il posto alla “nuova società che avanza”, allora è qui che deve avere luogo – letteralmente – l’ulteriore passaggio della riflessione sul cinema – e sulla città – portata avanti da *Welcome Palermo*. Nello spostamento dal valzer eseguito da Angelica e don Fabrizio al movimento coreutico del Bhratanatyam, il cinema ri-attiva la sala degli specchi – altrimenti inaccessibile – come agente di narrazione. Nella vertigine del tempo, nel palinsesto di temporalità diverse qui rimontate, Palazzo Valguarnera incarna il destino di un cambiamento *in fieri* che non può fare altro che rimettere in scena se stesso, fisso nella potenza del tempo presente della pellicola, impossibilitato a farsi azione. Il futuro sembra essere ancora un miraggio. E così, se mentre il cinema cambia, tutto il resto rimane com’è, questo forse non è dato ancora sapersi.

1. L. Farinotti, *In-vece di un'introduzione. Atlanti, cartografie, enciclopedie visive: mappe dell'immaginario cinematografico italiano*, in G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano, 2011.

2. Si veda M. Bertozzi, *Modulazione isolana. Il documentario sulla Sicilia dagli '80 a oggi*, in E. Morreale (a cura di), *Idea di un'isola. Viaggio nel cinema della e sulla Sicilia*, Quaderni del CSCI, n. 5, Barcellona, 2009.

3. Giuseppe Fava, *I cento padroni di Palermo*, in "I Siciliani", n. 6, giugno 1983 pp. 30-39.

4. Nel lungometraggio del 2019 non è presente la performance che vede Letizia Battaglia, seduta sul furgoncino trasformato in palco a Piazza Magione, prima fotografare una bambina e poi bruciare una riproduzione de *Il Trionfo della Morte*.

5. Ed è soprattutto nel reticolato di strade e piazze che si diramano dal centro che si registra la maggiore concentrazione di *location* individuate: sono pochi i registi che si spingono verso la "zona di espansione Nord" e Mondello, o a sud, verso il fiume Oreto, Sant'Erasmo e Brancaccio. Si fa qui riferimento soprattutto allo studio condotto da OMA e Ippolito Pestellini Laparelli per Manifesta 12 su un campione di 150 film girati a Palermo, dal 1930 al 2017. Si veda I. Pestellini Laparelli, OMA (a cura di), *Palermo Atlas*, Humboldt Books, Milano 2018. Ai film

esaminati vanno aggiunte alcune produzioni più recenti come *Una storia senza nome* (Roberto Andò, 2018), *Momenti di trascurabile felicità* (Daniele Lucchetti, 2019), *La Dea Fortuna* (Ferzan Ozpetek, 2019).

6. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Monza 2015, p. 79.

7. Si veda F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Chan 2018.

8. Si veda F. Pedone, *La città che non c'era. Lo sviluppo urbano di Palermo nel secondo dopoguerra*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2019.

9. G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 248-249.

10. Il video-installazione, dal titolo *Blind Mirror*, è stato presentato all'ICA di Milano nel corso della mostra "Perché le frontiere cambiano", a cura di Alberto Salvadori, e successivamente confluito in *Welcome Palermo*.

2. Pratiche pazienti, pratiche possibili: politiche del reale

Avere cura dei luoghi

Federico Bilò

1. Luoghi e paesaggio

Come altri architetti, anch'io ritengo che l'architettura sia una *scienza dei luoghi* e che progettare significhi innanzitutto avere cura dei luoghi e delle persone che li abitano. Ma non tutti i luoghi sono uguali. Appena ci allontaniamo dalla città consolidata e dalla periferia storica, la connotazione paesaggistica dei luoghi prende il sopravvento, quale condizione e finalità dell'attività progettuale. Cosa significa questa affermazione? Significa che i capisaldi del ragionamento progettuale saranno quelli che la condizione paesaggistica indica come prioritari. La topografia, le stratificazioni, le misure, le concatenazioni, le giaciture, i profili, i rapporti tra figura e sfondo, le materie, i colori ecc. indirizzano il progetto, in sintonia o in distonia. Ciò che conta, è che esso, risulti *specifico*: radicato e motivato. Non solo. I capisaldi cui si è fatto cenno, sono ovviamente parziali: perché abbiamo ommesso il contesto sociale, il programma, i dati tipologici (o trans-tipologici o post-ipologici) e, soprattutto, lo spazio. Si vive dentro spazi, aperti e chiusi, ci si muove dentro a spazi e le scelte di organizzazione e configurazione spaziale risultano sempre decisive: registro antropologico e registro figurativo dello spazio devono trovare la giusta coniugazione¹. Non ci siamo soffermati su questi altri capisaldi solo per evidenziare la priorità che quelli paesaggistici assumono in certi luoghi. Pur sapendo che i capisaldi paesaggistici dovranno negoziare con tutti gli altri e risulteranno, in definitiva, solo *primi inter pares*. Ci interessa evidenziare come, con questa strumentazione concettuale e con questa modalità d'approccio, qualunque presunta particolarità localizzativa del progetto perda di senso. Non ha ragion d'essere un ragionamento progettuale *particolare* per la piccola città o per la metropoli o per le aree interne o per il borgo abbandonato. C'è il progetto, e ci sono la sensibilità e la capacità del progettista. Punto. Il progetto è l'unica cosa che conta, ed esso *si intesse con il mondo circostante*. L'unica conseguenza della particolarità localizzativa è il rimescolamento gerarchico, caso per caso, dei capisaldi del ragionamento: per questo parlavamo di *primi inter pares*. Come ha scritto tantissimi anni fa Adolfo Natalini,

il progetto di architettura cerca di comprendere la maggiore quantità possibile di dati significativi, assume poi la responsabilità di sceglierne alcuni come generatori e lavorando su questi sia razionalmente che poeticamente (potrei dire intuitivamente per non spaventare nessuno) corre infine il rischio di ogni creazione.²

2. *Analfabetismo spaziale*

Muoviamo da una semplice domanda: qual è la qualità dell'ambiente nel quale viviamo? Oppure, per declinare la questione in maniera più esplicitamente architettonica: qual è la qualità *spaziale* dell'ambiente nel quale viviamo? Se assumiamo la definizione di architettura proposta da Giancarlo De Carlo, secondo la quale “fare architettura significa dare organizzazione e forma allo spazio nel quale si svolgono le vicende umane”; e se consideriamo la confusa organizzazione e l'inadeguata formalizzazione dello spazio nel quale viviamo – specialmente in Italia –, dovremo allora concludere che la qualità spaziale dell'ambiente è scarsa se non del tutto assente. E, dove la qualità è presente, quell'ambiente risulta esser stato organizzato e formalizzato in un passato più o meno remoto (con rare eccezioni). Possiamo dunque affermare che la gran parte delle nostre vite quotidiane si svolge in ambienti di scarsa qualità spaziale. Amara e ineluttabile constatazione, dalla quale deriva una seconda domanda: perché le persone vivono in ambienti così squalificati, ma non se ne lamentano? Perché tutto ciò è per loro normale, al punto da non percepire mai un disagio? Risposta: perché la gran parte delle persone soffrono di *analfabetismo spaziale*; non sanno *leggere* lo spazio, né tantomeno *scriverlo*; non sanno applicare l'immaginazione allo spazio, se non nelle forme più consuetudinarie. Vale dire: la gran parte delle persone non ha alcuna educazione alla qualità dello spazio. Questa risposta richiede però successivi chiarimenti. Quali sono, infatti, le qualità dello spazio? In cosa si manifestano? Perché le persone non risultano sensibili a tali qualità? Chi è che dovrebbe fornire loro educazione intorno alle qualità spaziali? E perché ciò non avviene? Non è questa la sede per rispondere a tutte queste domande. Diremo soltanto che l'edificato che popola la gran parte del territorio italiano, cioè quanto costruito a partire dagli anni Sessanta del Novecento, dall'epoca del cosiddetto *boom economico*, presenta un'organizzazione spaziale maldestra, convenzionale e banale: ci troviamo immersi in ambienti standardizzati per comportamenti e stili di vita standardizzati, all'insegna del conformismo. Questo è il quadro. Ma in tale quadro, di desolante pochezza spaziale, le occasioni



G. Bellini, *Allegoria Sacra*, olio su tavola, 1490/1500 ca., Firenze, Uffizi

di esperire spazi qualificati sono minime; e senza l'*esperienza* di spazio qualificato, si diffonde e si consolida l'*analfabetismo spaziale*, ovvero l'incapacità delle persone, degli utenti, degli abitanti, di esigere un più significativo livello di organizzazione e formalizzazione dello spazio, tanto negli interni domestici quanto negli spazi tra gli edifici e tra questi e il contesto. L'*analfabetismo spaziale* è la causa principale della "distanza tra un corpo sociale e politico mediamente disinteressato al ruolo che l'architettura avrebbe potuto giocare nel definire strategie e modalità d'intervento"³ e un qualunque risultato qualificato. Tale amara constatazione ammette alcune osservazioni: causa ed effetto, all'interno di tale fenomeno, si confondono, perché se la qualità spaziale offerta è scadente, tuttavia gli utenti non sembrano accorgersene né tantomeno lamentarsene. Con il risultato perverso di diminuire continuamente la qualità dei prodotti di tecnici e imprese e delle attese dei cittadini. Ancora, possiamo dire che a tale *analfabetismo spaziale*, definibile *di ritorno* per ormai lunga desuetudine dopo stagioni più qualificate, dà un contributo decisivo la televisione con i volgari modelli che propone e instilla meticolosamente. Ora, possiamo riuscire ad inquadrare tale questione nella dimensione antropologica che necessariamente le compete? Per sottolineare questo aspetto antropologico, l'unico a contare davvero, consideriamo un'affermazione di Pier Paolo Pasolini, che in *Lettere Luterane*, rivolgendosi ad un ipotetico adolescente, scrive: "le tue fonti educative più immediate sono mute, materiali, oggettuali, inerti. Hanno un loro linguaggio di cui tu, come i tuoi compagni, sei un ottimo decifratore. Parlo degli oggetti, delle cose, delle realtà fisiche che ti circondano"⁴. Pasolini individua con chiarezza la centralità di quel rapporto tra ambiente, formazione e comportamento, mai sufficientemente acquisito dalla nostra cultura progettuale, mai sufficientemente tematizzato. Con le conseguenze che ne derivano. Continua Pasolini:

l'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni materiali della sua condizione sociale – rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito.⁵

Da queste premesse si può comprendere come l'*analfabetismo spaziale* e la conseguente banalizzazione dell'ambiente edificato, abbiano ricadute sociali non indifferenti: al degrado ambientale corrisponde il degrado sociale.

3. La distruzione del paesaggio

Non occorre riandare chissà quanto indietro nel tempo, per trovare ancora integro il paesaggio italiano. Settant'anni sono più che sufficienti. Nel 1950, avviata la ricostruzione, l'Italia era ancora il paese agricolo presentato da Pagano e Daniel nel 1936, alla VI Triennale di Milano. Per convincersene, si legga il ponderoso *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, resoconto di un lungo itinerario compiuto per conto della RAI tra il maggio del 1953 e l'ottobre del 1956⁶. Ma di lì a poco, con accelerazione crescente, sarebbe iniziato un frenetico sviluppo che, come chiari Pasolini, va ben distinto dal progresso; uno sviluppo mal guidato, mal gestito, di carattere predatorio e di nessuna consapevolezza culturale, che avrebbe portato "il giardino d'Europa" ad essere "un paese senza paesaggio". Nella sintesi di Luca Molinari:

la dismisura del boom economico ha generato una fame di cemento che ha investito le nostre coste e ha frantumato definitivamente i confini strutturali tra città e campagna avviando la metropolitanaizzazione dei nostri territori in un continuum edificato polverizzato.⁷

Un osservatore attento e disincantato, qual è Paolo Rumiz, ha scritto dell'impossibilità di rassegnarsi "all'idea che a dilapidare il Paese non fossero stati i barbari ma gli italiani stessi, e che quella depredazione avesse conosciuto la sua acme non nel Medioevo, non nell'età buia dei particolarismi e delle pestilenze, ma negli anni Sessanta del Novecento, quando cadeva ogni limite al dilagare del brutto e al diniego della memoria. Era amaro constatare che persino il fascismo aveva tutelato l'antico meglio dell'Italia contemporanea"⁸. Se si leggono le pagine sconsolate di *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti⁹, riferite a peregrinazioni condotte tra il 1981 e il 1983, e le si confrontano con quelle di Piovene, si ha misura della mutazione occorsa nel paese: dei danni irreversibili che gli furono inflitti. In quegli stessi anni si cominciò a prendere atto di quella che Eugenio Turri aveva chiamato la *Grande Trasformazione*: ricordiamo le precoci esplorazioni di Gianni Celati e Luigi Ghirri lungo la via Emilia (successivamente confluite in un libro del 1986 e, molto più tardi, nei documentari di Celati); il lavoro di un'intera generazione di fotografi (basta ricordare il libro *Viaggio in Italia*, del 1984, che "voleva sottolineare la necessità non tanto di riappropriarsi dell'ambiente, ma di relazionarsi di nuovo con l'ambiente

nel suo insieme”¹⁰); e il libro, ancora di Ghirri, *Paesaggio italiano*. Tale opera di riconoscimento di un nuovo stato del paesaggio trovò suggello nella mostra organizzata da Stefano Boeri e Gabriele Basilio alla Biennale di Venezia del 1996, intitolata *Sezioni del paesaggio italiano*. Come ha scritto con alga precisione Leonardo Benevolo ne *Il tracollo dell'urbanistica italiana*: “l’eclissi del paesaggio italiano, avvenimento di rilievo mondiale, avviene nella generale indifferenza”¹¹.

4. Criticità

L’attuale stato del paesaggio italiano, ormai così distante dalla bellezza e dall’equilibrio celebrati dagli infiniti viaggiatori del *Grand Tour* (l’insostituibile viaggio di formazione dei giovani appartenenti alle élites intellettuali europee), presenta un gran numero di criticità. La prima e più generale è di natura geologica: *la fragilità del suolo*. Essa esiste da sempre, ma quando il costruito era limitato e garbato, la fragilità incideva in misura limitata sugli insediamenti. In proposito, nel 1986, Vittorio Gregotti aveva fatto un’osservazione lungimirante: “certamente un ‘grande progetto’ mancato dell’Italia di oggi, e che proietterà le sue conseguenze sul nostro futuro per molti anni, è la messa in opera di un efficiente progetto generale di difesa del suolo”¹². Purtroppo, i fatti occorsi in seguito gli danno ragione. Consideriamo altre criticità: *la marginalità, l’assenza di struttura, l’omologazione*. *La marginalità*: la città diffusa non è una periferia perché non ha un centro; ma, come mostrarono gli studi condotti negli anni Novanta, in essa si riconoscono *placche, grumi e filamenti*, appoggiati sulla viabilità conveniente e tutti invariabilmente incapaci di assumere centralità. Inoltre, la diffusione urbana, che deriva dalla matrice rurale del territorio, è leggibile come *campagna costruita* (come disse tanti anni fa Agostino Renna), appena articolata dalle articolazioni del paesaggio. La potenzialità edificatoria dei terreni agricoli, 0.03 mc/mq con l’infinita quantità di varianti e sotterfugi che consente, ha costruito questi territori. Ancora, la città diffusa non è una *città generica*, perché è costellata di elementi identitari, edilizi e paesaggistici, invariabilmente storici. *L’assenza di struttura*: la città diffusa è un insediamento elementare: le case si dispongono su lotto secondo l’ordine della proprietà fondiaria. Ma una somma di case, una loro giustapposizione, non fa una città; entro tale sommatoria di case, gli spazi urbani, quando ci sono, sono casuali e/o residuali e gli edifici collettivi degni di



V. Palmieri, *Adriatico*, tecnica mista su cartone, 2004

questo nome sono pressoché assenti. Questo processo di urbanizzazione ostacola qualunque gerarchizzazione e non produce *fatti urbani* nel senso rossiano del termine. *L'omologazione*: nella città diffusa, la gran quantità della banale edilizia residenziale corrente – la Non architettura –, ha il sopravvento sulle sparute permanenze storiche, soprattutto edilizia rurale, rendendo simili tutti i territori. E l'edilizia corrente, che fu espressione della *coscienza spontanea*, oggi non è più riferibile ad una cultura insediativa locale. Questione indubbiamente cruciale: la mescolanza delle culture e degli immaginari, la loro ibridazione, la prevalenza del *gusto* mediatico, definiscono una *coscienza bastarda* largamente responsabile di quelle che Gianni Celati definiva *villette geometrili*. Un'ulteriore criticità da segnalare *riguarda il non-finito*, ovvero la sterminata quantità di manufatti mai completati che popolano il territorio, rustici abbandonati che certo non giovano al paesaggio. Simbolo tangibile dello spreco di denaro pubblico, tale fenomeno si accentua nel meridione. La città diffusa, esito di un desiderio esistenziale, attualizzazione di mode (sub)culturali, espressione di un modo di abitare¹³, è costruita in totale assenza di architettura. La cultura *alta* (?) dell'architettura e quella *bassa* di committenti, operatori del progetto, imprenditori e utenti, non trovano punti di contatto. C'è chi sostiene che la diffusione urbana sia un fenomeno concluso. Sarà. Il consumo di suolo, in Italia, ha ancora una velocità impressionante; nel 2018, era pari a 14 ha al giorno¹⁴. Per visualizzare meglio: l'equivalente di venti campi da calcio al giorno; 7300 in un anno. In ogni caso, la città diffusa è lì, ha cancellato il paesaggio, è squalificata e richiede risposte operative. Che fare?

5. *Vecchie risposte, nuove risposte*

Negli anni Sessanta, di fronte alla novità fenomenica e dimensionale dell'ossessivo costruire, fuori controllo, la cultura architettonica mise in campo una serie di analisi, di strumenti utili a una presunta gestibilità del costruire, di fronti di opposizione; e si impegnò in una rifondazione disciplinare che, da un lato, intendeva opporsi alla “svendita dell'architettura moderna”¹⁵ in atto a partire dagli anni Cinquanta, dall'altro, intendeva definire strumenti concettuali capaci contrastare tale capillare opera di distruzione. In tale quadro vanno considerati i ragionamenti sulla città-regione (come il Piano Intercomunale Milanese, studiato da Giancarlo De Carlo e Siro Lombardini o gli studi di Alberto Samonà su Messina), sulla città-territorio (basti ricordare il



Incompiuto siciliano

Il collettivo **Alterazioni Video** conduce una ricerca sulle architetture non terminate in Italia. **Giarre**, in Sicilia, è l'epicentro di questo fenomeno, documentato nelle fotografie di **Gabriele Basilico**. Con un commento di **Paul Virilio** e un breve saggio di **Wu Ming**

Sicilian Incompletion

Collettivo **Alterazioni Video** è ricerca sulle architetture non terminate in Italia. **Giarre**, in Sicilia, è l'epicentro di questo fenomeno, documentato nelle fotografie di **Gabriele Basilico**. Con un commento di **Paul Virilio** e un breve saggio di **Wu Ming**

celebre articolo in “Casabella-continuità” di Giorgio Piccinato, Vieri Quilici e Manfredo Tafuri¹⁶); in tale quadro si spiega il travagliato parto della L. 167/1962 e il fallimento della riforma urbanistica intrapreso da Fiorentino Sullo (poi sconfessato dal suo stesso partito, la Democrazia Cristiana, col più volgare degli espedienti¹⁷); infine, in tale quadro vanno collocate le riflessioni di Aldo Rossi raccolte in *L'architettura della città* (che, infatti, originariamente si sarebbe dovuto intitolare *Manuale di urbanistica*) e il contributo di Vittorio Gregotti *Il territorio dell'architettura* (che costruiva un fondamentale legame tra architettura e geografia). Ma nonostante quest'insieme di azioni, la depredazione del paesaggio italiano continuò ed anzi accelerò. Alla cultura architettonica rimase solo di prendere atto dello stato delle cose e di immaginare nuove pratiche per negoziare interventi di qualche qualità: nuove risposte. La nozione al centro delle nuove risposte è stata ed è quella di *vuoto*. Un *vuoto* da riempire di significati (urbani, sociali, ecologici), un “intervallo tra”, cui attribuire un senso e un ruolo, lavorando in assenza di cubatura e sul suolo, articolandolo attraverso spessori minimi. Date tali premesse, quali compiti possono e debbono ascrivarsi oggi ad una progettazione consapevole? Se l'*analfabetismo spaziale* contribuisce in maniera determinante a rendere l'architetto socialmente marginale e ineffettuale l'architettura, cosa può fare quest'ultima per agire con profitto, cioè con qualità, in un contesto sociale e fisico tanto ostile? Di fronte a uno stato dei luoghi così degradato, occorrono delle risposte decise, radicali. Ma siamo perfettamente consapevoli che non vi è né la sensibilità culturale né la volontà politica per mettere mano a qualche azione correttiva. Che, comunque, dovrebbe articolarsi nei seguenti capisaldi: primo, occorrerebbe una rifondazione della cultura dell'Ordinario – o una rifondazione culturale dell'Ordinario –, una nuova definizione della qualità diffusa, media, non eclatante, fondata sulla comprensione e sull'interpretazione delle modalità abitative degli utenti, sui loro stili e desideri di vita. E un'*alfabetizzazione spaziale* di massa. Potrebbe nascere una cultura progettuale dell'Ordinario capace di agire sulle case, sui servizi di base, sugli spazi urbani, sulle infrastrutture. Ma non ci sono le condizioni culturali perché ciò possa accadere. Secondo, occorrerebbe una moratoria dell'attività edificatoria, che ponga fine al consumo di suolo agricolo e alla devastazione del paesaggio, cercando piuttosto di consolidare e qualificare le zone già avviate



Christo, Locandina dell'incontro dell'artista con la cittadinanza di Sarnico il 30 novembre 2015, in occasione dell'allestimento di *The Floating Piers* al lago d'Iseo

all'urbanizzazione. Questa sarebbe l'unica indispensabile scelta strategica complessiva, con l'altrettanto indispensabile corollario della demolizione mirata e sapiente. E, terzo, occorrerebbe produrre *fatti urbani* minimi: una chiesa e il suo sagrato, una biblioteca con la sua piazza civica, uno spazio aperto restituito all'uso collettivo ecc. Non si può continuare a consumare impunemente i luoghi identitari ereditati dalla storia: anche la contemporaneità deve costruire i suoi. Ma sono poche le occasioni concrete perché ciò accada, e quelle poche divengono, di solito, *occasioni perdute*. Infine, le lungaggini burocratiche rendono tardiva qualunque azione rigenerativa (con buona pace della resilienza) e le norme, esclusivamente settoriali, non fanno che frammentare ulteriormente l'attività progettuale e i processi produttivi, laddove, viceversa, servirebbe visione d'assieme.

6. Specificità e pratiche etnografiche

Queste sopra elencate sono istanze irrinunciabili, ovvero gli obiettivi di qualunque progettazione consapevole. Come conseguirle? Esiste un approccio, un metodo progettuale più appropriato di altri? Esiste e si contraddistingue per una finalità prioritaria e propedeutica: raggiungere la *specificità*. I progetti devono essere specifici, ovvero aderenti ai luoghi e aderenti alle persone e ai loro modi di vivere e usare lo spazio. Ma cosa significa, esattamente, *specificità*? Ha affermato Giancarlo De Carlo: “nell'architettura, l'estrema specificità è la sola strada che permetta di elaborare indicazioni generalizzabili”¹⁸. Essere specifici produce appartenenza: essere specifici consente al progetto di riverberare molteplicità e polifonia; e così via. Ma la *specificità* non è data in partenza e deriva solo ed esclusivamente da accurata comprensione. Essa è dunque un risultato, un risultato da acquisire volta per volta, caso per caso. E, nei casi migliori, il processo che consente di pervenire a tale acquisizione, si configura come una vera e propria *pratica etnografica*, come andiamo dicendo da alcuni anni. Perché scopo di una *pratica etnografica* è “alimentare le elaborazioni dell'intelligenza architettonica con quanto si può e si deve imparare dalla Non-architettura, ovvero dal sapere della *coscienza bastarda* nel merito dello spazio abitato”¹⁹. In che consiste una pratica etnografica? Chiediamo aiuto ad un classico dell'antropologia, come *Interpretazione di culture* di Clifford Geertz, del 1973. Secondo l'antropologo americano, fare etnografia significa svolgere un'attività sul campo che consenta di costruire una (o più) *Thick Description*, cioè una descrizione densa,

complessa, stratificata. Geertz distingue tra *thin description* e *thick description*, laddove la prima è “sottile”, e quindi banale e superficiale, mentre la seconda è “spessa”, e quindi densa, stratificata e complessa. La complessità della descrizione, il suo essere *Thick*, è manifestazione di una particolare attenzione verso l’oggetto dello studio, al riparo da interpretazioni veloci e avventate. C’è una sorta di omologia tra la complessità dell’oggetto di studio e la densità della sua descrizione. Come dice Geertz,

l’etnografo si trova di fronte a una molteplicità di strutture concettuali complesse, molte delle quali sovrapposte o intrecciate fra di loro, che sono al tempo stesso strane, irregolari e non esplicite, che egli deve in qualche modo riuscire prima a cogliere e poi a rendere.²⁰

Coglierle, comporta un intenso lavoro sul campo (*fieldwork*). Pertanto, l’etnografo si impegna in prolungate osservazioni, registrazioni, analisi e solo a valle del lavoro sul campo potrà svolgere la sua attività principale: scrivere. Parafrasando, l’architetto si impegna in prolungate osservazioni, registrazioni, analisi e solo a valle del lavoro sul campo potrà svolgere la sua attività principale: progettare. La questione è come porsi di fronte a questi ex luoghi, al loro degrado sociale, insediativo e figurativo, al pullulare di insulse casette che hanno sovraffollato il nostro paesaggio. Molti anni fa Robert Venturi scrisse che “imparare dal paesaggio esistente è, per un architetto, un modo di essere rivoluzionario”²¹. Questa posizione, che Mario Gandelsonas definì *neo-realista*²², appare oggi di grande interesse, ma richiede tutte le precisazioni necessarie per disinnescare i rischi di populismo e vernacularismo che porta con sé. In realtà, basterebbe fare come fece lo stesso Venturi: il quale aveva sempre la forza di *trasfigurare* quanto osservava e quanto prendeva dal contesto, sviluppandolo in composizioni tutt’altro che vernacolari, di grande *complessità* e ricche di *contraddizione*. Dando cioè prova di un sofisticato lavoro compositivo agito sui materiali ordinari desunti dalla realtà. In definitiva, questo metodo progettuale non richiede alcun *punto e a capo* (se non per una radicale semplificazione normativa e burocratica); occorre, piuttosto rendere effettuali e operanti le risposte immaginate.

1. In merito ai registri antropologico e figurativo dello spazio, rimandiamo a F. Bilò, *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*, Quodlibet, Macerata 2014. Si veda in particolare il cap. IV.

2. A. Natalini, *Figure di pietra / Figures of stone*, Electa, Milano 1984, p. 7.

3. L. Molinari, *Dismisura. La teoria e il progetto nell'architettura italiana*, Skira, Milano 2019, p. 12.

4. P. P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 2003, p. 31.

5. Ivi, p. 36.

6. G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 1993.

7. L. Molinari, *Dismisura*, cit., p. 11.

8. P. Rumiz, *Appia*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 22-23.

9. G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Einaudi, Torino 1983.

10. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 56. Osserva ancora Ghirri: “quello che abbiamo attorno non viene mai rappresentato. Questa negazione dello spazio in cui viviamo credo sia un dato storicamente molto significativo: all'incapacità di rapportarci con lo spazio, con l'ambiente, corrisponde un'assenza di rappresentazione. Da

questo deriva, probabilmente, una progressiva disattenzione, e in qualche misura un atteggiamento di incuria nei confronti delle problematiche ambientali, ecologiche”, ivi, p. 57.

11. L. Benevolo, *Il tracollo dell'urbanistica italiana*, Laterza, Roma-Bari 2012.

12. V. Gregotti, *I grandi progetti non realizzati*, in AA.VV., *Italia Moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, Electa, Milano 1986, vol. V, 1860-1980 *Il paese immaginato*, p. 187.

13. Diceva G. Grassi, negli anni Settanta, che questo modo di costruire la campagna è “l'espressione di una protesta” contro il nulla offerto dalla città borghese. Può essere. Quarant'anni più tardi, questa interpretazione appare molto ideologica e smentita dall'andamento delle vicende. Non dovremmo piuttosto dire che la diffusione urbana è l'espressione di molte sconfitte?

14. Dati ricavati dal sito dell'ISPRA, Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale; consultato il 07/07/2020.

15. W. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2006, p. 548.

16. G. Piccinato, V. Quilici, M. Tafuri, *La città-territorio: verso una nuova dimensione*, in “Casabella-Continuità”, n. 270, 1962.

17. Sarà bene ricordare che fu questa circostanza a far dire a Pietro Nenni di aver udito un “tintinnar di sciabole”: guai a toccare gli interessi costituiti.

18. G. De Carlo, *Lastra a Signa. Progetto Guida per il Centro Storico*, Electa, Milano 1989, p. 16.

19. F. Bilò, *Le indagini etnografiche di Pagano*, LetteraVentidue, Siracusa 2019, p. 144.

20. C. Geertz, *Interpretazione di culture* (1973), Il Mulino, Bologna 1998, p. 17.

21. R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica* (1972), Quodlibet, Macerata 2010, p. 23.

22. M. Gandelsonas, *Neofunzionalismo*, in "Oppositions", n. 6, 1976.

I festival culturali come produzione dei luoghi. Un'istantanea scattata prima di Covid-19

Guido Guerzoni, Flaminia Iacobucci, Marina Mussapi

Guido Guerzoni, Università Bocconi Milano; Flaminia Iacobucci, DCAI;
Marina Mussapi, BASE Milano

1. Premessa

Nel 1990, mentre compulsavo i materiali per la tesi di laurea, mi imbattei in una pubblicazione che mi incuriosì parecchio; si trattava di uno studio di Roger Vaughan, condotto nel 1976, sull'impatto economico del Festival di Edimburgo.

Incuriosito, appurai l'esistenza di una vasta letteratura internazionale, che muoveva da presupposti assai lontani da quelli che animavano il dibattito italiano sull'economia dei beni culturali dei primi anni Novanta del secolo scorso, dibattito contrassegnato dall'assenza di festival comparabili con quelli presenti in molte nazioni occidentali e dalla perdurante indifferenza giuridica per gli "eventi culturali" in genere. Sicché, se all'estero, già negli anni Ottanta del ventesimo secolo, i festival erano considerati elementi costitutivi e portanti del patrimonio culturale, nella piena accezione franco-anglosassone di *patrimoine culturel* – *cultural heritage* – in Italia la strada da percorrere per ottenere riconoscimenti parziali era ancora lunga e nemmeno oggi quell'agognato traguardo è stato oltrepassato, sebbene, pre Covid-19, si potessero annoverare più di 2.000 festival, con manifestazioni giunte a più di venti edizioni.

In tal senso, incuriosito dalla perdurante assenza di dati sul fenomeno, lo scorso anno ho deciso di aggiornare le mie periodiche *survey* settoriali (già effettuate del 2008, 2010 e 2012), grazie al supporto dell'Associazione Prohairesis (Festival Leggendo Metropolitano), con il contributo della Fondazione di Sardegna nell'ambito del bando denominato "Progettare il Futuro" e con la curatela di Flaminia Iacobucci e Marina Mussapi.

Così il censimento ha coinvolto 109 festival di approfondimento culturale, equamente distribuiti sul territorio nazionale. Agli organizzatori è stata inviata una prima lettera di presentazione della ricerca e dei suoi intenti, unitamente a un questionario relativo all'ultima edizione. La partecipazione ad Effettofestival 2019 si è rivelata ancora più sentita, con un totale di 49 rispondenti ed un corrispondente tasso di risposta pari al 45%, che hanno risposto a 75 domande articolate in 12 sezioni: 1. una seconda dedicata all'analisi dei palinsesti, alla loro densità,

alla differenziazione dell'offerta e all'eventuale programmazione di eventi collaterali, al fine di verificare la progressiva "esplosione" della formula festival, capace di includere le più diverse forme di evento culturale latamente inteso;

2. una terza sezione attinente ai luoghi e alle sedi di svolgimento, concentrati in un'unica città o sviluppati in più centri urbani, volta a delineare le diverse tipologie di spazi ospitanti e le relative caratteristiche;

3. una quarta sezione relativa alle politiche di prezzo, al fine di stabilire la numerosità dei festival cui è possibile partecipare gratuitamente e di quelli che ospitano eventi a pagamento, e di esaminare le eventuali strategie di diversificazione del prezzo;

4. una quinta in cui sono state analizzate le attività commerciali connesse ai festival e l'eventuale presenza di convenzioni e accordi con strutture ricettive, esercizi commerciali, operatori della ristorazione, aziende di trasporto e altri soggetti economici, for e non profit;

5. nella sesta sono stati esaminati i principali promotori e finanziatori pubblici e privati, gli sponsor tecnici e i *media partner*, per verificare se e in quale misura le varie manifestazioni siano sostenute o meno da comuni tipologie di enti e di imprese;

6. nella settima sezione sono stati indagati l'organizzazione e le risorse umane, per comprendere la composizione e la numerosità del personale e dei volontari, il trattamento economico riservato a relatori e moderatori, la tempistica necessaria all'allestimento di eventi che, pur svolgendosi in un numero limitato di giorni, sono preceduti da mesi e mesi di intenso lavoro preparatorio;

7. un'ottava sezione è stata riservata all'analisi delle principali voci di costo dei festival di approfondimento culturale, con lo scopo di esaminarne la struttura e confrontarla con il passato;

8. la nona sezione, similmente, è stata focalizzata sull'analisi delle principali voci di ricavo dei festival di approfondimento culturale, con lo scopo di esaminarne la struttura e confrontarla con il passato;

9. una decima sezione è stata riservata alla raccolta dei dati relativi ai visitatori e alle presenze, cercando in particolare di comprendere se gli organizzatori dispongono di strumenti atti a rilevarne la numerosità e la composizione, ovvero le caratteristiche socio-demografiche, le provenienze geografiche e i tempi di permanenza;

10. l'undicesima sezione ha riguardato le attività di comunicazione utilizzate dai festival: le campagne di *advertising*, i mezzi prevalen-

temente utilizzati e i tempi e i *budget* ad essi dedicati; le attività di ufficio stampa; la presenza dei festival sul web e sui *social network*; la commissione di ricerche sugli impatti prodotti sul territorio ospitante; 11. nella dodicesima sezione, infine, sono state richieste delle brevissime considerazioni sulle prospettive future dei festival di approfondimento culturale.

2. *Principali evidenze*

Le aree tematiche più frequenti sono quelle di ambito letterario e poetico, narrativo, editoriale e saggistico (praticate da 28 festival), seguite da quelle di ambito scientifico (che con un totale di 11 festival è cresciuto in modo significativo rispetto all'edizione 2012), dalle tematiche correlate alle arti e alle culture contemporanee (10 festival) e ad argomenti filosofici (10). Numerose anche le manifestazioni focalizzate su giornalismo e media (9), sociologia (5), storia (5) e ambiente e sostenibilità (4). Rispetto all'edizione precedente, nel 2019 sembra diminuito l'interesse per i temi legati all'economia, alla storia e alla sociologia, a vantaggio dei festival focalizzati sulla tecnologia (4). Ad una prima impressione – corroborata dalla crescente robustezza del campione – parrebbe che il format del festival di approfondimento culturale abbia subito un'innegabile evoluzione nel corso degli ultimi anni, spostandosi verso soluzioni politematiche e multidisciplinari, idonee a sviluppare interconnessioni tra saperi diversi, connessioni che trovano un ancoraggio nella crescente fiducia che i visitatori pongono nella credibilità delle manifestazioni più consolidate, capaci di perlustrare zone liminari e transdisciplinari.

Alla specializzazione, perseguita dal 40% del campione, i restanti festival hanno preferito una *mixité* tematica, in qualche senso congenita alla formula stessa del festival di approfondimento culturale, come è andata definendosi in questi anni. La molteplicità degli eventi inclusi nel palinsesto è infatti sempre più spesso accompagnata dalla pluralità dei temi trattati, in funzione delle contaminazioni tra le diverse discipline.

Per quanto concerne la ripartizione geografica, il campione risulta essere leggermente sbilanciato a favore del Nord Italia, grazie all'elevato numero di manifestazioni che nel 2018/19 hanno avuto luogo in Lombardia (5 festival), Veneto, Liguria, Emilia-Romagna (4 festival ciascuno), Friuli-Venezia Giulia e Piemonte (3 eventi). Tuttavia,

Toscana e Sardegna (6 eventi ciascuna) si confermano come le regioni più ricche di eventi, seguite dalla Puglia (4), prima regione meridionale per numero di manifestazioni; il resto del campione è formato da festival ospitati in Campania e Calabria (2), Sicilia, Marche, Basilicata, Trentino-Alto Adige, Lazio e Umbria (1).

In questa edizione della ricerca ricompaiono regioni precedentemente “scomparse”, quali la Campania, il Lazio, le Marche e la Sicilia, segno di una prima ripresa rispetto al periodo post crisi economica (Grafico 01-02).

Si conferma altresì la tendenza – già rilevata negli anni precedenti – alla diffusione dei festival di approfondimento culturale in capoluoghi di provincia medio-piccoli e in piccoli centri, tra cui Foligno, Gavorio, Carpi, Lucera, Sassuolo, Camogli, Sarzana e Seneghe.

3. Il periodo di svolgimento dei festival.

La longevità media

In questa sezione è stata calcolata l'età media dei festival di approfondimento culturale oggetto d'indagine, individuando il periodo in cui la formula ha avuto maggiore fortuna e si è imposta all'attenzione del pubblico e della critica. Si è tentato, inoltre, di identificare i festival più longevi, che hanno ormai raggiunto una fase di maturità e possono contare sia su un pubblico maggiormente fidelizzato sia su un marchio noto, capace di comunicare e garantire la qualità della proposta e dell'esperienza culturale, in misura sempre più indipendente dal tema storicamente caratterizzante (Grafico 03).

Osservando i dati relativi all'anno di nascita dei festival considerati, si conferma quanto rilevato nelle analisi del 2008 e del 2012: le prime esperienze italiane risalgono alla seconda metà degli anni Novanta e sono in larga prevalenza consacrate alla poesia e alla letteratura, poiché è in questo ambito che si sono sviluppate le esperienze internazionali di maggior successo, spesso assunte a iniziale termine di ispirazione e paragone.

A partire dal 2000 sono nati nuovi festival di approfondimento culturale, che hanno cominciato a diversificarsi in funzione dei temi trattati, secondo un modello di differenziazione dell'offerta relativamente tradizionale; l'esplosione del fenomeno è avvenuta intorno al 2005, proseguendo sino al 2013 ed andando poi a calare negli anni seguenti. Le manifestazioni comprese nel campione hanno un'età media di

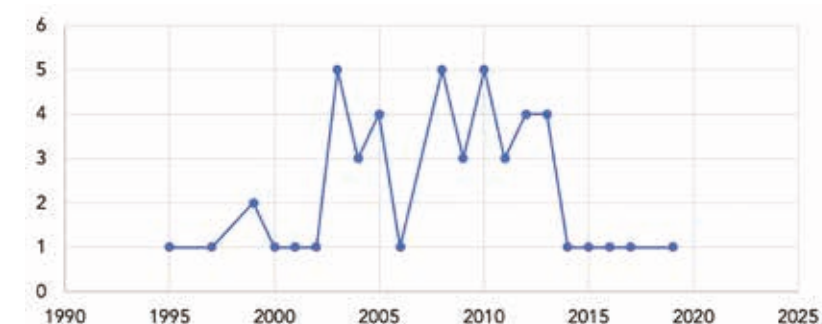
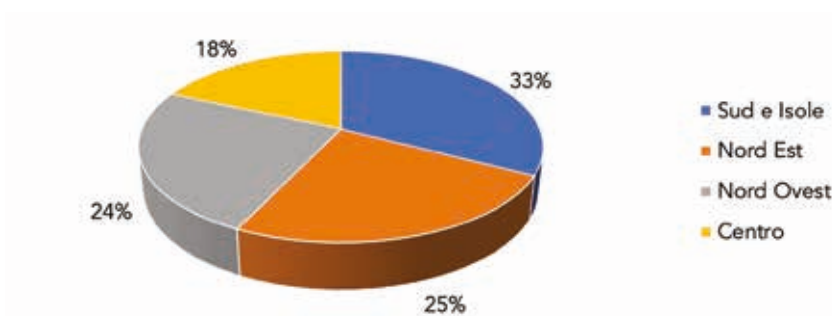
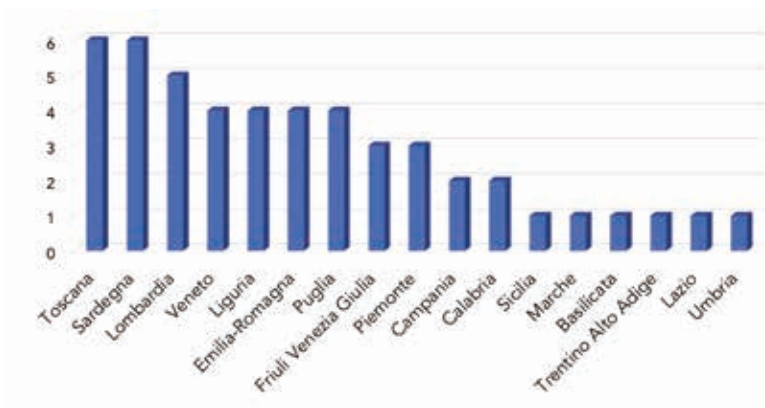


Grafico 01. Ripartizione del campione per regione

Grafico 02. Ripartizione del campione per area geografica

Grafico 03. Andamento della nascita dei festival campione dal 1995 al 2019

circa 11 anni e mezzo, contro una media dell'edizione 2012 pari a 8,5 anni, a riprova che la fase espansiva è proseguita anche per alcuni anni successivi al 2012. Il dato medio deriva d'altronde da un combinato disposto che da una parte ha registrato l'invecchiamento delle manifestazioni più longeve (le prime hanno superato la ventesima edizione), dall'altra ha intenzionalmente accolto nel campione iniziative più giovani, comunque capaci di formulare proposte convincenti per pubblici interessati, motivati e curiosi: sono 9 i festival inaugurati tra il 2013 e il 2019, a dimostrazione del fatto che la crisi economica non ha penalizzato il successo del format, non più "evento", ma ormai "bene" facente parte di un "patrimonio culturale" la cui immaterialità non deve più costituire un fattore penalizzante.

La stagionalità

I festival di approfondimento culturale confermano la cadenza annuale – eccezion fatta per le attività extra-festivaliere, che possono precederli, seguirli o essere programmate durante tutto l'arco dell'anno.

Si è pertanto esaminata la distribuzione nel corso dell'anno per rilevare eventuali concentrazioni e censire le stagioni meno interessate: prendendo in considerazione il periodo di svolgimento si è notato che i mesi privilegiati sono quelli autunnali, con una leggera differenza – complice forse una loro maggiore godibilità legata al cambiamento climatico – rispetto a quanto rilevato nel 2012, quando emergeva una preferenza per la tarda primavera (maggio-giugno).

Come è già emerso in tutte le precedenti ricerche, settembre rimane il mese in cui si concentra il maggior numero di manifestazioni (16), seguito da novembre (9) e ottobre (6).

Ciò conferma che i festival servono sempre più per chiudere o allungare l'alta stagione, solitamente circoscritta ai mesi di luglio e agosto, riuscendo ad attrarre ingenti flussi di partecipanti e accompagnatori anche nei mesi immediatamente successivi. Dalla pressoché assenza di eventi nei mesi di luglio e agosto si evince la cura prestata dagli organizzatori nell'evitare i periodi di maggior affluenza turistica, sia per fuggire spiacevoli episodi di congestione nei piccoli centri che ospitano le manifestazioni, sia per sfruttare più intelligentemente le ricadute economiche in periodi meno felici dal punto di vista turistico (Grafico 04).

La durata media

Dal punto di vista temporale è interessante osservare la distribuzione della durata media dei festival, sia per desumere un primo parametro valutativo delle buone pratiche di settore, sia per rintracciare e comprendere le principali eccezioni (Grafico 05).

La durata media dei festival campione è pari a 5,7 giorni, ma, analizzando le varianze, si evince che il dato sintetico cela una realtà assai più eterogenea: esistono infatti sia manifestazioni molto lunghe, che impegnano il centro urbano in cui si svolgono per più weekend successivi collocandosi al limite estremo del *concept* di festival di approfondimento culturale (che si connota per una spiccata concentrazione temporale), sia esperienze con palinsesti fitti e articolati che si dispiegano in poche giornate contigue; in entrambi i casi, però, le manifestazioni hanno luogo prevalentemente nel fine settimana.

Il 71% dei festival analizzati dura dai tre ai cinque giorni, dimostrando la volontà degli organizzatori di razionalizzare il sistema di offerta, predisponendo un palinsesto concentrato e qualificato ed evitando inutili prolungamenti che potrebbero indebolire l'attrattività delle proposte.

4. Il palinsesto di offerta.

Il numero e la frequenza degli eventi

In questa sezione sono stati identificati il numero totale e la frequenza giornaliera degli eventi proposti, al fine di ottenere indicazioni più precise sulla dimensione quantitativa e la densità dei palinsesti.

Rispetto alla rilevazione del 2012, il programma dei festival indagati nel 2019 sembra essersi decisamente arricchito. A distanza di solo 5 anni, il numero di eventi in palinsesto, sia totali che giornalieri, è infatti raddoppiato: si tratta di programmi sempre più ricchi, che tendono a impegnare tutta la giornata dalla mattina alla tarda serata, con una netta predominanza degli incontri programmati nel tardo pomeriggio e nelle fasce serali. Nel fine settimana, inoltre, la densità degli eventi aumenta ulteriormente (Tabella 01).

Dal punto di vista della durata sembrerebbe che i festival abbiano trovato la propria "misura aurea": i dati del 2019 confermano in buona parte quelli delle edizioni precedenti: sussistono scarti minimi e fisiologici tra le diverse tipologie di eventi (ad esempio la durata di un concerto rispetto a quello di una conferenza, o di un dibattito rispetto

a un workshop) presenti all'interno del medesimo palinsesto, mentre si registra una sostanziale uniformità tra le stesse tipologie di evento incluse nelle diverse manifestazioni.

In particolare, i laboratori oscillano tra i 60 e i 120 minuti, le lezioni, le conferenze e gli incontri con autori e artisti durano dall'ora all'ora e mezza, le proiezioni di film e documentari hanno una durata media di 80 minuti, mentre gli spettacoli possono oscillare tra i 50 minuti e le due ore (a seconda che siano assimilabili a performance, a rappresentazioni teatrali o concerti). Questa standardizzazione è imputabile alla dimensione live dei festival, dacché una durata superiore comporterebbe cali nell'attenzione del pubblico.

Data la durata media degli eventi (80 minuti circa) e il loro numero medio giornaliero, è inevitabile che si verifichino sovrapposizioni totali o parziali tra attività che accadono simultaneamente in sedi diverse, sino a creare "sessioni parallele" la cui scelta è rimessa alla discrezione dei partecipanti.

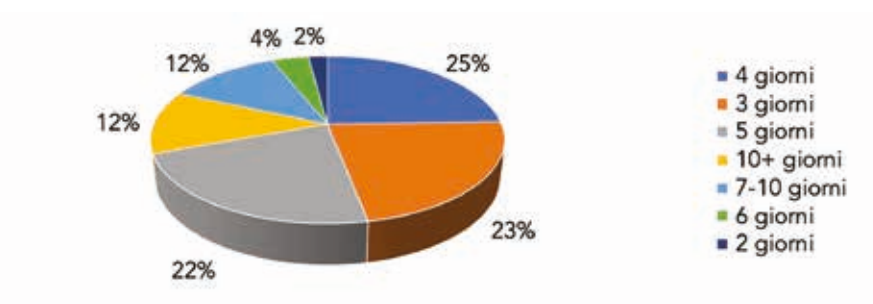
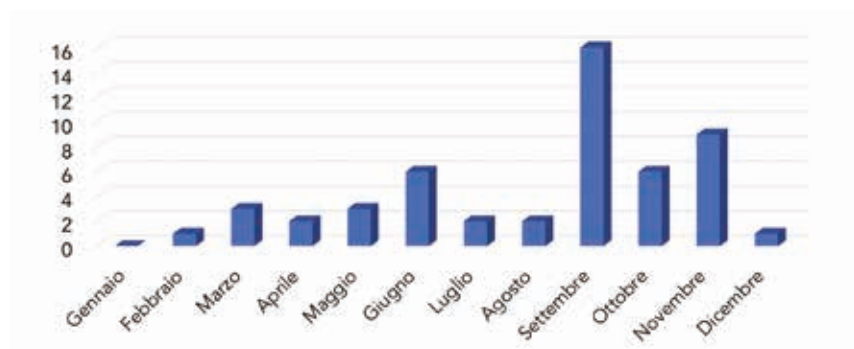
Il numero medio di relatori/artisti ospiti nel 2019 è pari a circa 190, contro i 110 dell'edizione precedente. Il dato, nonostante le forti variazioni, comprova che, sempre più spesso, sono previsti confronti tra due o più esperti, segnale di spettacolarizzazione del dibattito, che assume talvolta, soprattutto nei festival più giovani, la forma del *talk show* televisivo, nella sua versione in "piazza", con numerosi opinionisti moderati da un conduttore.

La tipologia degli eventi

A livello di tipologia di eventi proposti, il confronto tra le due edizioni mostra un trend di sostanziale costanza nelle categorie di eventi più diffuse (*Conferenze, dibattiti e tavole rotonde; Spettacoli, concerti e reading; Incontri con autori e artisti*), ad eccezione di *Mostre e esposizioni, Attività per bambini e Proiezioni di film*, il cui numero nel 2019 è rimasto molto simile a quello del 2012, nonostante la crescita, a livello complessivo, del numero di eventi. (Grafico 06).

L'analisi del palinsesto di eventi ha confermato l'ampiezza del sistema di offerta dei festival di approfondimento culturale, pur restando centrali gli eventi concentrati sull'oralità e sulla parola: conferenze, dibattiti, tavole rotonde, lezioni magistrali, ma anche reading e conversazioni, incontri con autori, pensatori o artisti.

Spesso, accanto a questi eventi, i programmi includono attività sempre



	Eventi totali	Eventi giornalieri
Media 2012	88	15
Media 2019	157	32
Var. %	+78%	+113%

Grafico 04. Distribuzione del campione nel corso del 2019

Grafico 05. Ripartizione del campione per durata

Tabella 01. Confronto tra edizioni: il numero di eventi in palinsesto

meno collaterali quali spettacoli, concerti, proiezioni, mostre, laboratori per bambini, workshop per adulti, che si stanno diffondendo in pianta stabile anche nei programmi dei festival di approfondimento culturale, enfatizzando la vocazione interdisciplinare del *format*.

L'indagine rivela altresì che sempre più spesso (oltre il 60% dei casi indagati) agli eventi si accompagnano iniziative espositive, generalmente fruibili dal pubblico per l'intero periodo di svolgimento delle manifestazioni, anche se in svariati casi le mostre legate ai festival possono precederle o essere prorogate dopo la loro conclusione.

Si conferma, inoltre, la presenza di attività di *edutainment* per bambini, ragazzi e scuole (spesso sviluppate ad hoc per un particolare ordine o grado), a dimostrazione della crescente rilevanza della dimensione formativa e del favore incontrato presso il cosiddetto turismo familiare.

Appare evidente che ogni manifestazione crea e presenta al proprio pubblico forme di coinvolgimento sempre nuove (si pensi ai contest di traduzione), nelle modalità più consone allo spirito e all'immagine del festival stesso. La chiave del successo risiede proprio nel raggiungimento di un equilibrio dinamico tra le varie componenti evenemenziali: a seconda dell'argomento trattato, delle finalità e degli obiettivi che intende raggiungere, ciascun festival ha creato una propria formula, che consente di definire un proprio marchio nell'affollata scena italiana e di "competere" con altri festival, più o meno simili per argomento o periodo di svolgimento.

La programmazione extra festival

Degna di attenzione è la diffusione dei "fuori festival", che ripropongono una formula già sperimentata dalle manifestazioni internazionali più note: ben 39 festival (contro i 22 del 2012, i 18 del 2010 e i 17 del 2008), corrispondenti circa all'80% del campione, propongono eventi collaterali al di fuori del calendario della manifestazione principale, con modalità, frequenza e tempi diversi.

Appare ormai consolidata la tendenza a organizzare teaser di anticipazione nei mesi precedenti lo svolgimento del festival, per attirare l'attenzione dei media e fornire anticipazioni atte a incuriosire il pubblico. Si tratta solitamente di conferenze stampa, presentazioni di libri e *preview* sui contenuti del festival.

Specularmente, sono previsti uno o più eventi di *follow-up*, successivi

alla chiusura del festival (conferenza stampa conclusiva, presentazione di un “bilancio” dell’edizione, etc.) volti a stimolare l’elaborazione critica di quanto avvenuto durante il festival e a fissarne il ricordo in maniera positiva.

Aumenta, infine, il numero delle manifestazioni che programmano attività durante tutto l’anno: in questo caso la volontà degli organizzatori non è quella di alimentare aspettative o fissare positivamente il ricordo, ma piuttosto tessere una fitta rete di relazioni con diversi soggetti e istituzioni (Grafico 07).

In particolare, i festival che mantengono rapporti con gli attori presenti sul territorio tendono a rafforzare – conferendole continuità e stabilità – la missione educativa che in maniera sempre più esplicita è presente nella vocazione di ogni festival di approfondimento culturale.

Il desiderio di rafforzare il rapporto con il territorio traspare anche nella scelta delle sedi che ospitano le attività extra-festivaliere: sono quasi sempre scuole, biblioteche, librerie, associazioni culturali della città che ospita il festival.

La frequenza di queste attività nel corso dell’anno è altamente variabile (si va dai 2-3 agli oltre 20 eventi programmati su dodici mesi) e variegata è anche la tipologia: vengono solitamente riproposti gli eventi che caratterizzano il festival, mentre da rapporti sempre più intensi con scuole e università scaturiscono percorsi di ricerca condivisi, laboratori didattici, gite o escursioni.

Vi sono poi rare esperienze di collaborazione con istituzioni internazionali (come ad esempio residenze di autori e artisti stranieri) che mirano a inserire le manifestazioni italiane in circuiti più ampi, in cui scambiare idee, esperienze e contatti, riuscendo talvolta a ottenere contributi di varia natura (contenutistici, organizzativi o finanziari) (Grafico 8).

5. I luoghi e le sedi

Una delle caratteristiche fondamentali dei festival di approfondimento culturale è l’unità di luogo, ribadita dalle rilevazioni del 2019: il 67% dei festival analizzati ha sede in un’unica città, il 18% include dai due ai quattro centri circoscrivibili e solo il 4% si espande su una decina di comuni e oltre. I festival “policentrici” si sviluppano in zone omogenee (solitamente all’interno di una stessa provincia o toccando comuni limitrofi di due province confinanti, entro un raggio che varia in media

dai 5 ai 50 km), che garantiscono una relativa facilità di spostamento ai partecipanti (Grafico 09).

Le sedi degli eventi

Un'altra informazione rilevante riguarda gli spazi che ospitano gli eventi del festival. Come è già stato notato nelle indagini precedenti, molti e diversi sono i luoghi che ospitano le attività in programma: oltre ad accrescere la coerenza tra gli eventi e il tipo di sede, la presenza di più luoghi all'interno di una stessa area e il conseguente spostamento del pubblico crea quell'"atmosfera" unica e irripetibile, che arriva a coinvolgere l'intera città, facendola percepire più viva e animata dal punto di vista culturale e sociale, sia a quanti partecipano al festival sia ai residenti o ai turisti che non vi prendono parte.

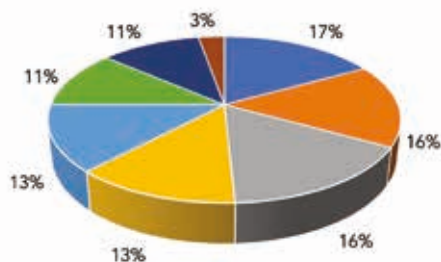
Inoltre, l'utilizzo di sedi meno note o del tutto sconosciute presenta l'innegabile vantaggio di favorire la promozione dell'intera città, più che di singoli spazi, dal momento che i festival stimolano interessanti processi di sensibilizzazione e "attivazione urbana": edifici dimessi, luoghi storici e non, per lungo tempo interdetti alla pubblica fruizione, vengono così riaperti e restituiti alle cittadinanze e ai loro ospiti.

Il numero delle location impiegate varia in modo significativo a seconda dei programmi, degli standard di legge da rispettare, delle tipologie e del numero di eventi, delle quantità di sessioni parallele, del grado di permeabilità e di reattività del territorio.

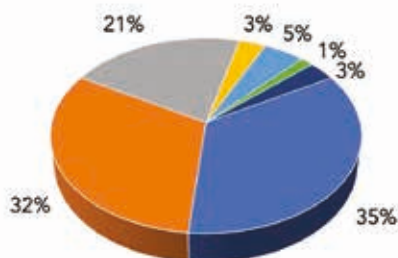
Con riferimento alle caratteristiche delle sedi prescelte, si può affermare che (come nel 2008, 2010 e 2012) prevalgono i luoghi chiusi, più adatti a ospitare eventi basati sulla parola, che necessitano di spazi silenziosi e, possibilmente, raccolti.

Molto ricercati sono gli edifici storici, utilizzati dal 20% dei festival compresi nel campione; grazie al proprio fascino, unitamente all'apertura temporanea di spazi altrimenti inaccessibili (piani, giardini, serre, terrazze, cantine, annessi, etc.) questi luoghi contribuiscono alla creazione dell'aura di esclusività tipica dei festival italiani. Incontri, tavole rotonde, presentazioni e conferenze si tengono poi frequentemente in teatri e cinema (19%), musei (14%) e biblioteche (14%).

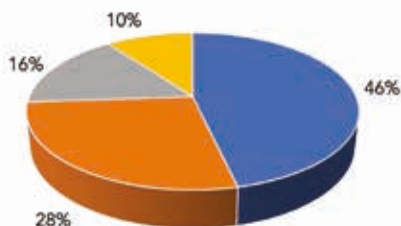
Non mancano poi, per le attività rivolte al grande pubblico, i luoghi aperti, prevalentemente piazze e strade (15% dei casi analizzati) o parchi e giardini (7%); inoltre, si conferma la scelta delle manifestazioni di allestire tensostrutture all'aperto (9%), mentre si va inoltre conso-



- Conferenze/lecture
- Spettacoli, concerti e reading
- Incontri con autori e artisti
- Mostre
- Attività per bambini/ragazzi
- Workshop, seminari e masterclass per adulti
- Proiezioni di film e documentari
- Altro



- Calendario di attività durante tutto l'anno
- Preview o teaser prima del festival con alcune anticipazioni del palinsesto
- Eventi di follow-up successivi alla chiusura del festival (conferenza stampa conclusiva, presentazione di un "bilancio" dell'edizione, etc.)
- Calendario di attività durante tutto l'anno
- Eventi in parallelo organizzati da altre realtà
- Attività di avvicinamento nei giorni precedenti e un "dopofestival" nelle serate a conclusione degli eventi
- Altro



- Eventi che riprendono contenuti e format tipici del festival, sviluppati da associazioni culturali locali o Enti e Istituzioni del territorio
- Attività didattiche e/o laboratori con scuole e università
- Collaborazioni con istituzioni internazionali

Grafico 06. Tipologie di eventi incluse nei palinsesti del campione

Grafico 07. Fuori festival: modalità di attivazione

Grafico 08. Fuori festival: tipologia di eventi

lidando l'abitudine di coinvolgere anche bar, caffè, negozi e centri di aggregazione giovanile (Grafico 10).

6. Le politiche di pricing

Dopo aver esaminato i palinsesti sono state studiate le strategie di pricing adottate dagli organizzatori, per capire quanti festival richiedono il pagamento di un biglietto, se ciò è previsto per tutte o solo per alcune tipologie di eventi e se sono previste riduzioni per specifiche categorie di partecipanti.

Se nell'edizione di Effettofestival 2012 era emerso per la prima volta un maggior numero di festival ad accesso totalmente gratuito rispetto a quelli a pagamento, l'edizione 2019 conferma questa interessante tendenza, con il 59% di festival gratuiti contro il 41% a pagamento. Nel 2008 i festival ad ingresso gratuito rappresentavano l'11% del campione, nel 2010 il 42% e nel 2012 al 59%.

Tale scelta è innanzitutto dettata dalla diversità dei cicli di vita: mentre le manifestazioni più giovani e bisognose di crearsi rapidamente un pubblico cospicuo puntano sulla gratuità, le più prestigiose e vetuste selezionano il pubblico attraverso gli ingressi a pagamento. In secondo luogo, non va dimenticato che i festival di approfondimento culturale si qualificano spesso come manifestazioni prive di finalità di lucro, per le quali l'obiettivo culturale prevale su quello economico (non per nulla la loro sostenibilità nel lungo periodo è basata sui finanziamenti pubblici, sulle erogazioni di fondazioni o sulle sponsorizzazioni, più che sui redditi autoprodotti).

Se è innegabile che la crisi abbia reso più difficile l'introduzione o l'inasprimento delle politiche tariffarie, una crescita così significativa potrebbe essere imputata al recente rilancio del dibattito sulla gratuità dell'accesso alla cultura. Nel momento in cui i festival (più di altri eventi culturali) si propongono come strutture formative, democratiche, attente alle esigenze delle comunità locali, diviene più difficile sostenere le pur valide ragioni della discriminazione tariffaria (Grafico 11).

Dall'analisi si evince come il 30% del campione abbia previsto il pagamento di un biglietto solo per particolari eventi, quali spettacoli teatrali, concerti, proiezioni, mostre, seminari, master class, workshop e laboratori, alcune conferenze e congressi.

I prezzi medi, per tutte le tipologie di evento, oscillano tra i 3 e i 10 euro, rivelando una tendenza di base ad offrire eventi a prezzi conte-

nuti, piuttosto in contrasto con quanto emerso nelle edizioni precedenti, caratterizzata da una variabilità più elevata e dalla presenza di eventi a pagamento più costosi (Grafico 12).

7. Il pubblico

Questa sezione della ricerca è dedicata al pubblico dei festival, tentando di evidenziare gli strumenti di rilevazione più utilizzati e inquadrando le quantità di pubblico che queste manifestazioni sono in grado di attrarre.

La rilevazione delle presenze

La quasi totalità del campione (94%, nel 2012 era il 76%) è interessato a conoscere la quantità di pubblico che partecipa alle proprie iniziative e utilizza strumenti diversi per ottenere risultati precisi e univoci.

In realtà le singole organizzazioni non sono dotate di strumenti rigorosi, in grado di dare un risultato certo, ma si basano spesso su valutazioni estemporanee che possono essere oggetto di frequenti errori. I metodi principalmente utilizzati sono due, ovvero il conteggio dei presenti (effettuato dal personale o dai volontari presenti ad ogni singolo evento) e le risultanze dell'attività di biglietteria e delle eventuali prenotazioni/iscrizioni. Pur ammettendo che questi metodi consentono di determinare un numero preciso, essi rilevano comunque il numero delle presenze e non quello degli effettivi partecipanti: se infatti una persona partecipa a più eventi, gli organizzatori rilevano tante presenze quante sono le partecipazioni agli eventi, senza essere in grado di determinare se siano riconducibili al medesimo soggetto. Nonostante il passare degli anni, questa lacuna – spesso evidenziata in letteratura come mancato riconoscimento della differenza esistente tra “numero delle presenze” e “numero dei partecipanti” – non è stata ancora colmata: sono davvero poche le organizzazioni attente al tema e in grado di discernere, anche dal punto di vista operativo, tra le due “quantità” (Grafico 13).

Continua così a ingenerarsi una gran confusione nel trattamento dei dati, poiché quelli resi noti attraverso siti web e comunicati stampa si riferiscono quasi sempre alle presenze, un dato che gli altri media – di rimbalzo – traducono erroneamente in “partecipanti” o “visitatori”. Tale dato andrebbe quindi depurato e ricondotto al conteggio delle persone fisiche, con una scontabile revisione al ribasso; si tratta però

di un passaggio difficile e doloroso, che pochi – tra produttori e sponsor – desiderano, dal momento che la misura del successo di un’iniziativa è scorrettamente ancorata al numero delle “presenze”. Il dato sul numero dei singoli partecipanti è però indispensabile per poter valutare l’evento e stimare in maniera corretta gli impatti economici, ambientali e sociali, che rischiano altrimenti di essere clamorosamente sopravvalutati.

Il computo delle presenze

Come si è già visto per altre misure, anche il numero di presenze ai vari festival è soggetto a consistenti oscillazioni, poiché ben pochi festival riportano i dati di bigliettazione, SIAE o altre fonti informative terze e verificabili a supporto delle presenze dichiarate, che quindi non sono riscontrabili. Ancora più aleatori sono i dati forniti dagli organizzatori dei festival a ingresso gratuito, dove sono assai remote le possibilità di verificare la fondatezza e la veridicità dei numeri denunciati. Pertanto, il dato di sintesi cela nuovamente fenomeni difformi, frutto dell’eterogeneità intrinseca al settore. Dal grafico infatti appare evidente come continuino ad esistere festival di piccole dimensioni che dichiarano di avere meno di 10.000 presenze (31%), laddove sono pochissimi i grandi capaci di superare la soglia delle 150.000 (11%) (Grafico 14).

Rimane valida l’osservazione fatta nel corso delle precedenti edizioni della ricerca, e cioè che la maggior parte dei casi considerati si attesta intorno alla media complessiva, che spesso – soprattutto per i festival ospitati in centri medio-piccoli – rappresenta un limite massimo, oltre il quale si rischia il collasso della manifestazione e una flessione nel suo gradimento e nella frequentazione.

Il profilo dei partecipanti

Il 57% dei festival campione (contro una quota del 28% nel 2012) ha dichiarato di disporre di strumenti per la profilazione del proprio pubblico: i mezzi più utilizzati sono i dati rilevati al momento dell’acquisto dei biglietti o all’effettuazione delle prenotazioni (30%) e quelli acquisiti attraverso ricerche demoscopiche (33%): i dati più studiati riguardano sempre le variabili socio-demografiche legate al sesso, all’età, alla provenienza, al livello di istruzione e alla professione; solo in rari casi viene studiata la ripartizione tra residenti, escursionisti e turisti, che

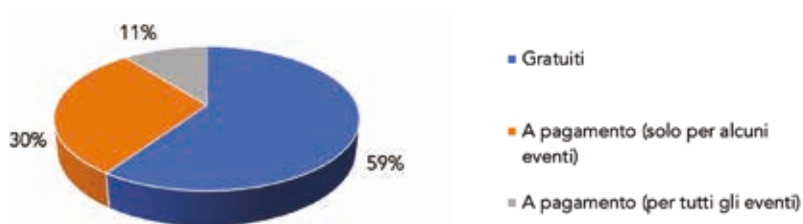
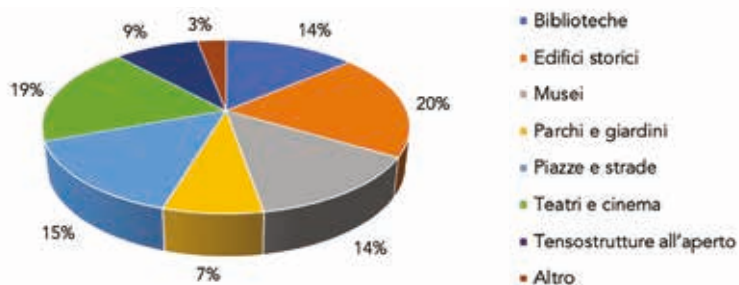
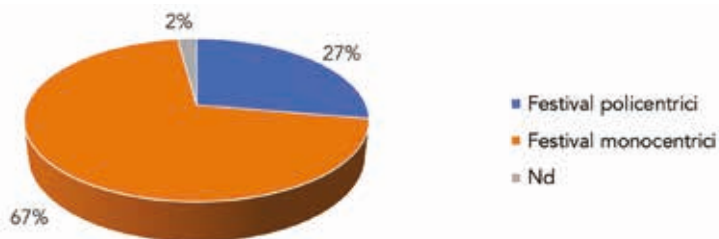


Grafico 09. Ripartizione del campione tra festival mono e policentrici

Grafico 10. Le sedi degli eventi

Grafico 11. Suddivisione del campione tra festival gratuiti e a pagamento

influenza non solo la valutazione degli impatti economici, ma anche le scelte di palinsesto per le fasce serali e notturne (Grafico 15).

8. Conclusioni

Parafrasando il titolo di un romanzo di Gabriel Garcia Marquez, dopo i fiumi di parole – spesso puramente retoriche – che hanno esaltato la centralità della cultura come salvifico strumento di coesione identitaria, manca ancora una ricerca, seria e basata su dati verificabili, sull’impatto che l’emergenza sanitaria innescata da Covid-19 sta esercitando sulle produzioni e sui consumi culturali, in particolare sui festival.

Eccezion fatta per la costante richiesta di contributi pubblici a fondo perduto e la tambureggiante campagna per un ritorno in grande stile della “Cultura di Stato” (come se 3.000 miliardi di debito pubblico non avessero alcuna paternità ...), i pur drammatici fatti degli ultimi sei mesi non sembrano aver sollevato dubbi o domande sulla sostenibilità e la sensatezza di un sistema che, a prescindere da Covid-19, mostrava innegabilmente segnali di crisi (si pensi al cinema o all’editoria), essendosi raramente preoccupato di sperimentare forme di innovazione produttiva, razionalizzazione dei costi e adozione di nuove tecnologie distributive.

In tal senso è giusto riconoscere come imprescindibile punto di partenza che il digitale è un valido surrogato di breve periodo, ma non è in grado di sostituire molte delle esperienze culturali live: concerti, mostre, visite museali, festival, spettacoli teatrali o proiezioni cinematografiche.

Per questa ragione, in previsione di un tardo 2020 e un primo 2021 ancora “ibridi”, con eventi live in formato ridotto dal punto di vista del numero di relatori e di partecipanti e in contemporanea trasmissioni in live streaming o registrazioni per la fruizione in remoto, vanno poste domande inedite, che non possono prescindere da un rapido e storico confronto con i dati sopra descritti, che descrivono un mondo definitivamente passato, di cui sono tutt’altro che chiari i contorni di un futuro incerto.

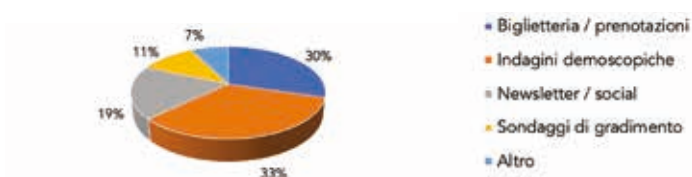
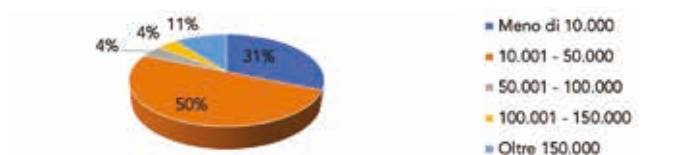
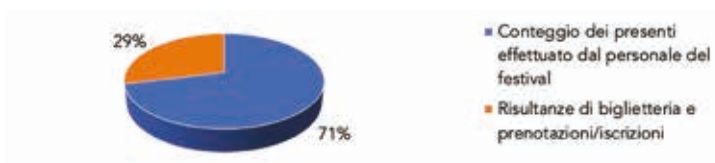
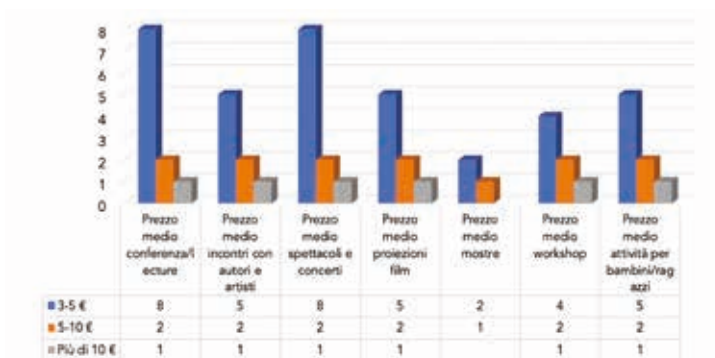


Grafico 12. Prezzi medi per tipologia di evento

Grafico 13. Metodi di rilevazione del profilo dei partecipanti

Grafico 14. Suddivisione del campione per classi di presenze

Grafico 15. Metodi di rilevazione del profilo dei partecipanti

L'innovazione possibile. Traiettorie di rigenerazione urbana

Elena Ostanel

La città cambia quando si modificano i rapporti tra economia e società. Nel quanto mai attuale testo *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Bernardo Secchi racconta come reagisce la città contemporanea. Perché il territorio non è semplicemente un contenitore, lo specchio dell'economia e della società: il territorio struttura fenomeni di inclusione ed esclusione urbana.

L'emergenza Coronavirus ha reso tutto questo ancora più evidente. Nessuno sa come, ma l'emergenza sanitaria che stiamo vivendo avrà un impatto su come le città si organizzeranno e soprattutto su come le comunità le potranno abitare.

Parlare oggi di innovazione sociale e rigenerazione urbana non è la stessa cosa che qualche mese fa. Il mondo è cambiato, anche per quegli spazi di innesco che negli ultimi anni hanno riempito vuoti urbani e spazi in disuso nelle città come nelle aree interne. Non sappiamo quanti di questi luoghi rimarranno attivi a causa della pandemia. Non sappiamo quanti altri vuoti urbani ci troveremo davanti quando la crisi colpirà in maniera ancora più forte; quanti immobili rimarranno sfitti a causa della ristrutturazione del mercato turistico; come abiteremo le città in seguito ad un progressivo ampliamento dello *smart working*.

Quello che abbiamo visto in questi mesi però è la possibilità di intravedere “un'innovazione nell'innovazione” in relazione agli spazi di rigenerazione urbana attivati della comunità: in tantissimi comuni, in piena emergenza, gli spazi di rigenerazione sono diventati infrastrutture di comunità, servendo i territori e le persone più in difficoltà.

Luoghi in cui lasciare la spesa sospesa, dove organizzare i volontari per le distribuzioni di quartiere, dove raccogliere fondi per le famiglie più in difficoltà. In diversi casi si sono create delle collaborazioni inedite tra comunità e istituzioni, andando oltre le classiche frammentazioni tra corpi sociali, per rispondere ad una emergenza sanitaria senza precedenti.

In questo momento così fluido, dove è impossibile trovare risposte certe, questo capitolo prova a tracciare alcune linee di ragionamento che il periodo che abbiamo vissuto ci ha fatto intravedere.

In una crisi epocale, “le iniziative di innovazione sociale si sono moltiplicate uscendo spesso da classici steccati di appartenenza perché al centro è sembrato tornare l’essere umano più che le categorie a cui appartiene”. In un articolo scritto su “The Guardian” in piena pandemia, Richard Sennett apre ad alcuni interessanti ragionamenti. Il primo, quello della possibilità di creare delle partnership territoriali inedite a partire proprio dalle esperienze di innovazione sociale.

Una recente riflessione sul ruolo dell’innovazione nelle politiche sociali aveva già sottolineato come l’innovazione possa essere considerata come qualsiasi cambiamento organizzativo, legislativo e culturale che abbia l’obiettivo di: rivelare o rispondere a bisogni sociali – materiali o non – migliorando la qualità del servizio o creando nuovi servizi che sappiano prendere in carico bisogni ancora inespressi o ignorati; abilitare utenti o specifici gruppi offrendo le capacità di agire in maniera autonoma, dando maggiori informazioni, conoscenza, riconoscimento, voce e potere; modificare le relazioni sociali e di potere tra gli utenti e le istituzioni, anche migliorando il progetto di policy e l’inclusione e trasparenza del sistema di *decision-making*¹.

Il dibattito scientifico, sia nelle politiche sociali che urbane, ha sempre messo al centro la relazione tra pratiche di innovazione sociale e istituzioni. Da un lato l’innovazione sociale contribuirebbe alla sburocratizzazione dei servizi e ad una maggior vicinanza rispetto ai bisogni degli utenti; ma dall’altro potrebbe generare un effetto di sostituzione e quindi la riduzione della responsabilità pubblica in alcuni settori strategici. Inoltre il pubblico perderebbe la regia del servizio (quindi la responsabilità) e il ruolo di monitoraggio e valutazione degli impatti, molto rilevanti quando si trattano importanti questioni sociali. Una questione, quella della de-responsabilizzazione del soggetto pubblico, che ha sempre accompagnato chi ha analizzato l’innovazione sociale come uno strumento importante ma che non può prescindere dal supporto delle istituzioni².

L’emergenza Covid, rimettendo potentemente al centro il ruolo delle istituzioni, sembrerebbe aver aperto un interessante spiraglio bifronte: da un lato, ha reso protagoniste nell’emergenza le realtà che hanno saputo organizzarsi dal basso in maniera veloce; e dall’altro ha fatto comprendere che senza le istituzioni (locali, supportate da altri livelli di governo) anche le azioni dal basso perdono di capacità

trasformativa. Pur partendo da un obiettivo di mutuo aiuto, il momento di emergenza hanno dato senso alle iniziative dal basso come spazi di sperimentazione di soluzioni alternative capaci di mettere in crisi i modelli consolidati di azione sociale e delle politiche pubbliche.

La seconda “innovazione nell’innovazione” potrebbe essere legata al ruolo dello spazio: durante l’emergenza ci si è resi ancora più conto di quanto importante sia lo spazio per le iniziative di attivazione dal basso. Partendo dall’osservazione simmeliana sulla finitezza dello spazio che diventerebbe per questo soggetto a competizione, Lévy ha proposto una definizione di capitale spaziale come quel capitale costituito da tutte le risorse accumulate da un attore che gli permettono di beneficiare, secondo le proprie strategie, dall’uso della dimensione spaziale della società³. Il capitale spaziale sarebbe quell’insieme di pratiche e di rappresentazioni spaziali che permettono di procurarsi risorse simboliche e/o materiali⁴. Le esperienze di innovazione sociale, in particolare in emergenza Coronavirus, mostrano che lo spazio conta: spazi innesco specifici o sistemi di spazi da cui partono azioni variegate con effetti territoriali più o meno rilevanti. Senza spazi a cui ancorare il lavoro di comunità, tante azioni di mutuo aiuto non sarebbero state attivate in emergenza Coronavirus.

È all’interno di spazi che abbiamo visto organizzarsi le comunità. Spazi che sono diventati infrastrutture di prossimità: luoghi capaci non solo di essere spazi di *welfare*, ma di essere infrastrutture per le istituzioni che hanno provato ad adattarsi per rispondere meglio all’emergenza. Non è un caso che la VII Commissione del Parlamento italiano abbia per la prima volta riconosciuto dopo il *lockdown* il ruolo degli spazi rigenerati a base culturale come vere e proprie infrastrutture sociali a cui le istituzioni si possono ancorare per definire percorsi di *welfare* innovativi.

Nella situazione eccezionale che ha portato a collaborare oltre i soliti steccati di appartenenza, spazi abitativi, servizi sociosanitari, servizi educativi e religiosi, spazi commerciali e spazi abitativi hanno dimostrato la potenzialità, insieme, di generare o catalizzare forme di capitale sociale. In ognuno di questi spazi è stato mobilitato capitale sociale da utilizzare in chiave di cambiamento, a riprova del fatto che quando parliamo di innovazione sociale, si intendono processi capaci di rigenerare a partire dal supporto di tutte le infrastrutture sociali e spazi di *welfare* presenti sul territorio.



V. Borgato, 15/05/2020. Chiara, volontaria del CSV, coordina la preparazione dei pacchi alimentari da consegnare alle famiglie in difficoltà a causa del Covid-19

La terza ed ultima pista di innovazione, la possibilità di scalare queste iniziative oltre lo spazio di prossimità. Non è un caso che siano nate diverse mappature di comunità: pensiamo a Covid-19 Italia Help, progetto promosso da Action Aid, o a Solivid progetto di ricerca e azione dell'Università Autonoma de Barcelona a cui anche Università Iuav di Venezia sta oggi collaborando⁵. Si sono attivate delle relazioni di collaborazione che sembrano aver rimesso al centro quel concetto tanto caro all'innovazione sociale di multiscalarità.

Ragionare sul concetto di scala risulta particolarmente importante quanto trattiamo di innovazione sociale perché se non si tiene conto di complessi processi di interdipendenza tra condizioni sociopolitiche su diversa scala⁶ possiamo cadere in una pericolosa trappola locale, che limiterebbe non solo il portato di innovazione ma soprattutto la sostenibilità e la durabilità delle iniziative. Ma il concetto di multiscalarità non è solamente verticale: pensiamo ad esempio all'opportunità che la rigenerazione urbana via innovazione sociale dà di considerare la città come un insieme di spazi polarizzati, meritevoli di interventi puntuali e specifici, da inserire in uno sforzo di pianificazione complesso. Parliamo quindi di interventi multiscalari perché sanno agire su più spazi orizzontalmente.

Di fatto questi spazi possono essere considerati avamposti per quello che Moulaert e Nussbaumer⁷ definiscono sviluppo territoriale integrato: un approccio basato sullo sviluppo di capitali "non di business" ma ecologici, umani e sociali. Le risorse territoriali da mobilitare sarebbero quindi endogene e basate su una serie diversa di spazi, infrastrutture, capitale umano, culture, e capitale sociale. Innovare socialmente significherebbe comprendere i meccanismi con cui leggere e progettare tali risorse in un'ottica di cambiamento. L'innovazione sociale territoriale sarebbe caratterizzata dalla capacità di creare coalizioni (*partnership*) molto eterogenee, partendo da un genio locale cui connettere poi anche risorse esterne, ma con attenzione alla sostenibilità e all'inclusione.

L'emergenza Coronavirus sembra aver reso ancora più evidente che le iniziative di innovazione sociale sono potenziali spazi di incontro tra diversi livelli di governance (verticale, come la relazione Stato-Enti Locali-Comunità) come nodi di uno sforzo di pianificazione capace di connettere orizzontalmente le risorse sociali e spaziali esistenti.



E. Nocentini, 29/09/2020. Visita all'Alfabeto Pandemico, San Sepolcro, Arezzo.
Alfabeto Pandemico è un progetto promosso da Lo Stato dei Luoghi durante la pandemia,
per comprendere cosa diventano gli spazi del comune
quando il contatto dei corpi non è possibile

Il carattere trasformativo dell'innovazione

L'emergenza Coronavirus ha reso ancora più evidente che il lavoro di rigenerazione urbana è un lavoro di prossimità, inteso come un lavoro di immersione nel contesto e allo stesso tempo di vicinanza ai suoi abitanti, ai corpi intermedi e alle istituzioni.

Sono spazi che rivedono nella pratica quotidiana il concetto di pubblico e quello di attivazione sociale. Pratiche che in qualche modo esemplificherebbero quello che è stato definito “approccio relazionale alla periferia”: la città pensata all'interno di un modello policentrico nel quale sono compresenti non solo molteplici centri ma anche molteplici periferie, dove l'azione di rigenerazione deve essere agita in qualche modo per cucire, avvicinare, far comprendere⁸.

È chiaro come queste sperimentazioni mettano al centro un nuovo e potenziale ruolo delle istituzioni. Riprendendo l'idea che produrre rigenerazione urbana attraverso innovazione sociale significhi modificare l'agire sia dei soggetti che si muovono dal basso sia delle istituzioni⁹, il rapporto di mutuo apprendimento tra “società” e “istituzioni” può da un lato riconoscere l'emergere di nuovi arrangiamenti istituzionali, formali e informali, dall'altro generare processi di *upscaling* per ampliare progressivamente in senso universalista le richieste e i riconoscimenti¹⁰.

Nel libro *Spazi fuori dal Comune*¹¹ avevo già sostenuto che i processi che stiamo osservando aprono però una diversa opportunità: sono spazi di sperimentazione che sembrano ridefinire il ruolo e il funzionamento delle istituzioni non per forza secondo un processo razionale e regolativo, ma per prove ed errori (razionalità limitata) dove a cambiare non sono solamente l'insieme di regole, procedure, istituzioni e modalità di divisione del lavoro che si trovano in una determinata organizzazione, ma anche il sistema di potere di fatto, quelle relazioni di interessi in conflitto che animano l'organizzazione istituzionale. L'attuale emergenza sanitaria ha fatto emergere un ricco tessuto di iniziative di solidarietà promosse non solo da istituzioni, ma anche da associazioni, comitati e gruppi di cittadini. Esperienze che come detto prima hanno avuto spesso un carattere trasformativo anche per la fase post-emergenza e che hanno in diversi casi generato forme di apprendimento istituzionale.

Oltre a questo, quello che appare interessante in diversi casi studio è la capacità di tali esperienze di avviare diverse forme di attivazione poli-

tica e, di conseguenza, di essere strumento di emancipazione e richiesta/riconoscimento di diritti. Troppo spesso le analisi delle esperienze di rigenerazione urbana via innovazione sociale non ragionano criticamente sugli esiti, in termini urbani, sociali e politici delle forme di attivazione (e di riuso) messe in campo. Nella maggior parte delle analisi, i casi di rigenerazione urbana dal basso vengono descritti come buone pratiche *tout court* perché riescono a riattivare spazi precedentemente in disuso. La sola riattivazione di uno spazio fisico viene spesso volte considerata come indicatore della positività dell'intervento¹².

Un campo a mio parere poco esplorato è l'impatto che tali sperimentazioni hanno sulle forme di attivazione/partecipazione politica nella città contemporanea.

Le esperienze di rigenerazione urbana e innovazione sociale hanno in questi anni dimostrato il tentativo di affermare un sistema di tutela, organizzazione e soddisfazione di interessi collettivi in una società fortemente dinamica e plurale. Nella città contemporanea forme sempre più differenziate di azione pubblica vengono agite da attori sociali inediti che cercano di dare risposta a problemi collettivi, senza far riferimento a specifici ruoli e funzioni¹³. Le esperienze che stiamo osservando agiscono anche in assenza di una committenza, di una delega specifica delle istituzioni in un'epoca di forte esternalizzazione dei servizi pubblici.

Tale esternalizzazione ha di fatto creato istituzioni diverse ma che nel corso del tempo sono diventate anch'esse campi di pratiche date per scontate¹⁴. Il criterio di competenza si è di fatto spostato dall'istituzioni a una rete diversa di attori sociali, ma con l'effetto di tecnicizzare, anche se su scale diverse, la risoluzione di complessi problemi urbani e sociali.

Le esperienze di innovazione sociale e rigenerazione urbana hanno in questi anni tracciato un cambio di passo: l'insieme delle pratiche che popolano i territori italiani, dalle città fino alle aree interne, stanno contribuendo ad un diverso modo di interpretare e affrontare i problemi in assenza di una razionalità tecnica-istituzionale. Ci troviamo in una fase particolare in cui alcune istituzioni stanno sperimentando metodi di funzionamento e organizzazione differente e con specificità locali molto marcate.

Sono forme di azione basate su quello che Lanzara ha chiamato "agire negativo": condizioni che riattivano una capacità riflessiva a

partire dal cercare di offrire una risposta a bisogni che le istituzioni non riescono a prendere in carico. Sono il più delle volte atti spontanei, fortemente legati al contesto in cui sono agiti e dove il criterio di competenza viene a formarsi nel corso dell'azione in forma incrementale¹⁵.

In questi mesi però tali pratiche hanno contribuito anche a sperimentare servizi mutualistici: spazi capaci di organizzare e dare servizi in risposta ad una serie di bisogni nuovi o per fasce di popolazioni prima servite in risposta all'emergenza.

Di fatto in alcune di queste esperienze la politica si è ri-territorializzata. Si è ricollocata provando a dare risposta a problemi concreti contribuendo a ridefinire il concetto stesso di agire politico dove la distanza tra *politics* e *policy* sembra avvicinarsi.

Leggere (e progettare) le esperienze di rigenerazione urbana via innovazione sociale come momenti di capacitazione politica può a mio parere contribuire non solo a ricollocare la politica nella città, ma a utilizzare momenti di attivazione nati attorno a obiettivi specifici e circoscritti come spazi di richiesta/riconoscimento di bisogni sociali non ancora risposti o forse non ancora codificati. A partire dalle richieste definite su uno spazio molto specifico, possono essere letti bisogni che appartengono a sfere di vita più ampie o, ancora, bisogni latenti.

Ragionamenti conclusivi

Come la letteratura sulla gestione delle emergenze insegna, la fase post-emergenza può aprire interessanti spazi di sperimentazione. A partire dal momento in cui un disastro colpisce un territorio, le trasformazioni dello spazio fisico e i cambiamenti nelle reti sociali avvengono secondo dinamiche esterne alla sfera d'azione del singolo, si riflettono in maniera pesantissima sull'organizzazione della vita delle persone colpite, generando necessità inedite, individuali e collettive¹⁶. Le città si trovano tutte in un momento di profonda incertezza. Hanno risorse scarse, ma devono pianificare un nuovo ordinario in pochissimo tempo. Istituzioni, organizzazioni e cittadini sono tutti alla ricerca di un nuovo modo di fare città.

Il "nuovo ordinario" (ri)organizza i tempi della città, l'uso delle strade e degli spazi pubblici, aumenta gli spostamenti a piedi, in bici e la mobilità leggera; ripopola la dimensione di quartiere (la famosa città "15 minuti a piedi" mutuata dall'esperienza parigina) e moltiplica gli

spazi culturali nei parchi, giardini, e altri spazi messi a disposizione dalle Università. In sicurezza, ma nello spazio pubblico.

Nelle strategie di adattamento che alcune città hanno approvato post emergenza si ricerca una capacità di pianificazione adattiva, reattiva, meno burocratica, urgente e dinamica. Il tempo è una variabile importante presente in queste le strategie: il tempo della velocità di risposta, come l'urgenza di prendere questo momento per cambiare radicalmente il funzionamento delle istituzioni e delle città.

La domanda che rimane aperta è quanto le istituzioni saranno in grado di farsi carico di tali domande, traducendole in politiche pubbliche e processi di pianificazione adattivi ma capaci di rispondere a bisogni concreti.

Ci troviamo di fronte ad una città mutata, dove le disuguaglianze sono destinate ad aumentare. E come in ogni momento di crisi, c'è bisogno di un grande lavoro collettivo basato sull'intelligenza congiunta di istituzioni e cittadini.

Come questo capitolo ha provato a far vedere, gli spazi di rigenerazione urbana via innovazione sociale hanno dimostrato un valore potenziale nuovo. Quello di essere finalmente riconosciuti anche per il loro valore di presidi e infrastrutture di comunità, capaci di mettere in campo forme inedite di sostegno e di *welfare*, in collaborazione con le istituzioni e altri corpi intermedi.

A maggior ragione in questo momento torna al centro la necessità per la pianificazione urbana di riconoscere il valore di questo micro-spazi di relazione. Siamo di fronte alla necessità di un cambio di paradigma, non solo per le forme di analisi urbana e territoriale. La pianificazione ha sempre di più il compito di definire possibili traiettorie di cambiamento di cui soggetti diversi si possono appropriare per mobilitarsi¹⁷. Per produrre scelte che oltre al piano sappiano declinare progetto e gestione, la pianificazione dovrebbe facilitare ciò che accade, piuttosto che dire cosa dovrebbe accadere¹⁸.

Così il concetto di giustizia sociale e spaziale riprende senso con ancora più urgenza di prima. Porre attenzione (e quindi intervenire) sull'inserimento differenziato allo spazio abitativo, allo spazio pubblico e alla sfera pubblica, alle opportunità lavorative, nonché al reale coinvolgimento nei processi di policy, significa agire in alcune dimensioni sociali e materiali che sono all'origine dei fenomeni di polarizzazione socio-sociale e di esclusione. Significa di fatto trattare questioni

di giustizia socio-spaziale anche nei processi di rigenerazione urbana, in una prospettiva di innovazione che mette quindi al centro il concetto di politica urbana caro a Fareri e Giraudi¹⁹ più che quello di rigenerazione urbana come puro intervento tecnico che agisce solo sulla dimensione spaziale.

1. F. Martinelli, *Social Innovation or Social Exclusion? Innovating Social Services*, in H. W. Franz, J. Hochgerner, J. Howaldt, Editorsthe (a cura di), *Challenge Social Innovation. Potentials for Business, Social Entrepreneurship, Welfare and Civil Society*, Springer, Berlino 2012, pp. 169-180.

2. E. Ostanel, *Spazi fuori dal Comune. Rigenerare, includere, innovare*, FrancoAngeli, Milano 2017.

3. P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996.

4. A. Cancellieri, *La città e le differenze. Battaglie per il senso del luogo e valorizzazione del welfare space*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", n. 1, 2011, pp. 83-91.

5. Fanno parte del gruppo di ricerca: Laura Fregolent, Matteo Basso, Emanuele Belotti, Nicola Di Croce, Elena Ostanel, Dipartimento di Culture del progetto-Università Iuav di Venezia. A questo link il sito del progetto Solvid: <https://www.solivid.org/?fbclid=IwAR3UadOG-quzyBLOI-Zh2OL-ZYpTeEL565f07z-8oaHQE-FrwBPxYXv3PnxP0>

6. S. Vicari, F. Moulaert, *Rigenerare la città*, Il Mulino, Bologna 2009.

7. F. Moulaert, J. Nussbaumer, *The Social Region: Beyond the Territorial Dynamics of the Learning Economy*, in "European Urban and Regional

Studies", n. 12 (1), 2005, pp. 45-64.

8. D. Bazzini, M. Puttilli, *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, Elèuthera, Milano 2008.

9. S. Vicari, F. Moulaert, *op. cit.*

10. L. Boltanski, L. Thévenot, *De la justification: les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris 1991.

11. E. Ostanel, *op. cit.*

12. F. Campagnari, A. Cancellieri, *Spazi di rigenerazione*, in G. Nuvolati (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, vol. 2, Ledizioni, Milano 2020.

13. P. Cottino, *Competenze Possibili. Sfera pubblica e potenziali sociali nella città*, Jaca Book, Milano 2009.

14. O. De Leonardis, *Sulle tracce di innovazioni istituzionali*, in "RA la rivista dell'AIS", n. 1, 2010, pp. 1-13.

15. D. A. Schön, *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari 1993.

16. G. De Cunto, *Discontinue. storie di trasformazione dello spazio nel post-sisma aquilano*, Tesi di Master U-Rise, Rigenerazione urbana e innovazione sociale, Università Iuav di Venezia, 2020.

17. M. Godet, *Creating Futures: Scenario Planning as a Strategic Management Tool*, Economica, Washington D.C. 2001.

18. I. Blečić, A. Cecchini, *Verso una*

*pianificazione antifragnle. Come
pensare al futuro senza prevederlo,*
FrancoAngeli, Milano 2016.

19. P. Fareri, M. Giraudi, *Rallentare. Il
disegno delle politiche urbane*, Franco-
Angeli, Milano 2009.

Legami e infrastrutture di convivialità tra autoctoni e migranti

Selenia Marabello

Introduzione

Negli studi antropologici sulle migrazioni, che sempre più analizzano le fratture e discontinuità nei processi migratori rivelando il funzionamento di apparati burocratici lesivi dei diritti individuali, si è coagulato un interesse – se pur limitato – intorno ai processi di convivenza e convivialità¹ negli spazi urbani. Questo termine utilizzato per la prima volta da Illich² per individuare strumenti (idee, tecnologie e istituzioni) per la promozione di socialità ha assunto, più di recente, una nuova connotazione semantica: leggere, nella contemporaneità, i modi di *vita in comune*³ osservando le tensioni e le pratiche concrete di accomodazione dei conflitti. Se dal punto di vista metodologico le ricerche sulla convivialità sono state realizzate osservando il prodursi di relazioni di prossimità – nei quartieri – in questo contributo, dove si riflette su alcuni dati di una ricerca⁴ etnografica condotta a Bologna tra il 2018 e il 2020, l'analisi verte sulle reti sociali che attraversano gli spazi istituzionali dell'accoglienza di donne – migranti con e ambini piccoli – e mira a testare l'efficacia della nozione di infrastruttura di convivialità. La nozione di infrastruttura⁵, di recente introdotta nei *migration studies*, tiene conto di come la mobilità umana sia mediata da persone, istituzioni, *brokers* a attori economici, in particolare nei paesi di provenienza. In questa ricerca, in accordo con la definizione di Simone le infrastrutture di convivialità sono persone⁶, attori statali e prassi istituzionali locali di collaborazione che hanno favorito, accelerato o promosso forme di convivenza tra autoctoni e migranti. La dicotomia autoctono/alloctono⁷, ripresa dagli studi di Geschiere, nell'ambito di questa ricerca non è letterale ma enuclea in modo sintetico idee, storicamente sedimentate, su migrazioni e spazi urbani e rappresentazioni del confine – iper-rappresentato nel discorso pubblico italiano odierno – tra migranti (alloctoni) e abitanti (autoctoni).

Cartografie antropologiche dei migranti negli spazi urbani

Le grandi trasformazioni delle migrazioni di massa dall'Europa e dall'Asia verso gli Stati Uniti, il colonialismo e i processi politico-economici in Africa hanno dato l'avvio agli studi etnografici delle

migrazioni. Sin dagli esordi di primo Novecento le ricerche empiriche della Scuola di Chicago hanno documentato la trasformazione e repentina crescita delle città così come i processi d'insediamento e segregazione urbana⁸ dei gruppi sociali. Le caratteristiche d'insediamento dei migranti nelle metropoli americane e in luoghi a fortissima pressione migratoria – come il Canada – hanno sollecitato gli antropologi a osservare, nel tempo, i processi di costruzione socio-simbolica dei confini. L'asse di riflessione è stato, dunque, spostato sulle politiche di *place-making*⁹ con cui i gruppi sociali con *background* migratorio, attraverso la celebrazione di eventi del calendario, pratiche quotidiane e edificazioni di segni e monumenti, ricodificano appartenenze identitarie nazionali, locali e regionali dei luoghi di partenza. Il tema del confine, della relazione tra gruppi minoritari ed etnici – che il colonialismo aveva rinvigorito – sono stati centrali anche nelle ricerche del Rhodes-Livingstone Institute fondato nel 1937 e più noto, per la direzione di Gluckman dal 1945, come Scuola di Manchester. I legami, le relazioni coniugali, le migrazioni pendolari¹⁰ e temporanee, il potere coloniale e i processi lavorativi sono temi che troveranno nuove traiettorie nelle ricerche di questo gruppo di studiosi. Tralasciando la portata teorica, piuttosto interessante di questi studi in ambito africanistico per l'influenza sull'antropologia politica, urbana, delle migrazioni e dello sviluppo, ci si concentrerà sul lascito metodologico e concettuale che continua ad assumere, nella contemporaneità, forme ibride di attuazione come lo studio dei legami e delle reti sociali solitamente definite come *network analysis*. Barnes, che maturerà la sua formazione nella Scuola di Manchester, nello studio sulla piccola comunità norvegese di Bremnes, coniò la nozione di maglia sociale¹¹ larga per ricostruire il nesso tra individui e i campi sociali da lui identificati: quello territoriale, quello dell'industria e della pesca e, infine, quello della parentela, amicizia e semplice conoscenza.

Le reti sociali, che nelle società complesse, sono spesso sovrapposte e invisibili, hanno consentito di spostare l'attenzione verso le azioni, non immediatamente codificabili, nelle norme dei gruppi sociali. Le reti sociali e parentali saranno al centro delle riflessioni di Bott che introduce il tema della *connettività*¹² tra i partecipanti della rete sociale. Questi studi, se pur poco noti, influenzeranno gli studi sulle migrazioni con l'analisi delle reti e dei reticoli migratori che troveranno

anche espressione grafica – con diagrammi, forme geometriche e punti – per proiettare le reti sociali nello spazio urbano.

Negli anni Novanta lo studio delle reti si innova consolidando l'idea che i migranti si muovano in un campo sociale transnazionale¹³ che connette il paese d'origine a quello di immigrazione – un esempio sono le rimesse economiche dei migranti e gli investimenti nello sviluppo urbano dei paesi di provenienza. L'allargamento di prospettiva, che rimetteva in discussione idee sullo spazio e cultura¹⁴ e scardinava una visione della città come mosaico comunitario di gruppi, ha permesso di scorgere la nascita di movimenti sociali transnazionali per la rivendicazione della casa¹⁵ che presentano istanze in nome di comuni condizioni di vita, piuttosto che sulla base di confini. Nella sempre più accorta analisi etnografica dei processi di produzione della località urbana l'etnografia è stata influenzata dalle considerazioni sullo spazio di geografi e sociologi. Questi, infatti, hanno analizzato – nei paesaggi globali di circolazione del denaro e delle idee – l'impatto delle migrazioni e della mobilità sulle città¹⁷ e, in particolare, su alcune viste come centri del potere economico, politico e culturale.

In Italia gli studi su migrazione e spazi urbani hanno rilevato come la stigmatizzazione mediatica abbia prodotto una visione delle aree abitate da migranti come mancanti/eccedenti¹⁸; riscontri simili si trovano in altri quartieri/città come il Pigneto/Roma¹⁹ o Bolognina/Bologna²⁰. Se dunque l'etnografia delle migrazioni, soprattutto in contesto italiano, pur tenendo presente alcune dinamiche più ampie rimane ancorata ai quartieri circoscrivendo le aree di ricerca intorno a frammenti di territorio, Caglar e Glick Schiller propongono una lettura multi-scalare²¹ delle città nel rapporto con le migrazioni. Le due studiose, con un'analisi comparativa di tre città – caratterizzate per non esser centri di potere globale – come Mardin (sul confine Siria-Turchia), Manchester (USA) e Halle (Germania) hanno analizzato i processi di trasformazione delle città, le forme concrete dell'agenda globale della rigenerazione urbana e il ruolo dei migranti in questi processi di rigenerazione o promozione osservando le pratiche di *displacement* così come le politiche di promozione o *re-branding* che coinvolgono i migranti. In Italia la relazione tra città migrazione e sviluppo, in modo piuttosto circoscritto, è stata trattata da alcune città – Milano e Bologna²² – che hanno guardato ai migranti residenti sui propri territori e alle loro risorse e capitali come parte integrante dello sviluppo locale.

La relazione tra città e pratiche politiche di riconoscimento dei migranti ripropone una questione ben nota negli studi sulle migrazioni in Italia, ovvero il ruolo centrale delle città²³ che, a livello locale, amministrano risorse e servizi per i migranti, tra cui quelli dell'accoglienza, e che hanno talvolta tentato di costruire, in vari e documentati casi, norme escludenti e discriminatorie.

Nel rapporto tra la città di Bologna, che si attesta come un importante polo di mobilità per le migrazioni interne e internazionali e si caratterizza per l'estrema eterogeneità delle provenienze geo-culturali dei migranti residenti, i migranti sono stati immaginati come risorsa per la città e il suo futuro. Le iniziative indirizzate ai migranti, residenti e nuovi cittadini, favorivano attività di co-sviluppo, associazionismo e dialogo interreligioso, quelle alla cittadinanza si limitavano campagne di sensibilizzazione e, infine, quelle rivolte al panorama di associazioni e terzo settore sollecitavano la collaborazione per prevenire e contrastare la discriminazione²⁴. Tra gli interventi emerge, non con poco interesse per gli studiosi, un impegno del Comune di Bologna²⁵ nella rilevazione di prassi e atti di discriminazione istituzionale. Si coglie come nella dimensione burocratica di relazione con il cittadino – autoctono e migrante –, così come nella comunicazione e promozione della città, il governo locale abbia plasmato un'idea della mobilità come parte integrante della città. Questa digressione sulle forme politiche cittadine mira a rilevare in accordo con Xiang e Lindquist²⁶ come nell'etnografia contemporanea delle migrazioni il governo locale, le risorse, le pratiche organizzative di apparati statali e le reti sociali dei migranti costituiscono le infrastrutture di mobilità e, nel caso specifico, infrastrutture di convivialità. Le infrastrutture sono l'interconnessione tra tecnologie istituzionali, attori statali, parastatali, sovranazionali che attraverso le procedure burocratiche, i processi di reclutamento, le tecnologie di trasporto e comunicazione orientano, facilitano e/o ostacolano la mobilità delle persone²⁷, filtrando l'accesso alle risorse economiche e sociali disponibili.

La nozione di infrastruttura, nel paragrafo successivo, viene adottata per interpretare alcuni processi di costruzione della convivialità nell'accoglienza di donne migranti con bambini nati in migrazione e, pertanto, considerate giuridicamente vulnerabili nel sempre più stringente processo di filtraggio dei migranti²⁸.

Note etnografiche

Casa B. è una struttura di prima e seconda accoglienza per donne minori e migranti vulnerabili che hanno ottenuto il permesso come rifugiate o titolari di protezione speciale. Si colloca nella città in una fascia periurbana. La strada che conduce alla fermata dell'autobus più vicina, che dista poco meno di quindici minuti a piedi, si snoda tra case con giardino e aree del tutto adibite a orto; buia, sterrata, corre parallela e sottostante alla tangenziale. L'edificio può esser datato tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Era la residenza originaria di un aggregato edilizio e comprendeva elementi tipologici tradizionali connessi all'attività produttiva, residenziale ma anche aggregativa e devozionale come la cappella che è divenuta, all'oggi di questo scritto, il luogo in cui vengono svolte le attività pubbliche.

Casa M. è identificata dalle norme classificatorie uno SPRAR/SI-PROIMI e ospita ragazze minori non accompagnate, donne rifugiate e madri di bambini piccoli sino a cinque anni. È una casa isolata monofamiliare tipica del tessuto insediativo residenziale ed espansivo che, nel corso degli ultimi sessant'anni, ha interessato varie aree della città. Si presenta nella sequenza ritmata dei singoli blocchi edilizi con caratteri anonimi, prospetta con l'ingresso direttamente sulla strada, mentre elabora l'idea di spazio verde nel giardino sul retro. Il salone e il giardino costituiscono lo spazio pubblico della casa ed è utilizzato nelle numerose occasioni di eventi, laboratori – rivolti alle madri migranti e aperti alla cittadinanza – e feste di quartiere.

Casa A. è una struttura di accoglienza per donne in difficoltà, ma ospita anch'essa perlopiù donne migranti arrivate da un tempo più lungo in Italia in momenti di particolare difficoltà e vulnerabilità sociale. È un edificio databile intorno agli anni Quaranta del Novecento e si sviluppa su tre piani con una piccola area cortiliva che confina con altri edifici limitrofi. Si trova in una via molto piccola e adiacente le mura della città in un'area residenziale del centro storico. All'ultimo piano vi è un appartamento indipendente, ma spesso utilizzato anche dalle ospiti, dove vivono le volontarie che lavorano nella struttura di accoglienza.

Le tre case, che si configurano come spazi domestici temporanei di accoglienza, coordinate da due diverse organizzazioni – una laica e l'altra afferente al volontariato cattolico –, sino al 2019 erano legate da un accordo di scambio in cui le beneficiarie di Casa A., perlopiù



studentesse universitarie con *background* migratorio potevano divenire, nel tempo, abitanti e volontarie di Casa B. e Casa M. usufruendo di un alloggio/lavoro in zone molto diverse della città e costruendo reti sociali e amicali articolate tra le donne beneficiarie e le operatrici volontarie delle strutture di accoglienza.

Nella ricerca etnografica sono state coinvolte alcune delle ospiti e beneficiarie²⁹ che hanno deciso di partecipare alla ricerca, le volontarie³⁰ e gli operatori, pur prendendo i tre spazi abitativi come luoghi di riferimento e indagando la relazione tra spazio domestico³¹, vissuti e forme di controllo, si è cercato di ricostruire le reti sociali (che in questo saggio non sono trattate in dettaglio), lavorative e affettive che attraversano e/o si dipanano all'interno di questi spazi domestici temporanei. Le tre case sono abitate da donne con bambini in età prescolare e, se pur con modalità diverse, è stato facilitato l'inserimento dei bambini in servizi educativi dedicati, questo ha permesso alle madri di bambini nati in migrazione o donne migranti in temporanea difficoltà di trovare non solo supporto nel lavoro di cura ma piuttosto creare la possibilità, intorno ai bambini e ai tempi di gioco di questi ultimi, di costruire occasioni per strutturare relazioni. Queen³² è madre di tre bambini di cui soltanto uno vive con lei nella struttura di accoglienza, le difficili condizioni di vita nella prostituzione coatta e nei due diversi paesi dove ha transitato la rendono, al suo arrivo in Italia, particolarmente sofferente. Le viene proposto un supporto con il bambino e dopo qualche tempo comincia le attività per lei previste, tra cui la scuola di lingua e il tirocinio lavorativo. Al compimento del terzo anno di vita del figlio decide di far una festa e lo comunica alla classe del bambino. La struttura di accoglienza, nello stupore di chi vi lavora e la abita, inaspettatamente, si trova a dover ospitare i tanti bambini e genitori (perlopiù autoctoni) che avevano risposto all'invito. Le relazioni amicali del bambino, che sin dal suo arrivo in Italia ha frequentato i servizi educativi, hanno socializzato la madre³³ e reso permeabili i confini della struttura di accoglienza. Tra le interviste raccolte l'esperienza di Queen trova eco, spesso i bambini sono stati vettori di socializzazione ma anche potenziali costruttori di reti sociali utili alle madri nella ricerca della casa e/o di un lavoro informale. Le reti sociali costruite attraverso la scuola si sono rivelate più solide di quanto l'evento, qui brevemente abbozzato, può enucleare, ed è interessante come attraverso i bambini e lo scambio dei loro oggetti in di-

suso, si siano create inaspettate micro-relazioni di vicinato e relazioni sociali a maglia larga sull'intero territorio cittadino. In una prospettiva che guarda alle infrastrutture di convivialità le persone e le reti che le legano, sono importanti quanto la ricognizione più ampia di processi che governano la città, i suoi servizi essenziali, educativi, di mobilità. Incoraggiare l'accesso ai servizi educativi e garantire quelli di mobilità per i migranti in accoglienza (come, a differenza di altre città, accade a Bologna) favorire l'accesso al lavoro e alla casa con progetti³⁴ di riqualificazione urbana che, potenzialmente, innescano reti trasversali ai gruppi sociali si configurano come infrastrutture di convivialità che mediano il rapporto della città con i migranti e il futuro immaginato. La ricerca etnografica, che di per sé necessita di tempi dilatati, ha rilevato, a fronte di un dibattito pubblico già polarizzato intorno a una visione umanitaria *versus* una di stigmatizzazione dei migranti, i *legami deboli*³⁵ tra migranti e autoctoni e ha provato a ri-tracciarli. Seguire i legami tra autoctoni e migranti in strutture di accoglienza sotto la pressione e "il ritmo incessante con cui spazi, soggetti e politiche subiscono trasformazioni e assestamenti di cui, talvolta, si perde la continuità degli eventi"³⁶ ha significato non solo indagare il senso per chi lo costruisce attribuendo significati alla convivenza e alla solidarietà ma provare a vedere se, proprio intorno alle donne madri di bambini nati in migrazione, considerate vulnerabili, si potessero delineare circuiti di saperi, cose, e relazioni che favorissero la convivialità nelle strutture di accoglienza. Le convivenze di persone e nuclei, a casa B. M. e A., sono regolate da pratiche di governo e norme giuridiche di accesso in cui lo stato dispone chi può abitarlo e per quanto tempo e, pur non esimendosi dal notare come all'interno dei servizi di accoglienza migranti si rilevino pratiche razzializzanti³⁷ di infantilizzazione, controllo e nanorazzismo³⁸, la ricerca ha sfidato i confini dell'edificio e delle relazioni operatori/beneficiari per verificare cosa accade se l'osservazione etnografica si amplia e ritrova forme ibride di lettura delle reti.

Conclusioni

Una lettura cartografica degli studi antropologici negli spazi urbani ha disegnato la cornice genealogica di alcune delle questioni poste nella ricerca etnografica: reti sociali, connettività delle reti di parentela/amicali, infrastrutture umane e informali, processi di *place-making* and *city making*.

L'oggetto etnografico delle strutture di accoglienza nella città di Bologna è stato indagato nei suoi rapporti con il costruito e con lo spazio urbano osservando le reti sociali che lo attraversavano e rintracciando, se e ove possibile, la presenza di *legami deboli* tra migranti e autoctoni. Se lo stato, la parentela e la traiettoria individuale caratterizzano tutte le case, come sostiene Carsten³⁹, negli spazi abitativi temporanei destinati ai migranti l'articolazione tra questi assume forme plurali se pur più intellegibili. Casa A., Casa M. e Casa B. sono delle strutture di accoglienza per donne migranti e mediano il potere dello stato, mediano risorse oltre che persone configurandosi come infrastrutture della mobilità. Nell'esercitare una postura etnografica multifocale capace di leggere, nello spazio fisico domestico/pubblico, biografie, pratiche quotidiane, reti amicali e sociali che debordano e si nutrono di scambi di cose, oltre che snodi, cambiamenti normativi e interventi locali di azione, si è provato a vedere se queste, paradossalmente e senza romanticizzare le asimmetrie di potere, potessero svelarsi – in specifiche condizioni –, come *infrastrutture di convivialità*. La migrazione forzata e le sue strutture di gestione se pur presentano, dal punto di vista analitico, delle condizioni di peculiarità, nell'economia di questo testo sono state osservate in un campo lungo in cui testare l'efficacia euristico-descrittiva delle infrastrutture materiali e immateriali che mediano la mobilità, alterano i confini migranti/autoctoni e, più in generale, permettono di riflettere sul rapporto tra città – quella abitata e governata – e migrazioni.

1. M. Novicka, S. Vertovec, *Introduction. Comparing Convivialities: Dreams and Realities of Living with Difference*, in “European Journal of Cultural Studies”, n. 17, 4, 2014, pp. 341-356; T. Heil, *Comparing Conviviality. Living with Difference in Casamance and Catalunya*, Palgrave MacMillan, Switzerland 2020.

2. I. Illich, *Tools for Conviviality*, Harper & Row, New York 1973.

3. M. Novicka, S. Vertovec, *op. cit.*, p. 351.

4. La ricerca è stata promossa dalla Fondazione Alsos e condotta presso l’Università di Bologna in collaborazione e sotto la supervisione di Bruno Riccio. La ricerca, più ampia rispetto al tema qui trattato, ha indagato nella città di Bologna i *legami deboli* tra popolazione migrante e popolazione autoctona osservando, da una prospettiva intersezionale, se si possano individuare reti sociali formali e informali che generano circuiti affettivi (Cole, Groes 2016) intorno ai bambini che attraversano le strutture dell’accoglienza e possono essere definite come infrastrutture di convivialità.

5. B. Xiang, J. Lindquist, *Migration Infrastructure*, in “International Migration Review”, n. 48, S1, 2014, pp. 122-148.

6. A. Simone, *People as Infrastructure. Intersecting Fragments in Johannesburg*, in “Public Cultures”, XVI, n. 3,

7. P. Geschiere, *The Perils of Belonging. Autochtony, Citizenship and Exclusion in Africa and Europe*, Chicago University Press, Chicago 2009.

8. C. Capello, P. Cingolani, F. Vietti, *Etnografia delle Migrazioni. Temi e metodi*, Carocci, Roma 2014.

9. N. Harney, *The Politics of Urban Space: Modes of Place-Making by Italian in Toronto? Neighbourhoods*, in “Modern Italy”, n. 11, 1, 2006, pp. 25-42.

10. A. L. Epstein, *Urbanisation and Social Change in Africa*, in “Current Anthropology”, n. 8, 1967, pp. 275-284.

11. J. A. Barnes, *Class and Committes in Norwegian Island Parish*, in “Human Relations”, n. 7, 1954, pp. 39-58.

12. E. Bott, *Family and Social Networks*, Tavistock, London 1957.

13. N. Glick Schiller, L. Basch, C. Blanc Szanton, *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York Academy of Sciences, New York 1992.

14. A. Gupta, J. Ferguson, *Culture, Power and Place. Explorations in Critical Anthropology*, Duke University Press, Durham 1997.

15. A. Appadurai, *Le aspirazioni nutrono la democrazia*, Et. al., Milano 2011.

16. S. Sassen, *The Global City; New*

York, London, Tokyo, Princeton University Press, Princeton 2001.

17. R. Keil, N. Brenner, *The Global Cities Reader*, Routledge, New York 2006.

18. A. Cancellieri, G. Scandurra, *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, FrancoAngeli, Milano 2012.

19. F. Pompeo (a cura di), *Pigneto Banglatown. Migrazioni e conflitti di cittadinanza in una periferia storica romana*, Carocci, Roma 2011.

20. F. Antonelli, G. Scandurra, *Tranvieri. Etnografia di una palestra di pugilato*, Aracne, Roma 2010.

21. A. Çaglar, N. Glick Schiller, *Migrants and City Making. Dispossession, Displacement and Urban Regeneration*, Duke University Press, Durham 2018.

22. Ai progetti: Amitié 2011-2013 <http://www.comune.bologna.it/relazioniinternazionali/servizi/159:27567/17241/http://amitie-community.eu/italia/>; Amitié code 2015-2018 amitiecode.eu, consultato il 05/10/2020.

23. T. Caponio, *Città italiane e immigrazione. Discorso pubblico e politiche a Milano, Bologna e Napoli*, Il Mulino, Bologna 2006.

24. Si fa qui riferimento alle “Attività di Empowerment di Reti di Attori Locali in materia di Migrazioni e Sviluppo e di Contrasto alle Discriminazioni”, 2014-2015 in convenzione con l’Università di Bologna e COSPE.

25. Si fa qui riferimento al progetto

FAMI REACT 2016 -2018 <http://www.europafacile.net/Scheda/NewsNewsletter?NewsId=12016&NewsletterBlockId=3&NewsletterId=3113&Data=-May%2018%202017%20%206:13PM>, consultato il 05/10/2020.

26. B. Xiang, J. Lindquist, *op. cit.*, pp. 122-124.

27. B. Riccio, *Infrastrutture umane di mobilità e accoglienza*, in D. Ferrari, F. Mugnaini (a cura di), *Europa come rifugio? La condizione di rifugiato tra diritto e società*, Betti Editrice, Siena 2019, pp. 23-32.

28. N. De Genova, *Migrant “Illegalit” and Deportability in Everyday Life*, in “Annual Review of Anthropology”, XXXI, 2002, pp. 419-447. Cfr. D. Fassin, *Policing Borders, Producing Boundaries. The Governmentality of Immigration in Dark Times*, in “Annual Review of Anthropology”, XL, 2011, pp. 213-226.

29. Nella ricerca sono state coinvolte sette donne rifugiate con bambini piccoli e due donne vittime di tratta provenienti da Camerun, Nigeria e Costa d’Avorio.

30. Con questa dicitura si identificano quelle operatrici che prima erano state ospiti dell’accoglienza o studentesse universitarie con *background* migratorio.

31. S. Marabello, *La valigia. Madri, cose e spazi domestici temporanei nelle migrazioni forzate*, in P. Ascari (a cura di), *Oggetti. contesi. Le cose nella migrazione*, Mimesis, Milano 2020, pp. 21-36.

32. Pseudonimo.

33. M. Strathern, *After Nature. English Kinship in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; S. Grilli, *Antropologia delle famiglie contemporanee*, Carocci Editore, Roma 2019.

34. Si fa qui riferimento al progetto Salus Space che coinvolge attivamente migranti <http://www.saluspace.eu/the-project?lang=en>, consultato il 05/10/2020.

35. M. S. Granovetter, *The Strenght of Weak Ties*, in “American Journal of Sociology”, n. 78, 6, 1973, pp. 1360-1680.

36. M. Tazzioli, *Biopolitica attraverso la mobilità nel governo militare-umanitario delle migrazioni*, in C. Marchetti, B. Pinelli (a cura di), *Confini d'Europa. Modelli di controllo e inclusioni informali*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 17.

37. B. Pinelli, *Salvare le rifugiate: gerarchie di razza e di genere nel controllo umanitario delle sfere di intimità*, in C. Mattalucci (a cura di), *Antropologia e Riproduzione. Attese, Fratture e ricomposizione della procreazione e della genitorialità in Italia*, Raffello Cortina, Milano 2017, pp. 155-186.

38. A. Mbembe, *Nanorazzismo. Il corpo notturno della democrazia*, Laterza, Roma-Bari 2016.

39. J. Carsten, *House-Lives as Ethnography/Biography*, in “Social Anthropology”, n. 26, 1, 2018, pp. 103-116.

**L'architettura della casa.
Progetti e immaginari, 1980-2020**

Giovanni Carli

Le stanze dell'interno 19 scala D erano, per Giuseppe, tutto il mondo conosciuto; e anzi, l'esistenza di un altro mondo esterno doveva essere, per lui, vaga come una nebulosa [...]. L'uscio dell'ingresso, per lui, era lo sbarramento estremo dell'universo, come le Colonne d'Ercole per gli antichi esploratori.¹

Elsa Morante

Il termine latino *habitare*, derivato di *habere* con l'aggiunto senso di durata dell'azione nel tempo², include il complesso di comportamenti di un individuo o di una specie o più genericamente le proprie abitudini (*habitus*). La casa, archetipo dell'abitare, non è solo lo spazio che dimostra l'heideggeriano “esserci nel mondo”, ma è anche, e soprattutto, l'aver cura dell'abitare³. Interpretata come quel progetto che secondo Adolf Loos “pensa sempre al presente”, la casa alimenta nel campo della progettazione architettonica molteplici immaginari, dalla capanna primitiva all'appartamento di rappresentanza, dalle espressioni di un vivere condiviso fino all'autoisolamento imposto dall'emergenza sanitaria nel corso della pandemia della primavera 2020. Obiettivo di questo scritto è la disamina critica, seppure parziale, sulle trasformazioni dello spazio domestico registrate tra il 1980 e la contemporaneità, rilette attraverso le lenti della cultura dell'abitare e dell'editoria italiana di architettura.

I. 1980-2000

Negli anni Settanta il dibattito internazionale sull'architettura si costruisce su discorsi politico-ideologici che promuovono modelli di progettazione autogestita e partecipata alla scala della città e del territorio. Nell'editoriale *Architettura per l'uomo dimenticato* in “Casabella”, n. 349 (1970) il direttore Alessandro Mendini chiarisce come:

il lavoro della rivista deve caratterizzarsi come un servizio per quell'uomo che intende riemergere come soggetto in ogni fase del duro procedimento della formalizzazione ambientale. Nello stesso modo, come a livello politico, si deve riudire distinta la sua voce

diretta tramite nuove forme di democrazia che sostituiscano quelle canoniche istituzionali morenti, ancora pretenziose di essere gli unici canali insuperabili di partecipazione.⁴

Nel 1972 la mostra presso il MoMA di New York “Italy: The New Domestic Landscape” sottolinea come l’abitare non possa essere cristallizzato entro confini in quanto è la manifestazione della *Ge-meinschaft* nella sociologia di Ferdinand Tönnies⁵, ovvero del senso di appartenenza a una comunità mobile che attraversa nuovi mondi. La casa non è dimora fissa, diviene oggetto modulare scomponibile e ricomponibile, è superficie continua sull’infinito dei luoghi. La filosofia di un abitare come raccolta di luoghi è *de facto* il tema centrale trattato da Massimo Cacciari in *Adolf Loos e il suo angelo*, pubblicato nel 1981. Muovendo dall’azione loosiana di “vuotare” lo spazio domestico – ovvero rimuovere il superfluo in favore di superfici autonome e strutturanti – Cacciari dimostra come progettare significhi predisporre alla scoperta e rifletta un’estrema forma di altruismo, nulla come il nudo spazio chiederà mai qualcosa in cambio:

Nel luogo (*der Ort*) che il fare-spazio dona, le cose si raccolgono nel loro reciproco co-appartenersi. Il proprio del luogo è questa “raccolta”. Se nel termine spazio risuona il fare-spazio instaurante luoghi – nel termine luogo parla il disporre-accordare cose. Queste cose non appartengono a un luogo, ma sono esse stesse il luogo. Lo spazio non sarebbe più, allora, la pura estensione uniforme e equivalente del progetto tecnico-scientifico, ma un gioco di insieme di luoghi. Ognuno di essi è una raccolta di cose, un grappolo di eventi. Un luogo è una “dimora” di cose e un abitare dell’uomo in mezzo ad esse. All’*Architekt* appartiene precisamente questa concezione dello spazio: lo spazio è puro vuoto da misurare-delimitare, nel quale produrre le proprie ‘nuove’ forme [...]. Vuotare (*leeren*) è allora preparare un luogo, accordare a un luogo, raccogliere in un luogo.⁶

La casa, che raccoglie le necessità scaturite dallo stile e dalle abitudini dell’uomo, diviene così portatrice di *Kultur* in quanto restituisce la misura in cui si abita la città e il mondo. Tale visione cosmopolita dell’abitare caratterizza il decennio Ottanta, favorita da un clima generale

di (apparente) distensione dove si affermano il pensiero positivo e il culto edonistico di matrice reaganiana che promuovono la ricerca del piacere, la felicità individuale e l'affermazione personale. Nel 1980 la I Biennale di Architettura di Venezia "La presenza del passato", curata da Paolo Portoghesi, si riappropria dello spazio delle Corderie dell'Arsenale divenendo "l'occasione per celebrarvi, sotto il segno di un'insolita, ritrovata euforia, la fine del proibizionismo", come scrive Marco Dezzi Bardeschi in "Domus", n. 610 (1980). La costruzione della Strada Novissima restituisce le nuove facciate-immagine dell'architettura che trovano le loro ragioni nell'affermarsi della condizione postmoderna di *koiné* di stili e linguaggi sistematizzata da Jean-François Lyotard⁷. In questo quadro, i numeri delle riviste italiane di settore degli anni Ottanta restituiscono un panorama progettuale inedito, che concede ampi spazi alla dimensione privata dell'abitare, al piacere dell'architettura degli interni e al culto degli oggetti di design, alimentando il potere della rappresentazione della scena domestica. Se si analizza la struttura di "Domus", il cui progetto grafico è affidato a Ettore Sottsass, si osserva che la sezione *Architettura* contiene, per numero, dai quattro ai sei contributi, la sezione *Arredamento/Design* dagli otto ai dieci contributi, la sezione *Arte* dai cinque ai sette contributi; sia sotto la direzione di Alessandro Mendini sia sotto quella successiva di Mario Bellini, scorrono articoli su case di personaggi del mondo della creatività, su bar, ristoranti, discoteche, campi sportivi, banche, progetti raccontati con fotografie di grande formato stampate su carta bianca patinata. Risulta opportuno puntualizzare che la rivista non perde il contatto con la realtà urbana, ma racconta una nuova borghesia che riconosce nel potere dell'architettura l'affermazione del proprio *status*. Il pubblico di lettori vede nelle proprie dimore, arredate con i pezzi iconici delle aziende brianzole (divenute il caposaldo del design Made in Italy), quel privilegio, enunciato da Blaise Pascal nei *Pensieri*, del potersi permettere le "molte braccia" della progettazione e dell'artigianalità appagando il desiderio di rappresentanza/rappresentazione⁸.

La ricerca sulla dimensione privata dell'abitare si consolida nel 1986 in occasione della XVII Triennale di Milano "Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi"⁹. La mostra presenta ventidue stanze contemporanee, ciascuna progettata *in situ* da uno degli architetti invitati dai curatori Mario Bellini e Georges Teyssot. Ponendo

sotto esame l'immaginario tradizionale del "benessere della famiglia borghese" da *buffet d'orfèvrerie e argenterie de maison*, l'obiettivo de "Il progetto domestico" è comprendere come l'architettura della casa possa assumere nuove configurazioni attraverso il ridimensionamento o la perdita di ambienti divenuti desueti in favore dell'appagamento di nuove necessità:

Nel XX secolo, le stanze non sempre sono chiaramente destinate ad un uso particolare. Mentre la pianta aperta diventa una norma, spesso sparisce la sala da pranzo oppure rimane come mera sopravvivenza. In un'epoca che vede sparire le forme di servizio domestico tradizionale, la cucina si riavvicina al luogo del pranzo e della cena. Il *fast food* diventa il modello dominante. Comunque, l'apparente formalità del ricevimento può nascondere nuove forme, forse altrettanto raffinate di quelle classiche.¹⁰

Tra i progetti in mostra la Body-Building Home di OMA sviluppa "un'idea di occupazione dello spazio riferita alla 'cultura fisica'" nell'era postmoderna. La casa-palestra è la risultante della deformazione planimetrica del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe, azione retroattiva dunque, che fa riemergere dal severo impianto miesiano il "movimento edonistico" di quell'esperimento che fu la vita moderna:

la casa verrà dissacrata e aperta, illustrerà la sua perfetta aderenza anche agli aspetti più suggestivi della cultura contemporanea. L'azione, suggerita da proiezioni ed effetti speciali di luci, e un astratto sottofondo di voci umane – che si colloca nella zona ambigua che sta fra il piacere dell'esercizio fisico e sessuale – completeranno questo spettacolo.¹¹

Il progetto di OMA diventa la scena domestica di un Andrea Sperelli dannunziano divenuto ora lo *yuppie* Patrick Bateman¹², eroe tragico di Bret E. Ellis, nel cui lussuoso appartamento di Manhattan figurano, non casualmente, le sedute Barcelona – rimodellamento della *sella curulis* romana – disegnate da Mies van der Rohe nel 1929 per l'omonimo Padiglione.

Tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta i nuovi traguardi della tecnologia, l'ascesa del Decostruttivismo – sancita

dalla mostra del MoMA *Deconstructivist Architecture* (1988) curata da Philip Johnson e Mark Wigley – e la conseguente evoluzione del disegno digitale CAD (*Computer-Aided Design*) programmato secondo la logica del *layering* (stratificazione per livelli), spostano l'interesse progettuale dalla materia architettonica analogica ai sistemi epidermici e di rete. Si profetizza la venuta della “casa intelligente”, capace di formule di autoapprendimento (climatizzazione, riscaldamento, illuminazione, ecc.), il cui funzionamento dipende da complessi apparati di impianti e interfacce. Nella pratica progettuale tale visione alimenterà quel settore della ricerca tecnologica e produttiva che immagina la cura della casa affidata a macchine elettroniche e digitali sempre più performanti¹³.

II. 2000-2019

Nel 2008 Luciano Semerani cura il volume *La casa. Forme e ragioni dell'abitare*, un'azione editoriale che riposiziona il discorso sulla casa sull'“articolazione spaziale” degli ambienti e sul ruolo della “giusta misura”, quella “che Adolf Loos disegnava con la matita sul muro per indicare l'altezza di una ricorrenza, di un basamento”¹⁴ (per la copertina del volume è infatti scelto il modello del dispositivo spaziale del Siedlung Hirschstetten dell'architetto viennese). Se il mito della “casa intelligente” del Nuovo Millennio minimizza il valore dello spazio interno sopravvalutando l'“estetica del mantello”, l'obiettivo di Semerani è la riappropriazione dei fondamentali dell'architettura (setti, diaframmi, piani) per la scrittura di un racconto tridimensionale in cui gli spazi diventino luoghi, quindi stanze:

la stanza dà la misura della parte rispetto al tutto ed è alla base della sequenza temporale. Il succedersi delle stanze, il passare da una stanza all'altra, l'assegnare un carattere diverso a ogni stanza, è un modo di programmare, prevedere, interpretare in maniera differente e appropriata i diversi desideri, quindi anche i diversi momenti: non soltanto le diverse funzioni, le varie esigenze pratiche, ma proprio i diversi desideri del vivere il quotidiano.¹⁵

Sempre nel 2008, in un'improvvisa riscoperta del motto lecorbusieriano “bisogna costruire delle case nuove, l'avvenire dell'uomo dipende dalla sua abitazione!”¹⁶, Francesco Garofalo cura la mostra “L'Italia



Svizzera 240 – House Tour, Padiglione Svizzera,
16. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, “Freespace”. Foto di S. C. Roselli, 2018

Svizzera 240 – House Tour, Padiglione Svizzera,
16. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, “Freespace”. Foto di S. C. Roselli, 2018

cerca casa” per il padiglione italiano in occasione della 11. Biennale di Architettura di Venezia. La mostra evidenzia come il progetto dell’abitazione abbia sempre occupato una vasta sezione della cultura architettonica italiana, a partire dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Ottanta del XX secolo, ricordando che “non è un caso che le tre principali riviste di architettura italiane si chiamino ‘Abitare’, ‘Casa-bella’, ‘Domus’”¹⁷. Garofalo apre il catalogo della mostra dichiarando come:

dopo un’eclisse durata molti anni, la casa è oggi una questione che viene agitata a ogni livello della società italiana. Le voci della politica, dell’economia e dei mezzi di comunicazione chiedono che si costruiscano case, o che almeno se ne incoraggi una produzione più accessibile, di migliore qualità e ambientalmente sostenibile. I candidati sindaci della città promettono case popolari e risposte al disagio abitativo. Visto che tutti si impegnano a investire, viene spontaneo chiedersi quali programmi, e soprattutto quali progetti possano costituire una proposta adeguata.¹⁸

Nella volontà di proiettare immaginari futuri, il tema dell’abitare è affrontato come una “sfida architettonica” attraverso dodici progetti che indagano i principi di nuovi paradigmi insediativi. Emergono come priorità il senso collettivo e lo slancio comunitario, la questione ambientale e il risparmio energetico, la riqualificazione urbana e la riattivazione del centro. Tra gli esempi, il progetto di baukuh *50.000 case per Milano* procede per “iniezioni volumetriche” che riempiono vuoti, “precisano bordi, definiscono posizioni” per riscoprire relazioni possibili nel tessuto urbano frammentato; l’azione accumulatrice delle architetture parassitarie amplifica la densità degli eventi e l’intensità delle storie aprendo a una molteplicità autoriale che permette alla comunità tutta di intrecciare il domestico e l’urbano. Similmente, Salottobuono con *Altri inquilini*, lavorando sulla proposta del masterplan di OMA sul quartiere Sant’Elia di Cagliari, propone “uno *storyboard* fatto di testo e disegni assonometrici” che racconta di spazi pubblici e privati generati da una nuova piastra di circolazione orizzontale che riconfigura il piano terra e il primo piano degli edifici e delle possibili connessioni di questa con i piani superiori. In ultimo, *Casa Madre* di Andrea Branzi sembra forse raccogliere la sintesi dei progetti in

mostra e degli immaginari fin qui presentati; l'installazione consiste in una "voliera territoriale", un modello di *cohousing* cosmico che richiama "la dimensione planetaria delle grandi metropoli indiane", capace di includere la specie umana e quella animale e di integrare la componente tecnologica con la dimensione sacrale. Guardando indietro alle note utopie radicali degli anni Settanta, *Casa Madre* detronizza la visione antropocentrica dell'abitare e propone quell'idea di spazio selvatico per l'"ospitalità universale" della casa di Adamo in Paradiso¹⁹ o della capanna primitiva di Laugier.

Nel panorama editoriale italiano, nella prima metà degli anni Dieci del XXI secolo, una serie di pubblicazioni sull'abitare approfondisce lo spazio domestico prediligendo lo strumento della narrazione storica. *Storie di case. Abitare l'Italia del boom*²⁰, attraverso l'integrazione di più ambiti disciplinari (storia sociale, storia dell'architettura, storia dell'urbanistica, storia dei consumi) restituisce i modelli progettuali, la dimensione abitativa e la cultura materiale della piccola e media borghesia italiana che, nei decenni di crescita economica successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, raggiunge l'ideale di benessere (la "vita moderna") attraverso la proprietà della casa. *Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno*²¹, procedendo per temi (la casa decorata, la casa sociale, la casa di vetro, la casa d'artista, la casa scomposta, ecc.), rilegge le disposizioni spaziali e i disegni dei volumi architettonici propri della rivoluzione Moderna per individuare "figure dell'abitare" che tutt'ora sussistono nella contemporaneità. La trilogia de *L'architettura della villa moderna*²² copre l'intervallo temporale compreso tra il 1900 e il 2018 approfondendo i linguaggi del progetto della residenza privata alle differenti latitudini geografiche e proponendosi anche come manuale di progettazione attraverso il ridisegno, alla stessa scala, di un'ampia selezione di *exempla*.

I risultati della ricerca sull'abitare saranno raccolti nel 2016 dalla mostra "Stanze. Altre filosofie dell'abitare", curata da Beppe Finessi, in occasione della XXI. Triennale di Milano, a trent'anni da "Il progetto domestico", di cui "Stanze" ricalca la struttura. La sezione *Atlante di stanze italiane* è un regesto storico di 250 progetti di interni realizzati dagli anni Venti ad oggi, mentre la sezione principale presenta undici progetti di stanze contemporanee, ciascuna disegnata da uno degli undici progettisti italiani invitati, proseguendo la buona pratica della "casa in mostra" della Triennale milanese. Di qui emerge come la più

recente rivoluzione dell'abitare si compia in un nuovo modo di interpretare e vivere la metropoli da parte dell'uomo. La casa, nel corso degli ultimi quarant'anni, registra trasformazioni spaziali riconducibili alla variazione delle misure delle stanze che la compongono, come precedentemente affermato; si registrano allargamenti (cucina e sala da bagno), riduzioni (camera da letto), eliminazioni (*boudoir, fumoir, biblioteca*), ricomposizioni/scomposizioni (sala da pranzo e salotto), aggiunte (palestra, *spa*); ciò che è notevolmente mutato è il rapporto tra la casa e la città, un rapporto precedentemente segnato dal considerare la casa come "rifugio" – una parentesi di isolamento dall'*urbe*, dove beneficiare dell'intimità della vita privata –, oggi invece ribaltato. La città è l'estensione del vivere quotidiano e la casa è *exclave* della metropoli secondo una logica di reciproco scambio di funzioni per la quale è difficile tracciare i confini tra ciò che è pubblico e ciò che è privato. Si lavora sempre più da casa o si lavora in spazi altri, come dimostrano i progetti di *coworking* dalle caratteristiche sempre più domestiche che traducono *de facto* lo slogan "abitare è essere ovunque a casa propria"²³; si consumano i pasti al ristorante o si ordinano i medesimi a domicilio tramite i numerosi servizi di *delivery*; si acquista *on-line, omnia omnibus ubique*; il rito della socialità di ricevere ospiti in casa si traduce nell'incontrare gli amici nei locali; si guardano film in *streaming* sui computer portatili, mentre si viaggia in treno o seduti al terminal dell'aeroporto in attesa del volo. Per "essere nel mondo" occorre un buon piano contrattuale di Wi-Fi e un dispositivo elettronico. È possibile quindi riconoscere l'abitare contemporaneo, quando di esso si accettino tutte le possibili diversità, come quella "raccolta di luoghi" di matrice loosiana, confermata da Cacciari quando afferma che "l'abitare non ha luogo là dove si dorme e qualche volta si mangia, dove si guarda la televisione e si gioca col computer domestico; il luogo dell'abitare non è l'alloggio. Soltanto una città può essere abitata; ma non è possibile abitare la città, se essa non si dispone per l'abitare, e cioè non 'dona' luoghi"²⁴.

III. 2020

Abitare la città-casa è dunque lo scenario contemporaneo che descrive il movimento fluido e informale del quotidiano. Ne sono testimonianza i numeri di "Domus" pubblicati nel 2019 sotto la direzione dell'architetto olandese Winy Mass; titoli come *L'urbanistica sei tu,*

Visioni per salvare il pianeta, Spazio alla diversità, Solo noi possiamo fare la città indirizzano il dibattito architettonico verso la speranza in un futuro salvifico da costruire secondo principi ecologici ed etici. Il desiderio di vivere lo spazio comune viene però improvvisamente infranto dalla diffusione pandemica del virus SARS-CoV-2. Come fagocitati nel *Faust* di Anne Imhof “suddenly, we find ourselves in the midst of various constructions of power and powerlessness”²⁵, impotenti e inermi davanti ad un avversario la cui minaccia è quella di abitare i nostri corpi. La casa, nella fase di confinamento, è divenuta non semplicemente rifugio, non tragicamente prigionia, ma casa-mondo dentro la quale organizzare un inventario critico, il “corredo di sopravvivenza” di Zeno Fiaschi²⁶ studiato da Superstudio, per un’inaspettata formula dell’abitare che non ammette il contatto fisico con l’esterno. Ragionando in termini architettonici, la pandemia ha stimolato una progettualità per l’alterazione delle funzioni dello spazio domestico (la camera-palestra, la terrazza-salotto, ecc.) che ha fatto maturare la consapevolezza della misura degli ambienti e la capacità di vedere non-luoghi, ovvero spazi che il vivere quotidiano pre-pandemia non aveva ancora reso efficienti. In questa condizione di “affollate solitudini”, come direbbe Ugo la Pietra, siamo inoltre stati “altrove” come mai prima: nelle videoconferenze, nelle *chat* sui social abbiamo violato con lo sguardo i luoghi privati di sconosciuti, di colleghi, di amici; paradossalmente “la casa in mostra” è stato uno degli effetti più espliciti del confinamento. La rivelazione delle tracce del nostro abitare la casa, come il riavvicinamento al significato degli oggetti domestici, ha avviato un processo di riappropriazione dell’ambiente interno che potrebbe condurre a nuove teorie e pratiche progettuali, in fondo “è la vita privata – scrive Rossi – che percorre i luoghi e dà senso all’architettura: e forse proprio solo in questo risiede l’umanità dell’architettura”²⁷.

1. E. Morante, *La Storia* (1974), Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2002, p. 117.
2. Voce "abitare", in <http://www.educational.rai.it/lemma/testi/spazio/abitare.htm>, consultato il 24/06/2020.
3. Cfr. J. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, Routledge, New York 1993.
4. A. Mendini, *Architettura per l'uomo dimenticato*, in "Casabella", n. 349, 1970, p. 5.
5. Si veda B. Clausen, D. Haselbach (a cura di), *Ferdinand Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft. 1880-1935*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019.
6. M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo angelo* (1981), Electa, Milano 2008, p. 40.
7. Cfr. J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979.
8. "Essere vestito con eleganza significa mostrare la propria forza. L'abito è una forza non perché colui che porta un bell'abito si dimostra forte aggredendo coloro che incontra, ma semplicemente perché, come dice Pascal, l'abito significa che un gran numero di persone lavorano per lui. Bisogna avere un profumiere per i capelli, una merlettaia per lo *jabot*, un calzolaio per gli stivali, eccetera. Essere ben vestito, dice Pascal, significa avere molte braccia. Questi segni – il bell'abito, i merletti, i nastri, gli stivali – sono forze. Si tratta di segni che rappresentano forze e sono in sé forze". L. Marin, *Il potere e le sue rappresentazioni*, in "Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine", annali 4, *Le immagini del controllo. Visibilità e governo dei corpi*, dicembre 2016, p. 208.
9. M. Bellini, G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, catalogo della XVII Triennale di Milano, 18 gennaio-30 marzo 1986, Palazzo dell'Arte, Electa, Milano 1986.
10. M. Bellini, G. Teyssot, *Pensate, architetti, alla casa degli uomini*, in *ivi*, p. 9.
11. R. Koolhaas, *Body-Building Home: la casa palestra*, in *ivi*, p. 52.
12. B. Easton Ellis, *American Psycho*, Vintage Books, New York, 1991.
13. Cfr. S. Barbera, *La casa al tempo dell'industrial design*, Gangemi, Roma 2008.
14. L. Semerani, *Architettura di nicchie*, in L. Semerani (a cura di), *La casa. Forme e ragioni dell'abitare*, Skira, Milano 2008, p. 16.
15. *Ivi*, p. 14.
16. F. de Pierrefeu, Le Corbusier, *La maison des hommes*, Éditions Plon, Paris 1942; tr. it., *La casa degli uomini*, Jaca Book, Milano 2018, p. 32.
17. F. Garofalo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *L'Italia cerca casa | Housing*

Italy, catalogo della mostra presso il Padiglione Italia, 11. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, 14 settembre-23 novembre 2008, Electa, Milano 2008, p. 16.

18. *Ibid.*

19. Cfr. J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, The Museum of Modern Art, New York 1972.

20. B. Bonomo, G. Caramellino, F. De Pieri, F. Zanfi (a cura di), *Storie di case. Abitare l'Italia del boom*, Donzelli, Roma 2014.

21. F. Irace (a cura di), *Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci, Roma 2015.

22. A. Boschi, L. Lanini (a cura di), *L'architettura della villa moderna*, vol. I. *Gli anni della grande sperimentazione, 1900-1941*, Quodlibet, Macerata 2016; Id., *L'architettura della villa moderna*, vol. II. *Gli anni delle utopie realizzate, 1941-1980*, Quodlibet, Macerata 2017; Id., *L'architettura della villa moderna*, vol. III. *Gli anni dei linguaggi diffusi 1981-2018*, Quodlibet, Macerata 2018.

23. "Abitare è essere ovunque a casa propria è uno slogan che esprime già in modo concettuale ma molto evocativo il senso dell'abitare che non è soltanto appannaggio dello spazio domestico ma anche dello spazio pubblico. Quindi c'è una grande differenza tra abitare e usare lo spazio". U. La Pietra, *Abitare è essere ovunque a casa propria*, catalogo della mostra presso Accademia Carrara di Bergamo, 27 ottobre 2019-6 gennaio 2020,

Corraini, Mantova 2019, p. 8.

24. M. Cacciari, *La città* (2004), Pazzini, Rimini 2012, p. 36.

25. In occasione della Biennale d'Arte di Venezia 2017, il padiglione tedesco presenta l'installazione-performance *Faust* della coreografa Anne Imhof, premiata con il Leone d'Oro per la miglior partecipazione nazionale. Lo spazio interno è asettico, bianco, alterato da un pavimento rialzato in lastre di vetro: è questa la superficie di confine al di sopra e al di sotto della quale si muovono ragazzi di una bellezza atipica e disturbante che in una sequenza di *performance* esprimono violenza, erotismo, amore, repulsione e dipendenza. Imhof aggiorna il destino di Faust che, ossessionato dal controllo sulla conoscenza del mondo, si ritrova oggi condannato a essere vittima di sistemi di controllo e limitazione sulla sua esistenza. Al di fuori, il padiglione è circondato da un alto recinto metallico al cui interno vigilano cani dobermann.

26. Alla Biennale di Venezia del 1978 Superstudio presenta *La coscienza di Zeno*, un'installazione che narra l'ingegno di Zeno Fiaschi, contadino toscano che, non uscendo mai dai confini della casa natia, progetta in totale autonomia la sua relazione con il mondo attraverso l'autocostruzione di ogni singolo oggetto, manufatto o utensile necessario allo svolgimento dei riti della quotidianità. Per un maggiore approfondimento si veda G. Mastrigli, Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015.

27. A. Rossi, *La città analoga*, tavola

in “Lotus”, n. 13, 1976, pp. 5-9. La citazione di Rossi è riportata in G. Mastrigli, *Visioni dell'abitare*, in F. Garofalo (a cura di), *op. cit.*, p. 65.

Il paesaggio e la scomparsa del sociale. Sulla fotografia di Roberto Bossaglia

Giacomo Daniele Fragapane

1.

L'attività di Roberto Bossaglia (1942-2017) si è concentrata principalmente nell'ambito della fotografia di paesaggio e architettura, attraverso continuativi rapporti con istituzioni culturali¹ e riviste specializzate² e con una intensa ricerca personale che, dalla metà degli anni Settanta del Novecento in poi, si è spostata da ricerche di impianto concettuale (*Tempi fotografici*, 1979; *Dal segno architettonico al segno fotografico*, 1981; *Sunshine*, 1988), ad ampie, mirate ricognizioni sul paesaggio italiano (in particolare con la partecipazione ai progetti collettivi *Napoli, città sul mare con porto*, 1982-1983; *Archivio dello spazio*, 1993-1995; *Lo spirito dei luoghi*, 1999-2001; *Atlante*, 2003). Accanto all'attività di fotografo e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, dal 1981 al 2008, ha inoltre esercitato con rara maestria l'attività di stampatore, sia in relazione alla propria produzione autoriale e professionale in bianco e nero, sia curando la stampa filologica di importanti nuclei iconografici storici (tra cui serie di Wilhelm von Gloeden, Francesco Paolo Michetti, Saverio Marra, Arturo Zavattini). Nell'insieme, la sua opera rivela una implicita tensione verso la sperimentazione linguistica e una costante attenzione alle trasformazioni del paesaggio urbano, in particolare quello della capitale (*Roma, un itinerario nella memoria*, 1986; *Perifanie*, 1995; *Sogno metropolitano*, 2004). E manifesta una predilezione, costante e anche oggetto di riflessione critica³, per situazioni e momenti capaci di restituire il vissuto e la dimensione contingente dei contesti osservati, l'idea di uno "spazio agito" dai suoi frequentatori e plasmato dalla luce e dal tempo. Come l'autore osservava in una conversazione con Paolo Cialli, infatti,

al fotografo spetta [...] il compito di raccontare *l'incontro con l'oggetto architettonico*, sviluppando il discorso attraverso due direttrici principali: da una parte mediare senza travisamenti le intenzioni dell'autore [...]; dall'altra trasmettere le proprie personali sensazioni e opinioni quale destinatario di una determinata architettura, ormai consegnata alla fruizione collettiva.⁴



R. Bossaglia, *Perifanie*, Via Piagge, Colle Salario, Roma 1994

Ho conosciuto Roberto Bossaglia all'inizio degli anni Duemila. Per oltre un decennio l'ho accompagnato, e talvolta assistito, in diverse ricerche fotografiche, mentre, parallelamente, collaboravo con sua moglie Marina Miraglia, studiosa che ha avuto un ruolo pionieristico nell'ambito della cultura fotografica del nostro paese. In questo periodo, peraltro, la mia attività di studioso ha man mano preso il sopravvento su quella di fotografo, contestualmente al graduale delinearsi di un contesto più complesso e articolato della cultura fotografica, che in virtù della mia posizione a cavallo tra attività accademica, ricerca teorica e pratica professionale della fotografia, ho potuto osservare da un punto di vista peculiare. Nell'ultimo periodo della sua attività, Bossaglia si è spesso interrogato sugli eventi e sulle mutazioni in atto (in primis le complesse, perturbanti evoluzioni geopolitiche che, dopo l'11 settembre 2001, si delineavano all'orizzonte, da un lato, e la rapida esplosione della tecnologia digitale, con i suoi effetti dirompenti sulla fotografia, dall'altro). Ha sperimentato diverse tecniche e approcci al medium, ponendosi sempre il problema della produzione di oggetti visuali capaci di rendere conto di questa nuova complessità, di cui (con le sue parole) la "scomparsa di una dimensione sociale del vivere" rappresentava l'inquietudine principale. Si è spostato dal bianco e nero al colore, dal lavoro in camera oscura alla postproduzione digitale, e soprattutto da indagini di tipo settoriale (su singoli temi o aree del territorio) ad ampie ricognizioni (Parigi nel 2008 con *Cahier parisien*, Monaco di Baviera nel 2010 con *Eine andere Szene/Un'altra scena*) incentrate sul delinearsi, nel paesaggio urbano contemporaneo, di inedite relazioni spaziali e volumetriche, sull'epifania di nuovi, misteriosi oggetti architettonici, e sul rapporto tra essi e il vivere quotidiano⁵. Ma per affrontare tutto ciò oggi, è necessario spostare il discorso su un piano più ampio e generale, che investe sia la mutazione dei regimi scopici della contemporaneità, sia gli assetti sociali sottesi.

2.

La veduta fotografica del tardo Novecento e dei primi anni del nuovo millennio – forse dovrei dire il vedutismo contemporaneo nella sua totalità, dal momento che questa "forma simbolica" così tipica dello sguardo occidentale moderno, di fatto oggi continua a esistere solo come un genere fotografico – sembra aver reagito all'esaurimento della grande fase ottocentesca e primo-novecentesca della fotografia

di paesaggio, sviluppando un atteggiamento segnato dalla coesistenza, talvolta puramente ludica, talvolta inquieta o anche tormentata, tra spinte innovative e atteggiamenti regressivi. Per usare le parole di Jean Baudrillard – che dalle ultime decadi del secolo scorso profetizzò in più occasioni una *deriva sistemica* dei modelli occidentali di rappresentazione – questo accade sotto l’egida di un’“estetica della disillusione”⁶ diffusa, onnicomprensiva, che si manifesta come una sorta di linea di fuga di fronte all’irriducibilità di un reale che sembra eccedere ogni strutturazione, rendendo impossibile la comprensione dei suoi principi profondi, dei suoi processi di trasformazione, delle sue logiche simboliche⁷.

Il caso della veduta urbana è in questo senso esemplare. Spazio reticolare, ipertrofico e in perenne espansione, la città postmoderna risponde a logiche che trascendono le antiche antropologie del paesaggio “a misura d’uomo”, abitabile, percorribile, misurabile, pregno di storia e, insomma, direttamente esperibile entro una dimensione culturale analoga a quella che, nei secoli, ha contrassegnato le forme classiche di rappresentazione della spazialità. Sotto questo aspetto, soprattutto dal punto di vista dell’evoluzione dello stile visivo dominante (che è sempre un buon sintomo dello stato dei rapporti tra cultura “alta” e senso comune, tra forme estetiche d’élite e processi culturali diffusi)⁸ sembrano essersi esaurite del tutto le potenzialità percettive dello spazio urbano, saccheggiate nell’arco di oltre un secolo e mezzo da schiere di *flâneur* – paesaggisti e vedutisti più o meno accademici, poi artisti e cineasti sperimentali, reporter, performer, *land artist* e infine nuove figure di vedutisti, sempre più ermetici, algidi, mentali – per raggrumarsi infine in una serie di stereotipi che raccontano la città come un universo in larga parte immaginario: dove ogni luogo soggiace a un processo di tipizzazione che guida l’occhio nel riconoscimento di itinerari già tracciati. Il risultato è che ogni particolarità sembra svanire, e qualsiasi immagine di città – specie a livello dei grandi flussi dell’immaginario *mainstream* globalizzato – tende a confermare la definizione stessa di “città-occidentale-moderna”.

È chiaro del resto come il modello tipologico che finisce per orientare la maggior parte delle rappresentazioni contemporanee sia quello della grande metropoli postindustriale nordamericana, quasi che l’idea stessa di città non possa che coincidere con una reificazione del paradigma ideologico: “sviluppo-tecnologia-comunicazione”. La contempora-

neità ha in tal senso *imparato da Las Vegas*⁹ (come scriveva Robert Venturi quasi mezzo secolo fa) molto più di quanto temessero i primi teorici del postmodernismo, oggi di gran lunga superati, anche nelle loro più apocalittiche previsioni, dall'espansione veramente mostruosa delle nuove megalopoli asiatiche, o da operazioni urbanistiche come quelle realizzate di recente a Dubai. (Mirzoeff definisce “città globale” il modello urbano emerso a partire dagli anni Novanta del Novecento in ogni parte del pianeta, e lo pone al centro di un complesso, ubiquitario processo di ridefinizione dei rapporti tra il “sapere” e il “vedere” che passa in larga parte per le immagini e di fatto ci costringe, per poter “agire” nel reale, a ripensare i fondamenti stessi del nostro sistema culturale)¹⁰. Quel modello non solo ha funzionato come un “prototipo culturale”, ma ha finito per insinuarsi nella nostra percezione delle cose, causando uno scollamento che ha qualcosa di perverso, di irrimediabile. Così accade che la classica polarizzazione tra centro e periferia, alla base dell'antica struttura urbana, non sia più utile a definirne identità, limiti e funzioni, né, di conseguenza, a configurarne l'iconografia. Questa ha infatti ormai soprattutto a che fare con altre dinamiche, con altri ordini di valori – ben più economici che culturali – che trascendono le localizzazioni contingenti e anzi, come direbbe Žižek, si diffondono con un movimento *epidemico* in un reale che appare esso stesso periferico rispetto alle proprie proliferazioni immaginarie.

3.

La questione si pone tuttavia anche da un altro punto di vista, che, almeno per quanto concerne la fotografia contemporanea, appare nodale. Come ci mostra tutto il pensiero fenomenologico, infatti, una struttura spaziale non si dà mai senza un corpo che la attraversi e la organizzi ponendosi come un'*interfaccia* rispetto a essa. Così ogni mutazione di regime scopico è sintomatica al tempo stesso di una duplice trasformazione: di una reazione agli stimoli “esterni” (di una trasformazione degli schemi “senso-motori” sottesi all'atto del vedere, per dirla con Deleuze) e di una conseguente riconfigurazione dello spazio simbolico “interno”. Nelle attuali rappresentazioni della spazialità urbana il nesso tra la struttura spaziale e la dimensione propriocettiva del corpo¹¹ sembra delinearci di conseguenza in una sorta di dislocamento *patologico*. (Con le parole di Cioran: “il mondo ha infestato la nostra solitudine; su di noi le tracce degli altri diventano indelebili”¹²). Del resto, è



R. Bossaglia, *Cahier parisien*, La Défense, Parigi 2008

proprio nel tentativo di definire questa esperienza patologica, fondamentalmente schizofrenica, della spazialità contemporanea e delle forme relazionali a essa sottese, che Jameson ha coniato la fortunata definizione di “sublime postmoderno”. Al decentramento topologico dei luoghi, privati della propria identità storico-politica, ma soprattutto della propria “verità” e dimensione “poetica”¹³, relegati al ruolo di mero supporto logistico rispetto a flussi economici e rappresentazioni immaginarie tanto dislocate e sfuggenti nello spazio “esterno”, quanto vincolanti in quello “interno”, corrisponde una sorta di lucido scollamento dalla realtà, distante dall’erranza del *flâneur* modernista quanto “la velocità dell’astronave [da] quella dell’automobile”¹⁴.

Questa riflessione ci offre un’ulteriore chiave di lettura rispetto all’idea di una dimensione patologica dello sguardo occidentale nella sua fase postmoderna. Soprattutto nella misura in cui esso sembra lavorare in modo sistematico alla costruzione di modelli formali e percorsi conoscitivi ellittici o devianti, “illogici” rispetto ai punti di vista storicamente istituzionalizzati – in particolar modo in rapporto alla “naturale” percezione dello spazio e della corporeità. Su questo versante, mi sembra che il fenomeno di cui sto parlando si possa collocare all’interno di una precisa linea di sviluppo, come ci indicano gli studi condotti da Michel Foucault sul panoptismo e sulle strategie di controllo della devianza sociale. Ad esempio laddove si evidenziano tutte quelle ossessioni di simmetria, geometria, automazione e dislocazione dello sguardo che stanno a rappresentare proprio il versante patologico della spazialità prospettica classica: quello che oggi riemerge nell’insistenza tipicamente postmoderna verso tutte le forme di *décadragé*¹⁵ della visione o, al contrario, verso schemi visuali e costruzioni compositive geometrizzanti in modo maniacale (che sono quanto di più lontano ci possa essere dalle stilizzazioni e distorsioni moderniste che segnano l’immaginario urbano del primo Novecento).

Di questa scissione, di questa frattura interna a un medesimo stato di cose (esito terminale di un cortocircuito insanabile tra dimensione locale e dimensione globale del vivere), l’applicazione indiscriminata a ogni soggetto di uno schema *generale* e la dispersione di qualsiasi soggetto in una miriade di soluzioni *particolari* equivalenti, rappresentano dunque le due facce opposte e complementari. Due aspetti di una tendenza della fotografia (e della visione) contemporanea che a loro volta sembrano riflettere una più ampia condizione culturale, in

cui una sensazione diffusa di anonimato, la coesistenza in uno stato di perenne conflitto con l'altro, e la rivendicazione identitaria della propria singolarità (politica, religiosa, etnica, relativa allo status socioculturale, al genere sessuale, e via dicendo) si vanno via via a sovrapporre¹⁶.

Tutto ciò ha naturalmente a che fare anche con la percezione del rapporto tra il paesaggio e il momento storico in cui viviamo, e di conseguenza con le forme e i modi attraverso i quali il paesaggio è percepito e rappresentato. Se infatti, come scriveva Augé, “il rapporto con la storia che ossessiona i nostri paesaggi è forse in fase di estetizzazione e, simultaneamente, di desocializzazione e artificializzazione”¹⁷, è pure vero che un simile processo si inserisce in un movimento generale di rapidissima obsolescenza delle funzioni che storicamente hanno connotato i luoghi nella loro specificità e unicità, e dato senso al nostro rapporto con essi. Fra gli esiti di questo intreccio tra trasformazioni che avvengono nello spazio e trasformazioni che avvengono nella sua percezione, e dunque nei modelli che utilizziamo per rappresentarlo, c'è anche quello che qui potremmo identificare con una propensione – anch'essa tipica delle rappresentazioni postmoderne del paesaggio – verso la monumentalizzazione¹⁸ dell'effimero, l'assegnazione di un valore culturale universale, o fortemente metaforico di una condizione esistenziale diffusa, a realtà locali connotate invece in senso meramente strumentale, oppure ovvie, ingenuie, “povere di significato”. Luoghi che – insieme al web, altra sterminata appendice simbolica della vita reale, che del resto negli ultimi anni ha fagocitato l'intero spazio del pianeta replicandolo in un simulacro georeferenziato di se stesso, una sorta di meta-paesaggio globale che tende a sostituire quello reale, e locale, nell'immaginario collettivo – rappresentano i nuovi centri motori di un mondo divenuto periferico rispetto alla sua stessa memoria storica e culturale. Centri evanescenti soggetti a una mutevolezza che è congenita alla loro totale dipendenza rispetto ai colossali flussi dell'economia globale, ma edificati in modo da resistere infinitamente più a lungo, seppure in uno stato di perenne agonia, degli antichi monumenti del potere e della cultura (dove la pietra migrava di era in era, di edificio in edificio, segnando le fasi e i ritmi delle società umane e trovando ogni volta una nuova forma in rapporto al paesaggio circostante; oggi, al contrario, un modello standardizzato e seriale, obsolecente e *irrecuperabile* per definizione, tende a uniformare i luoghi e a fare tabula rasa di ogni loro possibile sviluppo al di là delle condizioni date in origine).

Paradossalmente (e la fotografia contemporanea si è nutrita di questo paradosso), la topografia effimera del paesaggio postindustriale si compone di materiali come il cemento armato, l'acciaio, l'alluminio, il vetro, la plastica: sostanze incorruttibili, fatte per durare nel tempo ma la cui funzione si esaurisce spesso in qualche decennio, a volte in pochi mesi come accade per le immense strutture realizzate in occasione di eventi mediatici eccezionali come le olimpiadi o i grandi meeting politici ed economici internazionali. Una simile compresenza di stabilità ed evanescenza, gigantismo e vacuità, rappresenta forse la manifestazione più tangibile di quel generale processo di *deteritorializzazione* dell'esperienza che connota l'era postindustriale, e con essa tutto il moderno sistema della "riproducibilità tecnica" (principio genetico connaturato all'era industriale fin dai suoi primordi, ma espansosi a dismisura con la rivoluzione digitale, fino a travalicare le sue funzioni originarie investendo ogni ambito della cultura materiale e immateriale, finanche le sue forme sociali e relazionali). Un processo i cui sintomi divengono ora così perversamente magnetici – perché in qualche modo vi ritrova lo specchio della propria crisi epistemologica – per una fotografia a sua volta smarrita, scissa tra il suo passato di tecnica della memoria e il suo futuro di apparato generatore di simulacri.

4.

Questo dovrebbe in qualche modo fornire uno sfondo alle mie considerazioni sul lavoro di Roberto Bossaglia: sul suo modo di porsi rispetto a una lunga tradizione iconografica e soprattutto sul suo approccio alla rappresentazione del paesaggio urbano, un tema che ne ha attraversato tutta la produzione evolvendosi attraverso una serie di sottili slittamenti di metodo e di sensibilità: dalle ricognizioni "a tema" dei primi anni Ottanta del Novecento, dedicate a taluni aspetti molto specifici del territorio romano e napoletano, cui il fotografo giunge dopo una breve fase di sperimentazione "analitica" e concettuale, fino alla sua partecipazione alle principali campagne fotografiche sul territorio italiano degli anni Ottanta, Novanta e Duemila, dove la sua "idea di paesaggio" trova una particolare sintonia, talvolta un po' diffidente, con quella cifra stilistica post-DATAR che ha segnato tutta un'epoca della fotografia italiana, uniformandone per certi versi le pluralità linguistiche e le specificità locali.

Sotto questo aspetto il lavoro dell'ultimo decennio va letto alla luce di una sintomatica "partecipazione distante", di una volontà di comprendere, senza farsi omologare, cosa stava accadendo alla nostra fotografia, al nostro modo di vedere e rappresentare lo spazio e, parallelamente, al nostro paesaggio. In questa fase l'approccio si fa più errante, umorale; entrano in gioco logiche costruttive più aperte all'imprevisto, alla scoperta casuale; e al tempo stesso subentrano scelte meno ortodosse rispetto alle tendenze dominanti, come quella di intervenire pittoricamente sulle fotografie, riscattando in qualche modo la banalità dei luoghi fotografati attraverso una cura meticolosa degli aspetti materico-percettivi dell'immagine; o di costruire le serie fotografiche sulla base di libere associazioni legate alla frequentazione quotidiana dei luoghi, all'osservazione costante, reiterata per lunghi periodi, delle loro trasformazioni nel tempo in rapporto al mutare della luce, delle stagioni, della vita urbana.

Il passaggio dal bianco e nero al colore, che Bossaglia sperimenta per la prima volta in modo sistematico con un lavoro su Parigi esposto nell'ambito del Festival romano della fotografia del 2008, a cura di Roberta Valtorta, rappresenta in tal senso l'ultimo sviluppo di un percorso in cui, gradualmente, la riflessione si sposta da motivazioni di ascendenza ancora modernista e strutturalista (l'organicità e l'autonomia linguistica del lavoro, la sua esaustività rispetto alla situazione indagata) a un approccio invece tipicamente postmodernista: poliforme, talvolta volutamente irrisolto, per certi versi polverizzato in una pluralità di stimoli che coesistono gli uni accanto agli altri. Così accanto agli elementi più tipici della sua fotografia (la ciclicità della luce, il senso dello spazio e della sua profondità prospettica, il rapporto tra territorio e architettura, le relazioni tra vicino e lontano) entrano in gioco nuovi temi e una nuova inquietudine di fronte alla scoperta di un paesaggio sempre più artificiale, mediatizzato, scollato dall'esistenza quotidiana dei suoi abitanti.

In tal senso i maggiori elementi di novità riguardano non tanto il lavoro sull'immagine, sulla singola icona, quanto l'impostazione generale del metodo. Attraverso un passaggio cruciale per comprendere la produzione più recente del fotografo (nonché talune tendenze sempre più diffuse nei regimi scopici della contemporaneità), si passa da un approccio per certi versi affine a quello dei New Topographics americani, basato sul principio della *mappa*, dell'analisi strutturale di

una città a partire da snodi e direttrici significative (è l'impostazione adottata in *Perifanie*, dove Bossaglia costruisce i diversi capitoli del suo lavoro muovendosi lungo il Grande Raccordo Anulare e seguendo i principali assi di sviluppo delle vie consolari e delle periferie romane), a un approccio basato invece sul principio del percorso soggettivo, che trova pieno sviluppo in *Sogno metropolitano*, un progetto che l'autore esplicitamente associa a uno stato mentale, a un suo *spleen* privato, dove la struttura finale, affrancata da qualsiasi pianificazione preventiva, è raggiunta a partire da una serie di suggestioni incontrate per caso e raccolte nel corso dei tragitti che quotidianamente egli compie dalla sua casa al suo studio. Al primo corrisponde la messa in atto di una sorta di regia o coreografia che, preliminarmente, come a voler guidare "dall'alto" il rilevamento fotografico dei luoghi, conferisce al lavoro complessivo una struttura reticolare, con richiami interni e punti di snodo. Al secondo l'emersione di una dimensione più lirica dello sguardo, dove le icone sembrano quasi nascere "da sole", come reminiscenze personali sedimentatesi lungo i percorsi nello spazio. Si rafforza così la tendenza ad assumere un punto di vista "ad altezza d'uomo", a raccontare la città dalla prospettiva del suo vissuto quotidiano, fatto di piccole avventure dello sguardo che avvengono lungo il cammino, di epifanie improvvise che svelano assurdità del paesaggio o tesori nascosti nella banalità di luoghi tanto lungamente frequentati da essere quasi introiettati. Eppure, ciò non implica in nessun modo un ripiegamento intimista, una fuga nel privato, né un rifiuto della veduta e dei processi simbolici che essa sottende. Al contrario ciò che entra in gioco, che deliberatamente si insinua all'interno del metodo adottato nel rilievo dei luoghi, è proprio il turbamento o la consapevolezza di una nuova spazialità urbana che non si offre più in una dimensione frontale, prospettica, logicamente organizzata attorno ad alcuni nuclei fermi capaci di orientarne la struttura – ad esempio edifici e complessi monumentali dalla forte valenza simbolica – ma può essere colta solo "facendosi guidare dall'architettura", seguendo i tracciati che essa impone all'individuo laddove in qualche modo riesce a programmarne la motricità.

Sto richiamando qui le parole con cui l'autore mi ha descritto l'approccio adottato nel suo lavoro su Monaco di Baviera (per il quale nel 2010 scrissi una prima versione di questo testo, per il catalogo della mostra presso il Münchner Stadtmuseum); parole che, mi sembra,

riecheggiano in modo abbastanza esplicito la nota interpretazione jamesoniana della spazialità postmodernista in quanto struttura che

è riuscita infine a trascendere le capacità di orientarsi del singolo corpo umano, di organizzare percettivamente l'ambiente circostante e, cognitivamente, di tracciare una mappa della propria posizione in un mondo esterno cartografabile.¹⁹

Bossaglia non tenta in nessun modo di “cartografare” il paesaggio urbano. Differenziandosi sotto questo aspetto da un certo atteggiamento, fortemente analitico, tipico della veduta storica, il suo sguardo rifugge qualsiasi intento descrittivo o tassonomico. Sembra piuttosto voler assecondare i ritmi che naturalmente emergono dai luoghi, lasciandosi condurre dai percorsi obbligati che ne scandiscono le funzioni e il “valore d'uso”. Il risultato potrebbe essere descritto come una strana sovrapposizione tra una struttura simbolica densa di stratificazioni culturali, e la percezione di una spazialità invece del tutto inedita, rispetto alla quale non si può che rimanere spiazzati. Al di là del piano manifesto delle immagini, dove emergono in modo esplicito alcuni nodi problematici tipici del vedutismo (come le classiche dicotomie antico/moderno, naturale/culturale, permanente/mutevole: questioni che la fotografia ha scandagliato fin dai suoi esordi e che ormai fanno parte di un suo bagaglio quasi archetipico di temi) mi sembra che l'aspetto più interessante risieda esattamente in questa sovrapposizione che si viene a creare a livello di strutture simboliche latenti, tra un preciso modello di spazio e di visione e un paesaggio che di fatto *non gli corrisponde più*.

Il fotografo appare del tutto consapevole di una simile dialettica – al punto da volgerla a suo favore imperniandovi di fatto il suo metodo di lavoro – laddove descrive i luoghi che ha fotografato nei termini di uno spazio “imprevedibile”, che “sorprende”, che “non si fa abitare”. Rispetto a esso, allora, ciò che si delinea è innanzitutto una necessità di orientarsi, di trovare dei punti di riferimento; e ciò accade sia a livello di costruzione delle singole immagini, o di piccoli gruppi di immagini, sia a livello di organizzazione generale della sequenza. Nel primo caso taluni elementi strutturali sembrano agire come reminiscenze del modello prospettico classico: ad esempio la scansione geometrica dei piani e delle superfici; la presenza di quinte

che inquadrano lo spazio come se lo si osservasse attraverso un boccascena; la continuità spaziale di alcune coppie di immagini, che riecheggia una spazialità di tipo panoramico, quasi ottocentesca; ma soprattutto l'inserimento costante (anomalo rispetto ai codici della veduta tardo-novecentesca, e perciò tanto più rilevante) di figure umane, talvolta mostrate nel ruolo di spettatori interni allo stesso paesaggio (come accade nella fotografia topografica e geografica del XIX secolo).

5.

Nell'ultima produzione di Bossaglia la sequenza assume in effetti il ruolo di uno strumento epistemologico in modo più deciso e strutturale rispetto alle serie precedenti (anche in questo caso, riguardo al metodo di lavoro, *Perifanie* rappresenta il precedente principale) incentrate piuttosto sulla costruzione formale delle singole immagini e sulle loro corrispondenze stilistiche. Quasi che l'interrogazione aperta e dubbiosa su questioni più ampie, complesse, sistemiche, di ordine urbanistico, sociologico, etico, svelasse un punto cieco, una zona di insignificanza della traiettoria linguistico-formale perseguita nel tempo. O quantomeno un'inquietudine di fondo – della quale in effetti, specie durante l'*editing* dei progetti, sono stato spesso testimone – sul senso ultimo del fotografare il paesaggio in questa fase storica. Nei lavori su Monaco e su Parigi, l'organizzazione della sequenza fotografica giunge alla sua forma definitiva dopo una lunga serie di rimaneggiamenti, sostituzioni, interpolazioni (in *Perifanie* nasceva invece dalla progressione lineare del percorso del fotografo nello spazio). Alcuni elementi dell'architettura o dell'arredo urbano, che Bossaglia accomuna con la generica definizione di “totem”, assumono la valenza di rimandi interni che consentono allo sguardo di orientarsi. Il termine usato dall'autore identifica bene sia la valenza del tutto logistica e pragmatica che assumono questi elementi (che fungono da cardine tra le diverse vedute del territorio urbano in rapporto alla visione, in quanto “emergenze” del paesaggio, rilievi che svettano rispetto allo *skyline* della città); sia la loro metaforica “stranezza”, la loro natura di silenziose presenze capitate chissà come in un dato punto del territorio²⁰.

L'esito della ricerca segna così una sorta di ritorno alle origini che è al contempo anche uno spostamento in avanti, mettendo in cortocircuito

istanze linguistico-concettuali (l'uso di mappe e percorsi, la reiterazione della visione dell'oggetto in diversi momenti nel tempo, lo studio della luce e della materia), questioni più strettamente storico-filologiche (connesse alla comprensione dell'oggetto architettonico, delle sue funzioni e condizioni di fruizione, delle intenzioni di chi lo ha progettato), questioni di natura socio-antropologica (insite nel problema della rappresentazione del paesaggio in quanto esito di relazioni umane e specchio di processi tecnologici diffusi), problemi di ordine estetico, legati piuttosto alla necessità di far confluire tutti questi piani all'interno di un percorso/discorso coerente, vasto e articolato, che non fa distinzioni tra lavoro professionale²¹ – dove emergono maggiormente preoccupazioni di ordine filologico e legate alla comprensione delle dinamiche progettuali – e ricerca personale.

In tal senso, al di là dei lavori strettamente autoriali (solo in parte pubblicati negli anni della sua attività) un punto di accesso particolarmente sintomatico per ricostruire un'immagine complessiva di questo esponente a mio avviso importante, ma di fatto – per motivi che definirei perlopiù caratteriali – poco conosciuto, della cosiddetta “scuola italiana del paesaggio”, risiede proprio nello studio analitico della committenza legata all'architettura istituzionale e ad alcune grandi opere di ingegneria.

Come i due lavori commissionati da Trenitalia-Italferr relativi ai *Nodi Ferroviari Urbani di Bologna, Firenze, Roma e Napoli*, e ai lavori di realizzazione della TAV/AC (Treno Alta Velocità/Alta Capacità) della tratta Roma-Napoli, realizzati a ridosso del periodo cui perlopiù si riferiscono queste mie considerazioni, tra il 1998 e il 1999. Essi restituiscono un paesaggio di intricati snodi logistici, giganteschi impianti in cemento armato, gallerie, vaste spianate destinate a locali tecnici. Luoghi totalmente ridefiniti da necessità economiche che trascendono ogni specificità locale, proiettati verso un futuro privo di storia, entropico e disilluso. Entità impersonali, osservate spesso da un punto di vista distante e molto elevato che sembra interrogarsi sul senso stesso degli interventi di cementificazione e razionalizzazione della morfologia del suolo che si offrono allo sguardo, sullo straniante gigantismo dei nessi tra architettura e paesaggio che già i cantieri lasciano intuire. Come si evince soprattutto dallo studio dei provini a contatto, delle mappe e degli appunti autografi dell'autore²², nella vasta produzione relativa a questi progetti incompiuti²³ Bossaglia sembra seguire traiettorie che,

più che illuminare il presente a lui coevo, fanno presagire un paesaggio in fieri, perturbante e di difficile comprensione, specie per un autore avvezzo, per la sua sensibilità e cultura, a un rapporto ravvicinato, antropologicamente “denso”, quasi tattile con l’oggetto architettonico. Queste indagini appaiono col senno del poi una sorta di premonizione: la prefigurazione di spazi e connessioni dove la scala della percezione umana – espressa storicamente dalla fotografia come fenomenologia del corpo del fotografo e della camera in atto, in contatto col mondo – restituisce l’embrione dell’esito a venire di una infrastruttura capace di modificare, oltre che lo spazio circostante, le azioni e le stesse forme di vita dei luoghi.

1. Tra cui l'Istituto Nazionale per la Grafica, la GNAM e il MAXXI a Roma; l'Archivio Fotografico del Comune di Napoli; il Museo di Fotografia Contemporanea a Cinisello Balsamo; l'Archivio Fotografico della Regione Piemonte; la Maison Européenne de la Photographie e la Bibliothèque Nationale a Parigi; lo Stadt Museum a Monaco.

2. Tra cui "Domus", "Abitare", "Casabella", "Lotus", "Bauwelt", "Area", "Harper's Bazar".

3. Si veda in particolare R. Bossaglia, *Dalla parte del fotografo*, in "Domus", n. 763, 1994, pp. 109-110.

4. P. Cialli, *Conversazione con Roberto Bossaglia (16 febbraio 2004)*, in "Architettura & Arte", n. 1/2, 2004, p. 115, il corsivo è mio.

5. Il precedente più significativo è in *Perifanie*, volume pubblicato nel 1995 da Bossaglia e che oggi andrebbe a mio avviso riconsiderato per la sua importanza – quantomeno in rapporto alle poche rappresentazioni sistematiche del paesaggio romano contemporaneo esistenti. In uno dei testi introduttivi Faeta rilevava come quello indagato fosse uno "Spazio nel quale si perde qualsiasi concezione del tempo: si smarrisce il passato, si ignora il futuro, si vive il presente in una condizione densa e iperreale che cortocircuita esperienza ed evento". F. Faeta, *Le architetture e il cielo. Immagini da un sito post-moderno*, in R. Bossaglia,

Perifanie. Roma: appunti sul nuovo paesaggio urbano, Kappa, Roma 1995, p. 19.

6. "Si ha l'impressione che una parte dell'arte attuale concorra a un lavoro di deterrenza o di dissuasione, a una elaborazione del lutto dell'immagine e dell'immaginario, a una elaborazione, per la maggior parte del tempo fallita, del lutto estetico, la qual cosa porta con sé una generale melanconia della sfera artistica [...]. Sembra che siamo assegnati alla retrospettiva infinita di ciò che ci ha preceduti". J. Baudrillard, *Estetica della disillusione* (1997), in V. Valentini (a cura di), *Allo specchio*, Lithos, Roma 1998, p. 18.

7. Bauman ha dedicato il suo ultimo libro all'analisi di questo fenomeno globale di "inversione di rotta del pendolo della mentalità e degli atteggiamenti pubblici: le speranze di miglioramento, a suo tempo riposte in un futuro incerto e palesemente inaffidabile, sono state nuovamente reinvestite nel vago ricordo di un passato apprezzato per la sua presunta stabilità e affidabilità. Un simile dietrofront trasforma il futuro, da habitat naturale di speranze e aspettative legittime, in sede di incubi". Z. Bauman, *Retrotopia*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. XVI. Il saggio cita nelle primissime righe, che introducono l'idea di una *Società della nostalgia*, la celebre metafora benjaminiana dell'*Angelus Novus*, a sua volta al centro delle riflessioni di Didi-Huberman sul rapporto tra il "montaggio della storia", ovvero la ri-articolazione critica dei suoi nessi temporali, e l'odierna cultura delle immagini. Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007. Sulla

traccia (anche) delle riflessioni di Benjamin e Didi-Huberman, Marabello riflette sul problema di come “dar credito alle immagini” – in particolare a quelle che rimandano a specifici contesti etno-antropologici – nell’odierno sistema culturale, osservando che occorre “Ritornare [...] a fotogrammi delle origini, a immagini di riti, registrazioni di semplici attività, immagini rituali e rituali *reenacted* del lavoro e del *primitivo*, porsi dinanzi a una grammatica visiva dell’*altro* come speranza occidentale di uno specchio, di una pre-istoria dove rispecchiarsi”. C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, p. 19.

8. Si veda in tal senso il saggio di Clifford Geertz *Ideologia come sistema culturale*, dove la nozione di “stile” è chiamata in causa per chiarire i reciproci rapporti tra realtà sociale, costruzioni culturali e ideologia. Secondo Geertz l’analisi stilistica, in particolare di quelle immagini che veicolano simboli ideologici, è in grado di cogliere aspetti che normalmente sfuggono alle teorie sociali, nella misura in cui l’immagine “è quella di una configurazione di significati diversi, dalla cui interrogazione derivano tanto il potere espressivo quanto la forza retorica del simbolo finale. Questa interazione è di per sé un processo sociale”. Cfr. C. Geertz, *Interpretazioni di culture* (1973), il Mulino, Bologna 1998, pp. 247-248. Cfr. anche P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino, Bologna 1983.

9. Cfr. R. Venturi, *Imparando da Las Vegas* (1972), in Id., D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma*

architettonica, Cluva, Venezia 1985.

10. Cfr. N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un’introduzione alle immagini: dall’autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, Cremona 2017.

11. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Elèuthera, Milano 1993, in particolare pp. 58-59.

12. E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione* (1949), Adelphi, Milano 1996, p. 30.

13. Mi riferisco alla nota interpretazione heideggeriana del verso di Hölderlin che recita “poeticamente, abita l’uomo su questa terra”. Cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (1954), Mursia, Milano 1976, pp. 135-138; Id., *L’origine dell’opera d’arte*, in Id., *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 18-21. L’influenza del pensiero di Heidegger si fa sentire con forza nel saggio di Jameson qui citato; lo studioso americano giunge al punto di ricalcare il celebre passo sulle “scarpe da contadino” di Van Gogh, e lo fa in modo del tutto strategico, dal momento che proprio a partire da questo esempio trae la sua idea di una insanabile contrapposizione tra “profondità” modernista e “superficialità” postmodernista. Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2007, pp. 24-32.

14. Ivi, p. 60.

15. Cfr. P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Paris 1985.

16. Secondo Appadurai “è attraverso specifiche scelte e strategie, spesso opera di élite statali o capi politici, che determinati gruppi, fino a quel momento invisibili, si palesano in quanto “minoranze” contro cui diviene possibile rivolgere campagne denigratorie che conducano ad attacchi etnocidi. [...] E questa produzione di minoranze richiede l’evocazione di alcune storie e l’occultamento di altre, un processo che dà conto dei modi complessi in cui le questioni e gli scontri globali poco alla volta “implodano” a livello nazionale e locale”. A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell’epoca della globalizzazione*, Meltemi, Milano 2017, p. 32.

17. M. Augé, *op. cit.*, p. 69.

18. Cfr. M. Foucault, *L’archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 1971, pp. 13-14; J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1978, vol. V, p. 38.

19. F. Jameson, *op. cit.*, p. 60. Jameson ritorna più volte su questo tema sviluppandone le molteplici implicazioni di ordine psicologico, estetico, storico, politico. Sostanzialmente per il filosofo americano la questione della nuova spazialità postmodernista implica “un dilemma nuovo e storicamente originale, il quale comporta il nostro inserimento di soggetti individuali in un insieme a più dimensioni di realtà fortemente discontinue, che vanno dagli spazi ancora superstiti della vita privata borghese fino all’inconcepibile decentramento del capitale globale”. Ivi, p. 410.

20. Un modello che forse oggi trova la sua manifestazione più compiuta

nei grandi poli logistici che sorgono in prossimità delle aree industriali o dei maggiori centri urbani, o in quelle strane oasi dello shopping chiamate Outlet, aggregati di attività commerciali perfettamente autonomi, del tutto separati dal contesto urbano, in genere posti ai margini di aeroporti o importanti snodi autostradali. Si tratta di vere e proprie città virtuali edificate – e spesso abbandonate al degrado – in tempi rapidissimi con grandi moduli standard in cemento armato, poi rivestiti di pannelli decorati come set cinematografici, a simulare per ogni negozio un aspetto in linea con il suo *brand* commerciale. Il risultato è un pastiche postmodernista di stili architettonici quasi feticizzati: un “iperspazio” simbolico dove si può passare senza soluzione di continuità da un saloon ottocentesco a un loft newyorkese, da una stazione ferroviaria Art Nouveau a una baita di montagna. La fotografia contemporanea si è ovviamente rivelata particolarmente avida di questi “nonluoghi” così simili a dei luna-park per adulti, a ulteriore conferma della loro ambigua valenza di simulacri del nostro rapporto con lo spazio architettonico in cui viviamo.

21. Particolarmente intenso nei primi anni di attività, e via via diradatosi nel periodo a cui perlopiù si riferisce questo scritto anche a causa dell’affermazione su larga scala della tecnologia digitale, che ha reso per molti versi obsolete, specie da un punto di vista produttivo, le tecniche storiche della fotografia d’architettura, incentrate sull’uso di camere a lastre grande formato estremamente complesse (e costose) da gestire.

22. Oggetto nel 2017 di una ricogni-

zione da parte di Luigi Avantaggiato, nell'ambito di una borsa di studio promossa da DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane) e SISF (Società Italiana per lo Studio della Fotografia).

23. Nel senso che nella loro ampiezza e complessità trascendono di gran lunga la mera necessità descrittiva e di documentazione della committenza, ma non hanno mai avuto esito pubblico e restano allo stato di materiale grezzo da selezionare e riorganizzare.

La “professione fotografica” dell’architettura e del territorio: le mappe italiane di Roberto Bossaglia*

Luigi Avantaggiato

Luigi Avantaggiato, Sapienza Università di Roma.

* Questo contributo rappresenta il proseguimento del progetto di ricerca *La fotografia professionale di Roberto Bossaglia* finanziato dalla Borsa di Studio sulla Cultura fotografica 2017 promossa dalla collaborazione tra la Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (DGAAP) e la Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF).

L'incontro con il costruito è sempre una sorpresa anche per me che sono abituato a leggere i progetti e farmi un'idea di ciò che vedrò, non solo attraverso i progetti stessi, ma grazie anche ai colloqui preliminari con gli architetti e alla documentazione fotografica che, in tali occasioni, mi viene fornita. Io come fotografo non riesco mai a prescindere dal fatto che l'architetto è "costruttore" e che il suo segno di matita o di penna annunzia qualcosa che nascerà e si definirà compiutamente solo quando sarà divenuto lo spigolo di un materiale che separi la luce dall'ombra.¹

1. Roberto Bossaglia: clienti, committenti ed editori

Il presente articolo intende riflettere sulla produzione professionale di Roberto Bossaglia, ovvero su quel settore del suo archivio dedicato alle diverse committenze di fotografia di architettura e di paesaggio. L'analisi attraversa i principali rapporti di lavoro che hanno impegnato il fotografo nell'esercizio della sua professione e che ruotano attorno a tre ordini di committenti: studi associati di ingegneria e di architettura, riviste ed editori di settore, musei e istituzioni pubbliche. Queste tre tipologie di referenti separano la fotografia strettamente professionale di Bossaglia dal resto della sua produzione di ricerca dedicata al paesaggio e si configurano come tre aree di intervento distinte, come dei campi semantici dentro i quali l'autore opera con interessi e finalità diverse.

All'intenso lavoro professionale su commissione si affianca il percorso di attività autoriale, scandito da pubblicazioni monografiche, da mostre personali e collettive in Italia e all'estero dei lavori di paesaggio urbano che realizzava in parallelo. Nonostante l'autore considerasse distinti questi due aspetti della sua fotografia, l'analisi che segue punta a evidenziare le contiguità che intercorrono tra i relativi campi discorsivi, per sottolineare che la fertile produzione professionale di Bossaglia può essere letta come un laboratorio gestazionale di idee formalizzate con altre progettualità in contesti diversi.



R. Bossaglia, TAV, Località Fosso Callarone, Finestra Galleria San Giovanni 9310 m, 1995

1.1. L'esordio professionale: le istituzioni pubbliche

Le committenze per enti o dipartimenti ministeriali, musei e centri di ricerca rappresentano gli esordi della sua carriera e il rapporto con le istituzioni segna l'inizio di uno specifico frangente dell'attività professionale dell'autore, ma non sancisce il suo esordio fotografico, che avvenne in contesti differenti.

Il debutto, infatti, risale al 1977 presso la galleria Studio Trisorio di Napoli con la mostra "Roberto Bossaglia Fotografie" curata da Filiberto Menna. Si trattava di una serie di vedute urbane e di marine che, da un punto di vista compositivo, si sforzavano di negare o camuffare il principio prospettico del linguaggio fotografico ed erano realizzate in modo da evitare le linee convergenti verso il punto di fuga. Per paradosso, l'inizio della carriera del fotografo di architettura muove da un lavoro visivo la cui linea di ricerca consiste nel negare la prospettiva stessa, appiattire lo spazio e denunciare i limiti della bidimensionalità dell'immagine fotografica².

L'urgenza che caratterizza la genesi delle prime immagini di Napoli avvia la ricerca formale, ma sorge a conclusione del percorso universitario e formativo dell'autore, che è fondamentale conoscere per introdurre i contenuti del suo archivio fotografico.

L'interesse verso l'astrazione prospettica che accompagna le fotografie napoletane riposa sulle conoscenze e sugli stimoli maturati durante gli anni di formazione da matematico avvenuti presso l'Università La Sapienza e che perfeziona dopo la laurea frequentando i corsi di Istituzioni di algebra astratta del prof. Lucio Lombardo Radice, matematico, politico e pedagogista molto attivo sul fronte della ricerca.

Gli studi del fotografo non abbracciano solo le fasi tecniche e applicative della matematica, bensì sono orientati verso gli aspetti logico-formali e filosofici del modo di concepire gli enti matematici stessi, conoscenze maturate negli anni universitari che si riveleranno strumenti teorici importanti che, qualche anno più tardi, si ritroverà a mettere in campo nella lettura fotografica delle opere architettoniche.

Con le sue immagini d'esordio indagava la fotografia non come un mero mezzo di riproduzione della realtà ma come linguaggio iconico autonomo rispetto al proprio referente. Questo consente a Bossaglia di avvicinarsi sin dall'inizio della sua attività ai circuiti delle gallerie d'arte e intessere rapporti di collaborazione con critici, galleristi e curatori. Le prime committenze istituzionali di fotografia di architettura,



R. Bossaglia, Italferr, Nodo di Roma, Stazione di Trastevere, 1998

infatti, risalgono al 1980, anno in cui il fotografo viene coinvolto in una mappatura per la mostra “La Metafisica. Gli anni Venti” (Bologna, Galleria d’arte moderna, maggio-agosto 1980)³.

Questa committenza ha come area di competenza Roma, la città in cui vive e lavora, e consiste in una mappatura di zone urbane diversificate e alcuni palazzi della città. Per circa due mesi, dal febbraio al marzo del 1980, il fotografo effettua la sua prima campagna fotografica su commissione, realizzando un *corpus* di circa 400 negativi medio formato.

Le immagini hanno come oggetto il complesso monumentale dell’EUR, gli edifici postali dell’Aventino, della zona di Piazza Bologna, San Giovanni, l’Università La Sapienza, le zone di edilizia popolare legate all’ICAP⁴ e al progetto delle Case Incis come Garbatella o il litorale di Ostia. Si tratta di un ordine di lavoro di ampio respiro, attraverso cui l’autore esplora la città per raccontare l’edilizia e l’urbanistica romana degli anni del boom architettonico fascista, e per fotografare le opere dei principali architetti della prima metà del Novecento quali Arnaldo Foschini, Giuseppe Capponi, Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano Pogatschnig e altri. L’esperienza lavorativa di questa prima campagna fotografica si ripeterà due anni più tardi con una mostra a Milano nel 1982 dedicata agli *Anni Trenta*⁵, dove il fotografo continua a indagare la linea di tradizione architettonica fascista lavorando su progetti dell’architettura romana di Mario De Renzi, Pietro Aschieri e Mario Marchi.

Queste campagne di lavoro guidano l’ingresso di Bossaglia nel campo della fotografia di architettura e forniscono anche lo slancio necessario per stimolare l’autore a ritornare sui luoghi urbani fotografati, sia nei mesi immediatamente successivi, sia a distanza di lunghi periodi, indagandoli e rivisitandoli in maniera più libera e personale. Da queste prime mappature nasce l’interesse e il fascino verso la lettura della scena urbana e delle sue dimensioni sottese che tematizzerà nei suoi lavori di ricerca su Roma.

La collaborazione con gli enti istituzionali, infine, abbraccia anche il coinvolgimento dell’autore in progetti artistici che hanno come oggetto la lettura del paesaggio italiano.

Nel corso della sua carriera Roberto Bossaglia parteciperà, infatti, a importanti iniziative dedicate alla lettura del territorio (*Archivio dello Spazio* 1993, 1995, 1997; *Lo Spirito dei Luoghi: quattro fotografi at-*

traverso il Piemonte, 1999; Atlante 003, 2003) lavorando dentro quel

fronte culturale formato da un gran numero di fotografi, come Gabriele Basilico, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Roberto Salbitani, nonché Olivo Barbieri, Roberto Bossaglia, Vincenzo Castella, Vittore Fossati, Carlo Garzia.⁶

ovvero con quegli autori della “scuola italiana di paesaggio” che hanno utilizzato il linguaggio fotografico per la definizione del concetto di luogo nella cultura visiva italiana.

1.2. Studi associati di ingegneria e di architettura

Per circa venti anni di attività Bossaglia ha preso in carico numerose commesse che lo hanno occupato sia in Italia che all'estero, con lavori di documentazione che spaziano dalla fotografia di interni e del décor di un appartamento residenziale, a mappature di opere ingegneristiche di grande impatto sul territorio.

A partire dalla fine degli anni Settanta l'impegno professionale del fotografo era sempre più diretto verso due specifiche tipologie: i grandi studi di ingegneria edile quali La Compagnia del Progetto, Bevivino&Costa Architetti Associati, Muzi e Associati, Delogu e Associati, e studi di architetti come Paolo Portoghesi, Gino Valle, Giovanni Rebecchini, Franz Prati e altri. Si tratta di realtà aziendali solide e ben radicate nel contesto produttivo italiano, di nomi molto attivi nel panorama dell'architettura, di studi di ingegneria e di architetti che hanno realizzato opere di importanza decisiva per lo sviluppo infrastrutturale dell'Italia, e che faranno sistematicamente affidamento al professionista Bossaglia per la documentazione fotografica delle opere realizzate. Grazie al suo modo di approcciarsi alla commessa, caratterizzato da una spontanea inclinazione verso la lettura delle opere architettonico-ingegneristiche, da uno sguardo attento all'analisi e alla composizione volumetrica e da una solida conoscenza della storia dell'arte e dell'architettura, Roberto Bossaglia avrà modo di realizzare mappature fotografiche e lavori *corporate* per le principali società di ingegneria e architetti italiani attive negli anni Ottanta e Novanta e di documentare l'impatto di alcune delle più significative opere ingegneristiche del territorio italiano paradigmatiche per lo sviluppo connettivo del Paese.

I committenti si dividono in società di ingegneria e in studi associati di architettura che ingaggiavano il fotografo tramite chiamata diretta. Con un circoscritto ventaglio di clienti – in prevalenza architetti – la collaborazione è stata sistematica nel corso degli anni: il fotografo è stato ingaggiato diverse volte per conto dello stesso mandante, delineando l'insorgenza di un chiaro rapporto di consuetudine professionale, basato sulla stima, sulla fiducia e sulla qualità del lavoro prodotto. Queste alcune tra le attività più rilevanti: tra i lavori per Paolo Portoghesi la mappatura del complesso residenziale per i dipendenti Enel a Tarquinia (VT) nel 1989 e la costruzione della Moschea di Roma nel 1990; per l'architetto Gino Valle la sede italiana dell'IBM nel quartiere EUR in Roma (oggi conosciuto come Palazzo INAIL); per l'urbanista e teorico Paolo Soleri documenta la fabbrica “Ceramica Artistica Solimene” (Vetri sul Mare) nel 1989; tra le commissioni per lo studio di Giovanni Rebecchini emergono sia lavori “canonici” come l'Auditorium e il Conservatorio Statale di Musica “Carlo Gesualdo da Venosa” di Potenza nel 1987, sia produzioni di ampio respiro che impegnavano l'autore con diversi rilievi nel corso dei mesi, ritornando su luoghi già fotografati, al fine di documentare l'evoluzione edilizia della costruzione, come accade ad esempio nel lavoro per le raffinerie Esso di Augusta (SR) realizzato tra il 1988-1989. L'architettura, l'esperienza della lettura del territorio, la relazione tra lo spazio architettonico e il luogo configurano l'universo semantico in cui l'autore si è formato e mosso, rappresentano l’“ambiente” (*Umwelt*) e “lo spazio operativo” dello sguardo del fotografo per dirla con il pensiero di von Uexküll⁷. L'origine di queste attività professionali è determinata dalla relazione committente-fotografo, ovvero il professionista Bossaglia riceveva l'ordine di lavoro direttamente dall'architetto piuttosto che dallo studio ingegneristico. In molti casi però le immagini realizzate venivano pubblicate all'interno di riviste di settore, di monografie o di cataloghi per volontà dello stesso committente che voleva sponsorizzare il proprio operato, eludendo quella che era l'originaria natura della commessa che, in questo specifico frangente della produzione di Roberto Bossaglia, risponde sempre alle aspettative dell'architetto e non alle specificità dell'editoria. Questa congiuntura di intenti si risolveva nella scelta del fotografo di garantire la produzione di immagini fotografiche dal valor d'uso diverso, in grado di coprire le mutevoli necessità del suo cliente, tra le quali quella autoriale.

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta quindi, le necessità del mercato e dell'editoria spingono Bossaglia a utilizzare sistematicamente anche il colore per i lavori commissionati, mai sotto forma di immagini stampate ma unicamente attraverso la selezione di negativi o diapositive montate su telaio o su trasparente recante la firma o il timbro dell'autore. L'adozione del duplice magazzino pellicola b/n-colore su apparecchi medio e grande formato da alternare in fase di ripresa e le variazioni del formato fotografico rappresentano le caratteristiche del flusso di lavoro del fotografo che si trova sul campo per smaltire queste produzioni.

Nell'archivio il numero dei negativi bianco e nero è sempre superiore a quello dei supporti colore. Questa costante evidenza che anche nel campo della fotografia professionale il bianco e nero era sempre la prima scelta del fotografo, il mezzo con cui operava con più disinvoltura e incisività rispetto agli scatti a colori: il pensiero figurale prende forma nel bianco e nero e si "clona" a colori nel momento in cui il professionista rintraccia un'inquadratura che può svolgere un ruolo vincente anche sul piano editoriale o grafico e non solo su quello documentale, più strettamente legato all'ordine del suo mandato.

Il lavoro fotografico – e per estensione anche il suo archivio di scatti professionali – si compone quindi di una serie di "immagini-doppie" o di "immagini-copia" sul quale l'autore farà le dovute riflessioni e scelte in fase di provinatura.

In una lezione tenuta presso la cattedra di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano il fotografo espone la metodica del suo flusso di lavoro ed esplicita che per lui il bianco nero è un dispositivo di ricerca linguistica più incisivo del colore, riconducibile a una determinata tradizione iconografica e di pensiero, ma il criterio di selezione rimane sempre una scelta personale dell'operatore fotografico:

Cioè significa che la scelta del bianco nero per me è una scelta squisitamente personale nel senso che io amo sempre sottolineare il fatto che la fotografia è un linguaggio convenzionale e chiaramente la traduzione in bianconero è una traduzione più forte, anche se è traduzione anche quella dei colori della natura nei colori della Kodak o della Fuji, però la convenzionalità del linguaggio è sottolineata meglio dall'assenza del colore e dal chiaroscuro. E

poi tra l'altro c'è un problema storico, quello dell'illustrazione. Chi faceva il disegnatore di traduzioni cioè copiava Michelangelo, la Cappella Sistina che era un affresco a colori, lo traduceva in un disegno in bianco e nero, col chiaroscuro e quindi mi pare che sia proprio una traduzione di linguaggio illustrativo, mi sembra. Io lo preferisco, non è che ci siano delle ragioni così razionali, ci sono anche delle scelte emotive, personali e basta.⁸

Il bianco e nero inoltre rappresenta un linguaggio “identitario” dell'autore, con il quale realizzerà i suoi capitoli più importanti dedicati al paesaggio urbano e alla lettura del territorio, come *Perifanie*, *Lo spirito dei luoghi*, *Archivio dello spazio* e *Atlante 2003*. Solo negli ultimi anni della sua carriera, infatti, con le immagini realizzate nel territorio dell'Agro Pontino nel 2003 (*Agro Pontino*), a Monaco di Baviera nel 2009-2010 (*Un'altra Scena*), a Parigi e Roma nel 2008 e 2013 (*Cahier parisien*; *Incontri*) l'autore comincerà a fare uso del colore come un dispositivo per la lettura del paesaggio.

Rispetto alla fotografia professionale, inoltre, nei lavori di ricerca il percorso creativo si concludeva sempre con la stampa in camera oscura dei negativi, dopo un'attenta fase di provinatura in cui l'autore riportava sui provini a contatto le variazioni di luce, la compensazione dell'esposizione e gli interventi sulla distribuzione tonale delle ombre da realizzare nella fase successiva.

Nello svolgimento quotidiano della professione, però, il medium a colori segue e accompagna sempre gli scatti in bianco e nero e questo aspetto suggerisce che il fotografo considerasse il supporto come un mero strumento di ricalco mimetico della struttura architettonica e lascia intendere che la fase di provinatura e quella di stampa in camera oscura definissero e ultimassero le scelte visive e il lavoro sul chiaroscuro.

1.2. Editori, riviste di architettura e di design

La relazione tra il committente (architetto, studio associato, ecc.) e il professionista ha guidato la ricostruzione dei principali settori di attività di Bossaglia e ha evidenziato che la prospettiva editoriale o la ricontestualizzazione delle immagini realizzate su commissione era uno scenario che si apriva molto spesso, e non coglieva impreparato il fotografo nella gestione del suo lavoro.

I principali committenti menzionati sopra, infatti, erano professionisti



R. Bossaglia, Italferr, Nodo di Roma.Barre Aniene, 1998

molto fertili e attivi anche sotto il profilo della storicizzazione delle pratiche architettoniche, e le loro opere oggetto dell'attenzione della critica e dell'editoria italiana e straniera.

Qui di seguito invece esaminerò il controcampo della sua produzione professionale, quello destinato all'editoria di settore, che vede il fotografo al lavoro sulle medesime aree di azione, ma alle prese con *assignment* editoriali. Ad eccezione di alcuni editori e riviste di architettura con cui l'autore collaborerà occasionalmente per via dei documenti contenuti nel suo archivio – riviste italiane e straniere quali “Lotus International”, “Bauwelt”, “Le Moniteur. Architecture et Urbanisme”, “Composicion Arquitectonica” – Bossaglia poteva contare su tre principali committenti che lo coinvolgevano abitualmente in lavori professionali di documentazione e in alcuni casi in progetti visivi di ordine più complesso: “Domus”, “Abitare” e “Casabella”.

Il rapporto con questi editori si ramifica in diverse modalità di collaborazione che si incrociano negli anni: da una parte Roberto Bossaglia si ritroverà a smaltire commesse inerenti opere di architetti e di studi associati che già conosce o a produrre l'apparato iconografico di alcuni articoli e speciali monografici anche di stampa estera, dall'altra darà spazio alla pubblicazione di immagini desunte dai propri progetti di ricerca e che rispondono alle urgenze estetiche e all'istanza speculativa del fotografo.

Tra i fascicoli più interessanti rintracciati in archivio ci sono lavori che abbracciano le diverse specificità già incontrate nel campo professionale: fotografie di cantieri ed edifici prestigiosi come la Moschea di Roma di Portoghesi (“Domus”, n. 720, 1990) o la Torre Campanaria della Chiesa di San Bartolomeo di Ponte San Giovanni di Bruno Signorini (“Arca International”, n. 109, 1996), costruzioni di grande impatto territoriale e urbanistico come la Torre IBM a Roma di Gino Valle (“Casabella”, n. 622, 1995), commissioni su lavori di restauro e riabilitazione architettonica come il Museo Internazionale della Ceramica in Faenza “Arca International”, n. 109, 1996) nonché numerose abitazioni private (Casa Papanice di Portoghesi/Gigliotti, La Casa più bella del mondo di Franz Prati, Casa Molle di Vittorio Ballio Morpurgo per “Abitare”).

Le esperienze con l'editoria si intensificano a partire dalla prima metà degli anni Novanta, periodo in cui il fotografo è particolarmente attivo sul versante artistico e autoriale. Nel decennio precedente, infatti,



R. Bossaglia, TAV, Galleria Sgurgiola, ingresso Sud, 1996

Roberto Bossaglia aveva realizzato mostre, pubblicazioni e libri fotografici che rappresentavano chiaramente le sue idee e i suoi progetti. All'attivo ci sono il raggiungimento di alcune tappe decisive per la sua carriera: aveva partecipato a progetti sul tema della lettura del paesaggio urbano e del territorio assieme ad altri autori (*Napoli '82: città sul mare con porto* del 1982 e *Roma. I rioni storici nelle immagini di sette fotografi* del 1990), aveva pubblicato il suo primo libro fotografico *Roma. Un itinerario nella memoria* (1986) e legato definitivamente il proprio interesse allo spazio urbano letto nelle sue emergenze architettoniche ed urbanistiche.

L'economia dei rapporti di collaborazione tra il fotografo e l'editoria di settore comincia quindi a superare il mero piano produttivo e ad abbracciare le dimensioni del pensiero critico e dello sguardo dell'autore. Una situazione di questo tipo, ad esempio, si rintraccia in "Abitare" che nel 1989 avviava un'iniziativa editoriale a puntate dal nome *Cartoline da/Postcard From*, ovvero la pubblicazione di immagini e vedute di diverse città italiane appartenenti a lavori di ricerca di autori attivi nel campo dell'architettura e del paesaggio (tra essi Gabriele Basilico e Mario Cresci). Alcune fotografie in bianco e nero di Roma – città che l'autore ha esplorato "a più riprese" con declinazioni diverse nel corso della sua carriera – furono pubblicate in tre numeri distinti (dal 268 al 270) accompagnate da una didascalia informativa che ne esplicitava i contenuti e le informazioni topografiche.

Non si tratta di un caso isolato. "Domus" nel n. 736 del 1992 dedicava al fotografo una intera sezione del volume pubblicando alcune sue fotografie accompagnate da uno scritto di Francesco Moschini⁹. L'articolo si configura come una sorta di portfolio composto da una selezione di immagini di Roma scattate dal fotografo negli anni Ottanta e che rispondono all'apparato iconografico delle ricerche condotte per il suo lavoro *Roma*.

Un itinerario nella memoria

A partire da questa pubblicazione i rapporti con questo editore si faranno sempre più intensi e vicini a quelli che sono i diversi interessi del fotografo, come veicolo di un suo scritto teorico molto importante, che potrebbe essere definito come lo *statement* di Roberto Bossaglia intitolato *Dalla parte del fotografo*¹⁰, testo con cui specifica quello che è a suo avviso il compito della fotografia di architettura e di paesag-

gio, chiarendo aspetti che risultano decisivi per la lettura dell'intero archivio dell'autore, e non solo per la sua produzione specificamente editoriale.

Per Bossaglia la natura di un luogo artificiale è definita dall'atto dello sguardo che ne circoscrive una misura e delle possibilità di lettura. Nel testo egli si interroga su ciò che la fotografia può realmente fornire in più e di diverso rispetto al disegno dell'architetto e al suo progetto, arrivando ad attribuirle principalmente tre funzioni che operano su livelli semantici distinti: quella di suscitare ciò che il fotografo definisce come il "sentimento del luogo", ovvero quell'insieme di relazioni che si creano tra l'edificio architettonico e il suo contesto e che quindi connotano il luogo rendendolo unico, riconoscibile e culturalmente decodificabile; quella di raccontare la materia della struttura, la sua plasticità formale, la sua rugosità, la sua forma e di fornire una sintesi degli esiti concreti scaturiti dal segno progettuale dell'architetto e, infine, quella di tentare di definire il rapporto tra la storia intesa come misura del tempo e l'architettura.

Sicuramente la prima cosa che mi viene in mente, perché è quella su cui si fissa la mia attenzione nella ricognizione prima ancora della ripresa, è quella che io chiamo "sentimento del luogo". Con questo termine intendo indicare il cambiamento obiettivo ed emozionale per chi guarda, che la scena preesistente subisce per quella nuova presenza: come cioè appare il contesto nel quale l'edificio si inserisce e al quale si correla. Lo stesso edificio viene a creare poi ancora un'altra scena data dalla sequenza e dalla frammentazione degli spazi all'interno del suo volume.¹¹

2. Pulsione autoriale e fotografia professionale: il progetto Italferr

Il coinvolgimento in commesse che avevano come prima destinazione la pubblicazione delle immagini su una rivista o su una monografia stimolava certamente gli interessi dell'autore, che poteva considerare l'iniziativa utile per la storicizzazione della sua idea di fotografia. Non posso affermare che gli sforzi intellettuali dei lavori realizzati nel settore dell'editoria siano analoghi ai progetti messi in campo nella sua produzione di ricerca, ma l'economia di risorse impiegata per l'esecuzione di due grandi commesse che mi accingo a presentare sembrano dividerne l'origine e gli intenti. Mi riferisco a due grandi campagne

fotografiche di mappatura del territorio volute da Italferr S.p.A. e Trenitalia S.p.A. che occuperanno Bossaglia a più riprese per più di tre anni di lavoro, a partire dal 1995.

L'ente committente è lo stesso ma il progetto si biforca in due direttrici: la documentazione delle infrastrutture legate alla nascita delle linee alta velocità TAV in Italia (1995-1996) e quella delle Ferrovie Metropolitane di Roma "FM" (1997-1998), ribattezzate nel 2012 come Ferrovie Regionali ("FR", "FL"), ovvero l'intera macchina dei servizi ferroviari suburbani di Roma e del Lazio.

Oltre che per l'effettiva estensione dell'area territoriale di indagine, il progetto *Italferr* – questo il titolo della cartella di lavoro conservata in archivio – abbraccia sia le competenze maturate dall'autore nel campo dell'applicazione professionale della sua fotografia, sia le sensibilità artistiche necessarie per articolare un documentario fotografico di ampio respiro incentrato sulla lettura del territorio e sulla scena urbana mutata, che rappresentano esattamente le linee di ricerca battute dall'autore in autonomia.

In questo specifico caso, il fotografo ha la possibilità di conciliare i due principali campi operativi esercitati nella sua professione ovvero il rilevamento delle strutture ingegneristiche e l'analisi del paesaggio circostante investito da nuove possibilità di fruizione e di lettura. L'impostazione e lo sviluppo della mappatura, l'approccio e i contenuti indagati mi spingono a sostenere che Roberto Bossaglia affronta l'intera campagna strutturando il progetto come se fosse un nuovo capitolo del suo percorso autoriale, poiché ritrovava in esso una sintesi degli aspetti portanti della sua ricerca.

Detto altrimenti, anche se l'origine di questo nuovo discorso fotografico risale a un mandato professionale, la quantità di immagini prodotte e l'insistenza dello sguardo dell'autore su alcune zone specifiche come la rete metropolitana di Roma o le piccole stazioni della tappa adriatica suggeriscono che la "genesì discorsiva" di *Italferr* è riconducibile all'istanza autoriale, risponde a un'urgenza psichica, pulsionale, a quel genuino "desiderio di fotografare" che lo ha spinto a esplorare il paesaggio¹². Da un punto di vista cronologico, infatti, *Italferr* sarà realizzato nel triennio che segue la pubblicazione di *Perifanie* e anticipa la campagna nel Roero e nelle Langhe piemontesi per lo *Spirito dei Luoghi*, ovvero due tra i lavori più fortunati dell'autore.

Il progetto ingegneristico ha una portata colossale e modificherà completamente la rete dei trasporti italiani attraverso un sistema di linee ferroviarie di moderna concezione a cui si aggiunge la creazione di nuove stazioni per i centri urbani minori della costa adriatica delle Marche e dell'Abruzzo.

La realizzazione di questa rete risponde all'ambiziosa politica europea del *Trans European Network*, il programma di rilancio del trasporto ferroviario intracomunitario volto ad accrescere il grado di competitività e di efficienza del sistema Europa. Anche se geograficamente realizzato in Italia, il progetto riposa su logiche di intervento internazionali e susciterà l'interesse di investitori e media provenienti da diverse zone del mondo¹³.

L'ente che commissiona la campagna fotografica, infatti, è Italferr S.p.A., azienda partecipata interamente da Ferrovie dello Stato Italiane S.p.A. e fondata nel 1984 con sede in Roma. La mancanza di finanziamenti statali per la creazione dell'intero progetto ferroviario spinge Italferr S.p.A. a inglobare investitori privati per ultimare il progetto: nel 1991 viene fondata Italferr SISTAV S.p.A. con sede in Genova, l'effettivo committente della mappatura.

Roberto Bossaglia non è stato l'unico a partecipare. Altri otto fotografi sono stati coinvolti nell'impresa e hanno raccontato lo sviluppo di uno dei più grandi progetti ingegneristici italiani da diverse chiavi di lettura: Olivo Barbieri, Gianni Berengo Gardin, Luca Campigotto, Riccardo Abbondanza, Mimmo Chianura, Moreno Gentili, Raffella Mariniello e Fabio Ponzio. La presenza di questi altri autori attribuisce all'intera missione fotografica un peso qualitativo non indifferente e spiegherebbe anche il forte impegno speso sia in termini creativi (per restituire al committente un prodotto valido da un punto di vista estetico e di ricerca sui luoghi) che prettamente lavorativi (di tempo e impegno sul campo).

La finalità delle immagini è duplice: da una parte smaltiscono le necessità di documentazione di un progetto infrastrutturale di questa portata, dall'altra servono per la realizzazione di cataloghi e report sullo stato dei lavori e per le esigenze di *marketing* dell'azienda. La certezza di un esito editoriale internazionale¹⁴ influenza la linea produttiva del fotografo che probabilmente ipotizza anche una distribuzione diversa e indipendente di alcune immagini. Le aree territoriali di indagine sono ampie e l'installazione delle linee ferroviarie rappresen-

ta una solida dorsale su cui avviare una mappatura documentaria. Roberto Bossaglia affronterà il lavoro impostando diverse campagne fotografiche che lo vedranno impegnato in differenti zone e regioni d'Italia. Nello specifico l'autore avvierà il progetto concentrandosi sulla documentazione dei centri di smistamento e controllo ferroviari presso l'Impianto Polifunzionale di Milano Fiorenza in Lombardia e quello toscano di Osmannoro, per poi proseguire nel centro Italia per mappare la costa adriatica del pescarese e, infine, al confine tra il Lazio e la Campania dove si avviano le linee ad alta velocità dirette al nord. Il processo e le logiche di documentazione per queste campagne iniziali innescano percorsi dello sguardo differenti: mentre per il racconto dei centri polifunzionali (ovvero gli hangar industriali destinati alla riparazione dei treni e zone di territorio interdette dove effettuare il cambio di motrice o delle carrozze) Bossaglia deve cimentarsi nel fotografare edifici industriali con l'intento di valorizzarne le novità ingegneristiche e architettoniche, lo sguardo cambia completamente quando è impegnato nei comuni e nelle aree della tratta Adriatica o in quelle di avvio delle linee AV in Campania. A Fiorenza ed Osmannoro si concentra per rappresentare al meglio il *corporate* di un committente che fa uso di strumenti all'avanguardia e che vuole raccontare di essere all'altezza dell'ammodernamento tecnologico e infrastrutturale degli altri Paesi comunitari.

Nel discorso fotografico, invece, la documentazione delle infrastrutture lascia posto alla mappatura di alcune aree di siti storici e istituzionali la cui pedonabilità è aumentata grazie all'investimento ingegneristico, come il Real Sito di Carditello o la Necropoli di Castel Capuano. In queste immagini Bossaglia abbandona il piano della mera committenza e restituisce una mappa dei luoghi storicamente rilevanti che di lì a poco avrebbero beneficiato dei vantaggi delle nuove linee ferroviarie. Nelle aree della tratta adriatica, ancora, Bossaglia, deve confrontarsi con una moltitudine di interventi ingegneristici (creazioni di nuove stazioni ferroviarie, bonifiche di zone di territorio, sistemazioni di fossi e voragini, installazioni di ponti e costruzione di nuove strade) che hanno modificato profondamente il paesaggio e creato nuove infrastrutture per lo sviluppo della viabilità e, quindi, del turismo.

In questi luoghi l'autore predilige un approccio libero e perlustrante, quasi di scoperta, ritorna a più riprese sulle medesime aree fotografando le installazioni e il territorio con condizioni di luce differenti e da

punti di vista speculari, in linea con le metodologie di analisi dei suoi lavori personali.

È il territorio, la sua scoperta e invenzione, a diventare oggetto di rappresentazione e non solo lo spazio ingegneristico in quanto tale. Grazie alla costruzione di queste nuove linee ferroviarie, le zone e i comuni quali Ortona, Casalbordino, Porto di Vasto, San Vito Lanciano saranno collegate al resto della dorsale infrastrutturale italiana attraverso una serie di ponti, viadotti e cavalcavia, garantendo un cambio delle possibilità di accesso all'area.

Il sistema dello sguardo del fotografo al lavoro in questi luoghi non è limitato alle modifiche che investono il piano superficiale del paesaggio, ma coinvolge anche la rete infrastrutturale di gallerie e snodi che si articolano nel sottosuolo, nonché i cantieri e le trivelle che deformano l'ambiente. Quando il fotografo racconta gli interventi di traforazione sceglie delle immagini che sottolineano il carattere invasivo dei processi di erosione. Con più incisività rispetto al resto della sua produzione professionale, in questo progetto Bossaglia manifesta un'attenzione verso il paradigma tecnico, verso le profonde e violente modifiche ambientali esercitate dall'ingegneria e dalla tecnica moderna. La trasformazione prepotente del sottosuolo, l'oggettivazione della natura e l'alterazione significativa dell'ambiente rappresentano le condizioni preliminari per l'innesto e il consolidamento urbano e caratterizzano, secondo Heidegger, l'ontologia del pensiero tecnico moderno¹⁵.

A partire dalla fine del 1997 Roberto Bossaglia inizierà la documentazione delle nuove linee ferroviarie suburbane di Roma e del Lazio, progetto che lo vedrà impegnato per circa un anno e con il quale concluderà la commessa affidatagli.

Con questa ultima fase della campagna *Italferr*, l'autore torna a indagare Roma: lavora su zone che conosce bene e, in molti casi, ritorna sui luoghi che aveva fotografato in precedenza ma con un'altra intenzione estetica.

L'urgenza della commessa si concentra nella mappatura delle nuove linee ferroviarie "FM" che collegano zone diverse da Nord e Sud e da Est a Ovest, e di alcune nuove infrastrutture nei centri urbani limitrofi alla metropoli come Lanuvio, PAVONA e FIDENE.

In maniera analoga al progetto TAV, lo sguardo del fotografo si concentra sugli aspetti strutturali del progetto, muovendosi nei cantieri sparsi nella città per raccontare l'articolazione e lo snodo delle linee

ferroviarie all'interno dello spazio cittadino. Le immagini raccontano un territorio in via di espansione, con l'inserimento di nuovi impianti ingegneristici nelle zone di Ostiense, Valle Aurelia e Colli Aniene, e documentano alcuni edifici logistici in via di demolizione.

Il fotografo aveva esplorato in precedenza queste zone della città e la linea di ricerca del suo sguardo si soffermava sulle aree marginali del tessuto urbano, in quei quartieri di nuova edificazione che aumentavano la misura della periferia romana. A distanza di qualche anno, Bossaglia ritorna in quei luoghi e produce una mappatura che sembra essere una replica rovesciata dello sguardo dell'autore, il controcampo delle sue analisi sulla periferia romana, con l'intento di documentare le installazioni, gli innesti ferroviari, i viadotti e i raccordi stradali che trasformavano e popolavano i margini della città.

La vastità dell'area di competenza, gli argomenti, le aree di interesse investigate e la natura stessa dell'iniziativa fanno di *Italferr* un lavoro rivelatore da un punto di vista storiografico, in grado di restituire un'esaustiva analisi dell'impatto di un'operazione ingegneristica di questa portata e la sintesi del pensiero figurale di un autore che ha dedicato alla fotografia di architettura e di paesaggio tutto il suo sforzo intellettuale, anche a costo di anteporre il rispetto per l'opera alla sua personale istanza creativa. Infatti:

Il processo creativo dell'architetto consiste nell'avere una matita in mano e tracciare una linea che si inverte in un materiale: quello che era linea diventa spigolo di una pietra. Si tratta di una serie di segni che da lontano si avvertono per sintesi ma che da vicino acquistano un significato ben diverso, di macchina complessa e polimorfa, come qualsiasi architettura fatta anche di materiali diversi. Quindi questa percezione dell'architettura io la devo percorrere al contrario, dall'oggetto devo risalire al progetto. Cioè le mie fotografie devono sì descrivere le pietre che ho davanti, ma anche rendere evidente, per esempio, una facciata. [...] La lettura della scena mutata per effetto del nuovo è quello che io, secondo me, sono chiamato a fare come fotografo. Io devo essere la prima persona che espropria il lavoro dell'architetto e che lo vede dal punto di vista del fruitore, altrimenti non c'è dialettica.¹⁶

1. P. Cialli, *Conversazione con Roberto Bossaglia (16 febbraio 2004)*, in “Architettura & Arte”, n. 1/2, 2004, p. 115.

2. Alcune fotografie di questa mostra assieme ad altre immagini di Napoli e delle marine limitrofe realizzate tra il 1976 il 1982 confluiranno nel volume collettivo *Napoli '82: città sul mare con porto*, a cura di C. De Seta, Electa, Milano 1982.

3. Cfr. R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *La metafisica: gli anni Venti*, vol. 2, *Architettura, arti applicate e decorative, illustrazione e grafica, letteratura e spettacolo, musica, cinema, fotografia*, Grafis, Bologna 1980.

4. L'Istituto Autonomo di Case Popolari, ente fondato nel 1903 avente lo scopo di promuovere, realizzare e gestire edilizia pubblica finalizzata all'assegnazione di abitazioni ai meno abbienti.

5. Cfr. R. Barilli (a cura di), *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Comune di Milano.

6. R. Valtorta, *In cerca di luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in Id. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013, p. 23.

7. J. J. von Uexküll, *Ambienti animali*

e ambienti umani. *Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 55.

8. La citazione è tratta dalla relazione scientifica inedita *La scena urbana: il paesaggio artificiale. La città nello sguardo di un fotografo* tenuta da Bossaglia il 17 Marzo 1998 presso la cattedra del prof. Federico Brunetti di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e consegnata come materiale didattico del corso.

9. F. Moschini, *Roberto Bossaglia fotografo*, in “Domus”, n. 736, 1992, pp. 70-75.

10. Cfr. R. Bossaglia, *Dalla parte del fotografo*, in “Domus”, n. 763, 1994, pp. 109-110.

11. Ivi p. 109.

12. Cfr. G. Batchen, *Un desiderio ardente. Alle origini della fotografia*, Johan & Levi, Monza 2014.

13. Cfr. M. Spinedi, *L'alta velocità italiana*, in “Kineo. Trimestrale di architettura dei trasporti”, n. 12, 1996, pp. 40-47.

14. Cfr. Il catalogo *Italferr. Engineering for Railways*, Italferr Corporate Communications Department, 1999.

15. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

16. R. Bossaglia, *La scena urbana: il paesaggio artificiale. La città nello sguardo di un fotografo*, cit.

3. Topologie sensibili: forme reali, immaginari, metodi e cartografie

**Landscape Digital Model: nuovi protocolli
per la rappresentazione del paesaggio
inserito nel comprensorio del basso Riva del Garda**
Giuseppe D'Acunto

Nel 2016 prendeva avvio il programma di ricerca biennale intitolato *Landscape IN-FORMATION* che aveva come obbiettivo quello di sperimentare e formulare un nuovo protocollo rappresentativo – e dunque conoscitivo – dell’architettura e del paesaggio: un approccio metodologico multidisciplinare che partiva, inevitabilmente, dall’acquisizione delle più moderne tecnologie digitali, per arrivare alla costruzione dei *Landscape Digital Model* (LDM). Questi modelli, avvalendosi delle moderne tecnologie informatizzate, sia per l’analisi che per la rappresentazione del dato, hanno prodotto oggetti digitali capaci di esprimere, in modo dinamico e completo, anche un sistema paesaggistico con caratteri estremamente complessi.

Il programma di ricerca ha voluto sperimentare l’applicazione dei *Landscape Digital Model* in due contesti territoriali estremamente diversi e con un differente equilibrio tra componente naturale e antropica: il Parco dei Colli Euganei (Padova), che ha costituito la prima tappa del lavoro già ampiamente illustrato in altre sedi¹, e il comprensorio della bassa Riva del Garda (Verona), seconda tappa del lavoro di indagine e di seguito illustrato nel dettaglio. Anche in questo secondo caso studio, nei *Landscape Digital Model* le procedure di visualizzazione non convenzionali si legano ad approcci sinestetici che consentano di interrogare l’immagine dell’architettura e del paesaggio come un ipertesto. La rappresentazione così diventa una sorta di palinsesto digitale in cui l’utente esercita la visione come “un toccare a distanza”.

Proprio la struttura dell’ipertesto digitale associato alla rappresentazione del paesaggio è l’aspetto metodologico più originale negli LDM: il modello digitale del territorio, e di tutte le sue componenti antropiche, è solo il punto di partenza, costituendosi da subito come un contenitore vuoto da riempire con i dati, sia di analisi che di progetto, in una struttura di presentazione multimediale e interattiva. Inoltre, uno dei principali obbiettivi di questa seconda tappa della ricerca è stato quello di codificare nuove forme di rappresentazione anche per i dati immateriali, utili a restituire sia gli aspetti concettuali, sia quelli percettivi dell’ambiente naturale e costruito. Quest’ul-

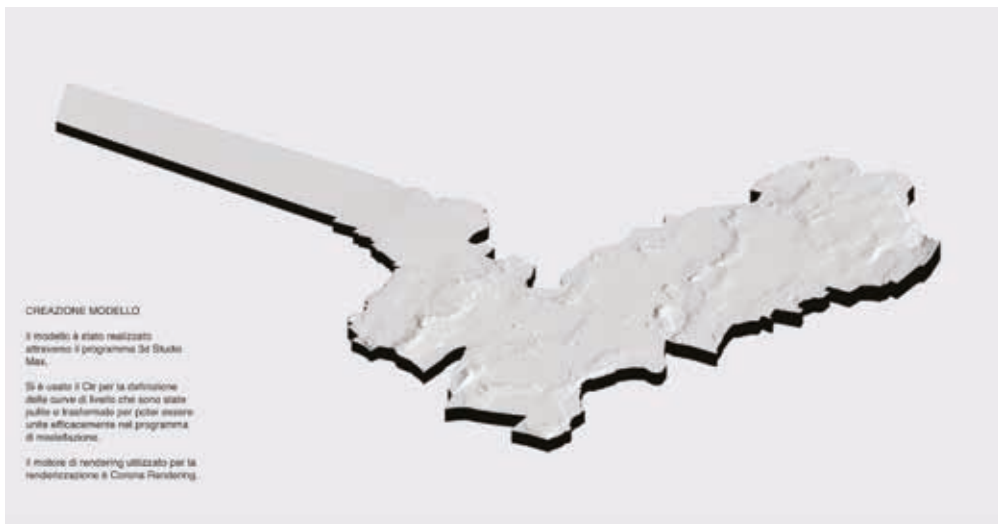


Fig. 01. *Landscape Digital Model* del comune di Castelnuovo del Garda:
Digital Terrain Model (DTM)

Fig. 02. DTM con edificato

tima parte, forse la più complessa dell'intero progetto, ha richiesto un preliminare lavoro di indagine sugli studi critici e gli approcci metodologici sviluppatisi negli ultimi anni sul tema, sia in Italia che all'estero, segnatamente sottolineandone i punti di contatto con le discipline dell'antropologia culturale, dell'estetica comparativistica, della figurazione digitale e della psicologia della percezione.

La volontà di coniugare all'interno di un complesso sistema di rappresentazione le componenti materiali e immateriali che connotano un determinato paesaggio ha caratterizzato diversi recenti filoni di ricerca, tutti concordi nella consapevolezza che il dato sensoriale, perlopiù percettivo, deve essere parte integrante delle nuove forme di rappresentazione digitale, nel tentativo di superare quella che Farinelli definiva, già nel 2009, *l'oggettivazione* forzata del paesaggio². Infatti, le sperimentazioni più attuali tentano di superare i primi sistemi di rappresentazione digitale del paesaggio basati sulla logica dei *layers* sovrapposti e dei collage, definiti *layer cake*, che poco si discostavano dalle tradizionali cartografie, se non per il fatto che le informazioni venivano separate su più livelli di lettura in ambito digitale. Una sperimentazione sicuramente dai caratteri più innovativi, sia in ambito metodologico che per gli esiti conseguiti, è quella condotta all'ETH di Zurigo da Christophe Girot, in parte pubblicata nel volume del 2006 intitolato *Thinking the Contemporary Landscape*³, dove la rappresentazione di vasti e complessi sistemi paesaggistici si risolve nei *fly-through*, una sorta di nuvola di punti, chiamata *point cloud modelling* rilevati con droni provvisti di laser scanner, ai quali vengono associati anche i suoni rilevati nel medesimo territorio.

Altra importante tappa, tra le esperienze che pongono la questione percettiva a caposaldo delle nuove forme di rappresentazione del paesaggio, la ritroviamo nel lavoro intitolato *Landscape in Trans-formation*, condotta presso il *Digital Landscape Architecture Laboratory* dell'Università Aalto in Finlandia⁴. In questo caso, vengono utilizzate tecnologie AR e VR nella narrazione interattiva del paesaggio in cui conservare e, addirittura, valorizzare la componente percettiva, sia essa sonora che visiva, attraverso l'esperienza immersiva. Questo ritrovato interesse verso gli elementi immateriali e intangibili del paesaggio che, come abbiamo visto, si palesano attraverso diverse forme di rappresentazione, sembrano

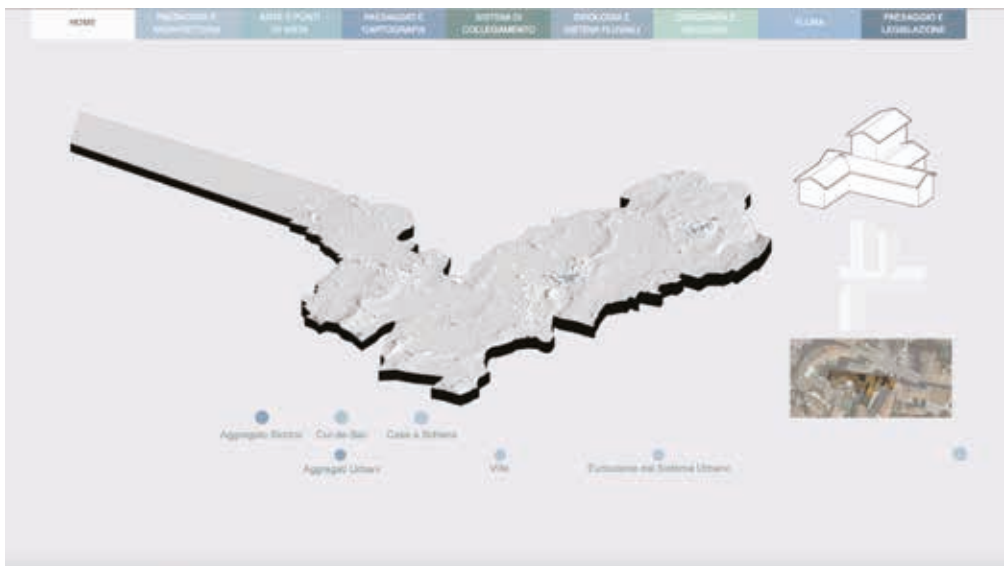
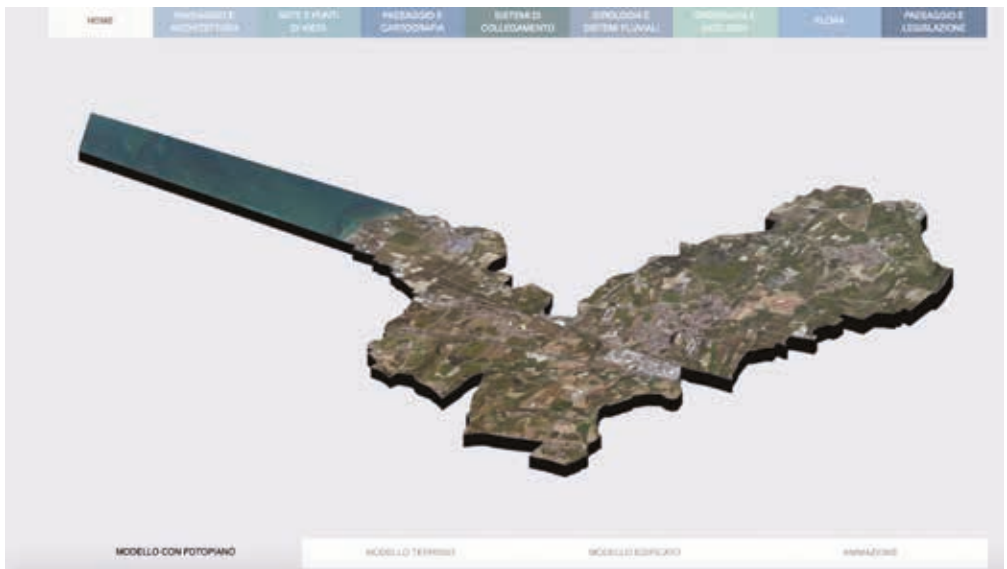


Fig. 03. DTM con mappatura del fotopiano

Fig. 04. Ambito “Paesaggio e Architettura” con l’analisi degli aggregati urbani

delineare una tendenza che prosegue, a saper ben interpretarla, in una direzione di continuità con quanto ha rappresentato il paesaggio nel passato. Pare cioè di poter cogliere il riaffiorare, in forme e modalità differenti, di quella dimensione estetica del paesaggio che ne costituisce il tratto caratterizzante, pur attraverso il ricorso ai nuovi linguaggi espressivi utilizzati e alle nuove funzionalità implementate dalle tecnologie digitali.⁵

Altro elemento innovativo di questa sperimentazione, dal punto di vista strettamente metodologico, è l'uso del sistema BIM su scala territoriale nella costruzione del *Landscape Digital Model*, che diventa così un modello interoperabile, implementabile all'infinito con le informazioni che, di volta in volta, l'operatore deciderà di inserire e che assecondano la natura continuamente mutevole del paesaggio. In questo caso, le informazioni, sia di tipo grafico che alfanumerico, inserite nel modello integrato "intelligente", tra le più eterogenee, sono chiamate a interagire, a integrarsi e intersecarsi al fine di controllare lo stato dei luoghi, ma anche di prefigurare scenari impostati su diverse variabili, come ad esempio quelle temporale, demografica o climatica, solo per citarne alcune. Quindi, se nel primo caso studio l'interoperabilità e l'interattività del modello era affidata ai sistemi di gestione dati in HTML, in questa seconda sperimentazione la gestione del flusso di informazioni è affidata ad una sistema più complesso e dinamico quale, appunto, il BIM.

Il presente saggio, rimandando per le premesse teoriche al già citato testo, intende sottolineare come la struttura organizzativa e narrativa dei *Landscape Digital Model*, nella sua nuova struttura organizzativa del flusso di dati, possa adeguarsi alla rappresentazione di un diverso contesto paesaggistico in cui, a differenza del caso precedente, la componente antropica è preponderante rispetto a quella naturalistica e non solo in termini quantitativi, espressa nel semplice rapporto tra superficie coperte e superficie libere ma, piuttosto, come segni impressi dalla mano dell'uomo sul territorio che, in molti casi, si delineano come ferite. Infatti, il territorio inserito nel comprensorio della bassa riva del Garda, a differenza di quello analizzato nel caso del Parco dei Colli Euganei, nell'ultimo ventennio ha conosciuto un progressivo aumento degli interessi speculativi nell'uso del territorio ai fini turistici che inevitabilmente ne ha deturpato in parte l'originario assetto, disegnando un

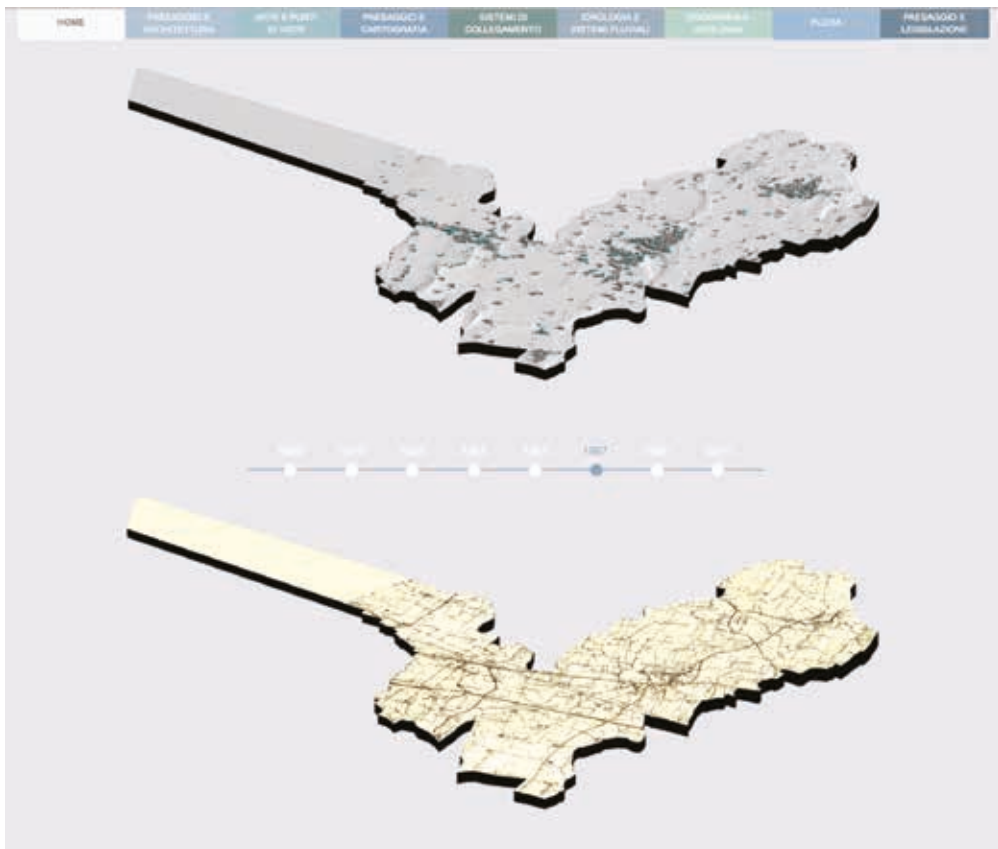


Fig. 05. Ambito “Paesaggio e Architettura” con l’analisi degli aggregati urbani

nuovo paesaggio che denuncia altrettanti nuove condizioni, da quella insediativa a quella percettive, che meritano un'approfondita analisi. Prima di entrare nel vivo della descrizione del caso studio specifico, ricordiamo che la creazione di un *Landscape Digital Model* prevede diverse fasi: la prima tappa è relativa alla lettura del territorio attraverso la documentazione cartografica esistente: CTR, cartografie storiche e recenti, carte tematiche, ortofoto, testi, foto e siti web. La fase successiva riguarda la realizzazione del *Digital Terrain Model* (DTM), ovvero il modello solido virtuale del territorio mediante diverse metodologie di lavoro: la più utilizzata prevede la modellazione mediante i comuni sistemi CAD per superfici e *mesh*, ottenuti dall'estrusione delle curve di livello, prelevate dalle carte aereofotogrammetriche e/o dal rilievo topografico (Fig. 01). Un'altra procedura, altrettanto affidabile ma molto più veloce, prevede l'utilizzo di alcuni *plug-in* per *Rhino* che permettono la generazione di un modello digitale dopo aver inquadrato ed esportato la porzione di territorio prescelta nel motore di *Google Earth*.

Il passaggio successivo riguarda la realizzazione degli edifici, delle vie di comunicazione, dei percorsi fluviali e di tutti quegli elementi che caratterizzano il territorio analizzato: in questa fase, il procedimento prevede l'utilizzo di mappe digitalizzate (ad esempio carte tecniche regionali) che, una volta scalate e opportunamente ruotate in funzione del modello del terreno (DTM – *Digital Terrain Model*), vanno a supporto della modellazione dei suddetti elementi (Figg. 02 e 03).

Completata la fase di modellazione, inizia la fase di analisi del sistema paesaggistico preso in esame e svolta secondo diversi specifici ambiti omogenei che principalmente connotano questo contesto. La terza e ultima fase del lavoro, quella relativa alla sintesi rappresentativa, si concentra sul trasferimento dei dati raccolti sul modello e la loro georeferenziazione, mediante una presentazione realizzata in ambiente HTML.

Le immagini a corredo di questo testo si riferiscono a una parte del lavoro che si è concentrata sul comune di Castelnuovo del Garda: nella loro natura statica, esse rappresentano con fatica la dinamicità e l'interattività del complesso *Landscape Digital Model* associato a questa porzione di paesaggio. In ogni caso, possiamo notare come l'enorme mole di informazioni – siano essi testi, disegni o immagini, vengono raccolti secondo i diversi ambiti specifici e, singolarmente, georefe-

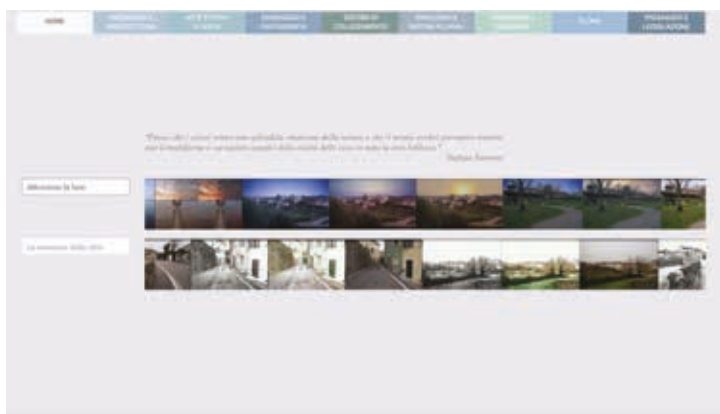


Fig. 06-08. Ambito “Arte e Punti di vista”

renziate sul modello digitale che rimane la base di partenza per l'intera presentazione. In particolare, gli ambiti sono i seguenti: Paesaggio e Architettura; Arte e punti di Vista; Paesaggio e Cartografia; Sistemi di Collegamento; Idrologia e Sistemi Fluviali; Orografia e Geologia; Flora, Paesaggio e Legislazione.

Il primo ambito di indagine, Paesaggio e Architettura, tenta di restituire la componente edilizia presente sul territorio dividendola in diversi *layers* di lettura divisi in base alla tipologia e destinazione d'uso: edifici residenziali, edifici commerciali e edifici di particolare interesse storico artistico. Selezionando un singolo *layer* di lettura, sul modello si visualizzano gli edifici compresi in quella determinata categoria ai quali è associata una scheda tecnica contenente diverse informazioni: immagini, struttura tipologica e notizie storiche (Figg. 04 e 05).

“Arte e Punti di Vista” è l'ambito nel quale la sperimentazione, in riferimento a quanto già scritto in precedenza, tenta di narrare la dimensione estetica del paesaggio: attraverso disegni e immagini soggettive vengono rappresentati i caratteri distintivi di quel contesto e, al contempo, le trasformazioni attraverso la comparazione tra immagini storiche, sia fotografie che dipinti, e fotogrammi scattati dallo stesso punto di vista. Questa comparazione interattiva tra disegni e diverse tipologie di immagini documenta da un lato come questo paesaggio è percepito da coloro che, per diverse ragioni, lo vivono, non in ultimo l'esperienza dei bambini nei loro disegni sviluppati all'interno di un laboratorio tematico in una scuola elementare del posto e, contemporaneamente, documentano l'alterazione della componente percettiva legata alla trasformazione dei luoghi (Figg. 06 e 07). In particolare, l'aspetto percettivo è valutato, e di conseguenza rappresentato, anche in relazione ai diversi cromatismi che i vari elementi del paesaggio, sia essi naturali che artificiali, stabiliscono tra loro e in relazione a particolari condizioni luministiche (Fig. 08). Il colore rappresenta da sempre il carattere di un luogo ed ancora oggi è la maggiore espressione identitaria di un contesto paesaggistico: qualunque forma di narrazione dei valori estetici di quello stesso contesto non può prescindere dalla rappresentazione dei principali caratteri cromatici. In tal senso, nella sezione “Punti di Vista”, partendo dalla raccolta di immagini, perlopiù foto e dipinti, che ritraggono diversi brani di quel paesaggio in particolari condizioni di luce e di vegetazione legata alle diverse stagioni, emerge una

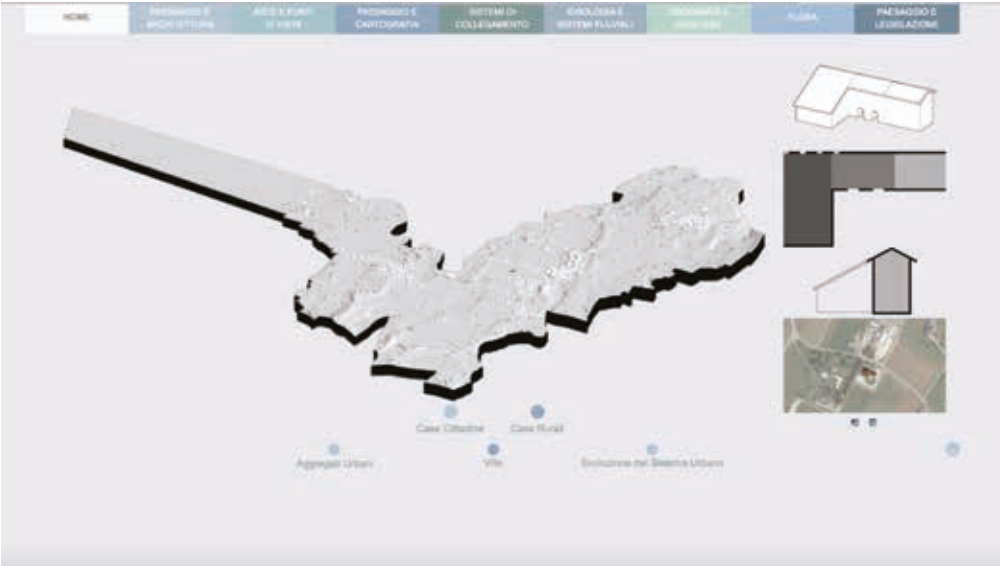


Fig. 09. Ambito “Paesaggio e Cartografia”

tavolozza dei colori primari particolarmente utile in tutti i processi di progettazione paesaggistica.

Nella sezione intitolata “Paesaggio e Cartografia” attraverso la mappatura delle carte storiche sul modello digitale del territorio preso in esame, a partire dai primi catasti del 1886, fino ad arrivare all’ultimo aerefotogrammetrico del 2010, racconta, sempre in una forma dinamica e interattiva associata ad una linea del tempo, la trasformazione dei luoghi con il progressivo aumento della componente antropica sia in termini di edilizia che di infrastrutture di servizio (Figg. 09 e 10).

Nell’ambito “Sistemi di Collegamento”, con un procedimento analogo al precedente, viene sottolineata la trasformazione, avvenuta nell’arco di oltre un secolo, dei principali sistemi stradali. Inoltre, tutti i sistemi di collegamento vengono raggruppati in funzione della gerarchia (rete ferroviaria, strade principali, strade secondaria, ecc.) e dell’analisi dei flussi (Figg. 10 e 11). Una metodologia di rappresentazione analoga viene applicata all’ambito dell’idrologia e dei sistemi fluviali: le diverse componenti vengono dapprima lette nella loro evoluzione storica e poi raggruppate e visualizzate sul modello secondo categorie omogenee (fiumi, laghi, rete idrica, rete fognaria, ecc.) e in diversi ambiti d’interesse (qualità delle acque, rischio idraulico, ecc.) (Figg. 12 e 13).

Con un approccio analogo sono state raccolte nel *Landscape Digital Model*, sempre georeferenziate, le informazioni relative alla flora autoctona presente e i vincoli legislativi di tipo paesaggistico (Fig. 14).

In conclusione alla descrizione di questa seconda tappa del lavoro, possiamo ancora constatare come questo sistema integrato e interattivo per la rappresentazione del paesaggio, superando la classica forma di rappresentazione espressa con i diversi tipi di carte tematiche, offre una sperimentazione di nuovi e complessi sistemi di rappresentazione che ampliano l’aspetto più tradizionale della modellazione digitale, per muoversi verso un uso combinato di modelli fisici e informatici, capaci di restituire sia gli aspetti concettuali sia quelli percettivi dell’architettura e del paesaggio.

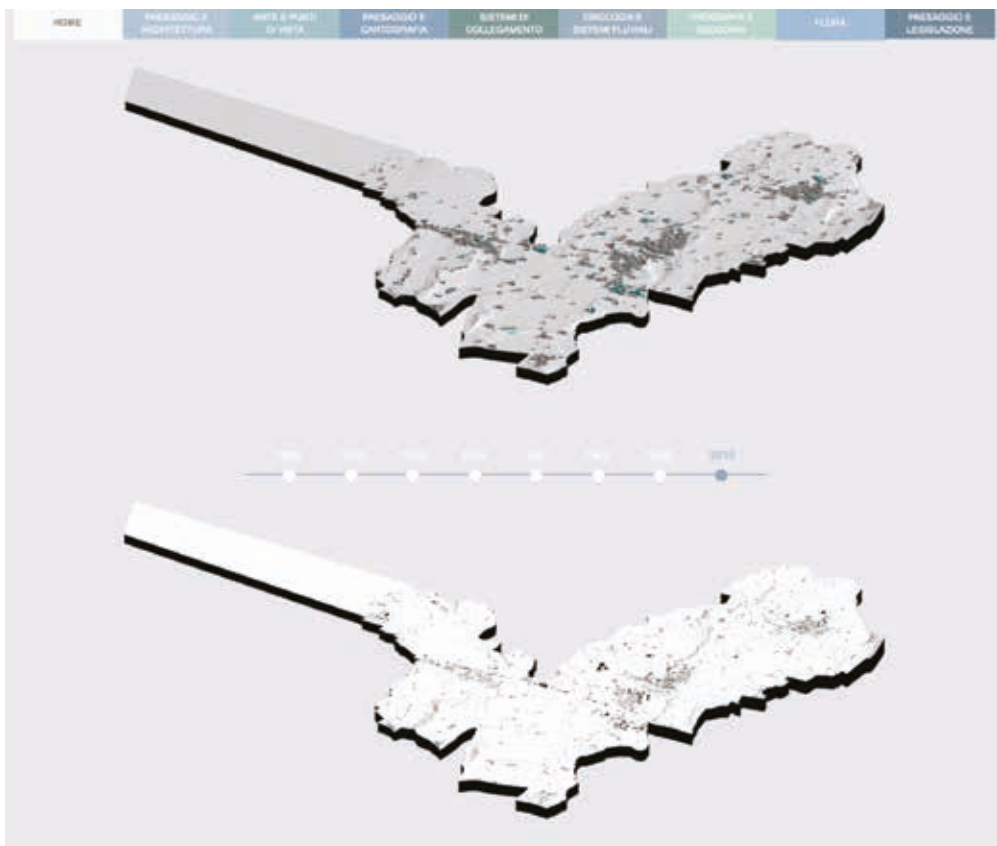


Fig. 10. Ambito "Paesaggio e Cartografia"

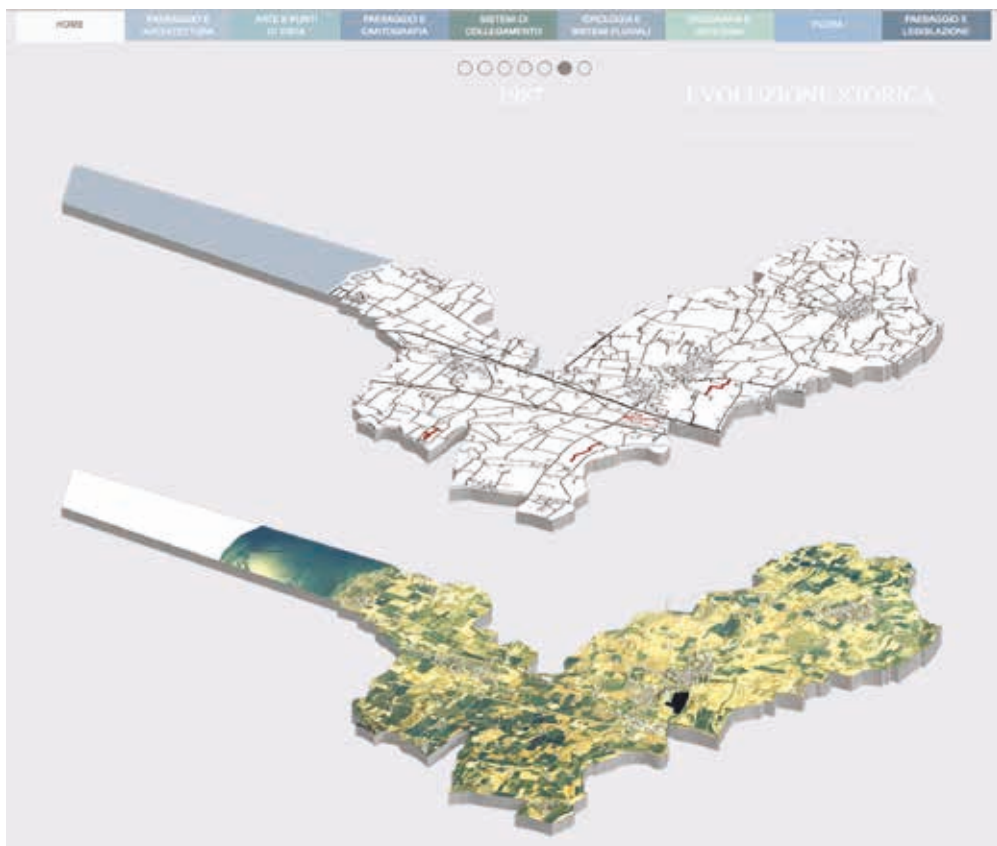


Fig. 11. Ambito “Sistemi di collegamento” con l’analisi dell’evoluzione storica

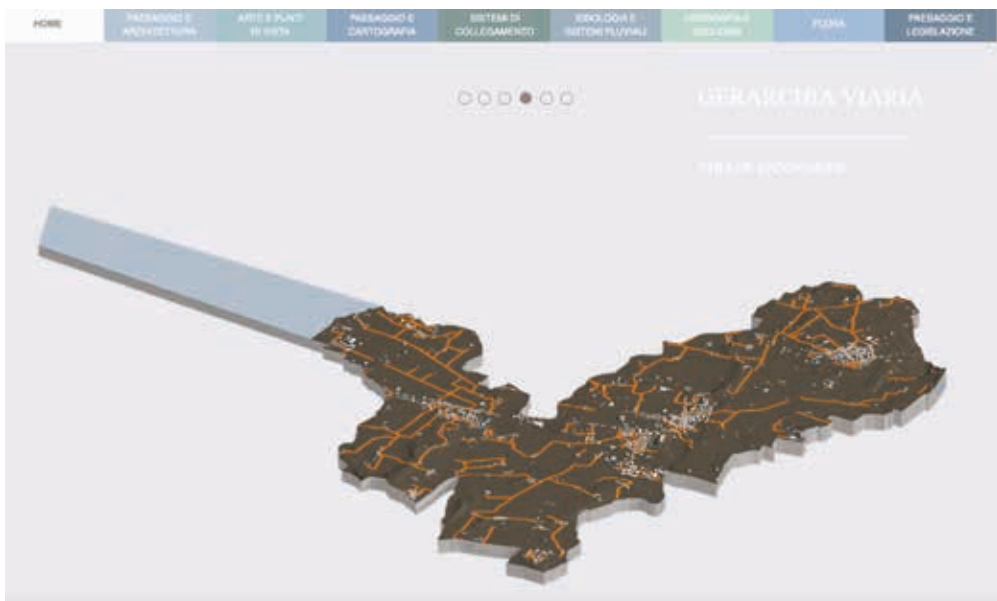


Fig. 12. Ambito “Sistemi di collegamento” con l’analisi della gerarchia viaria

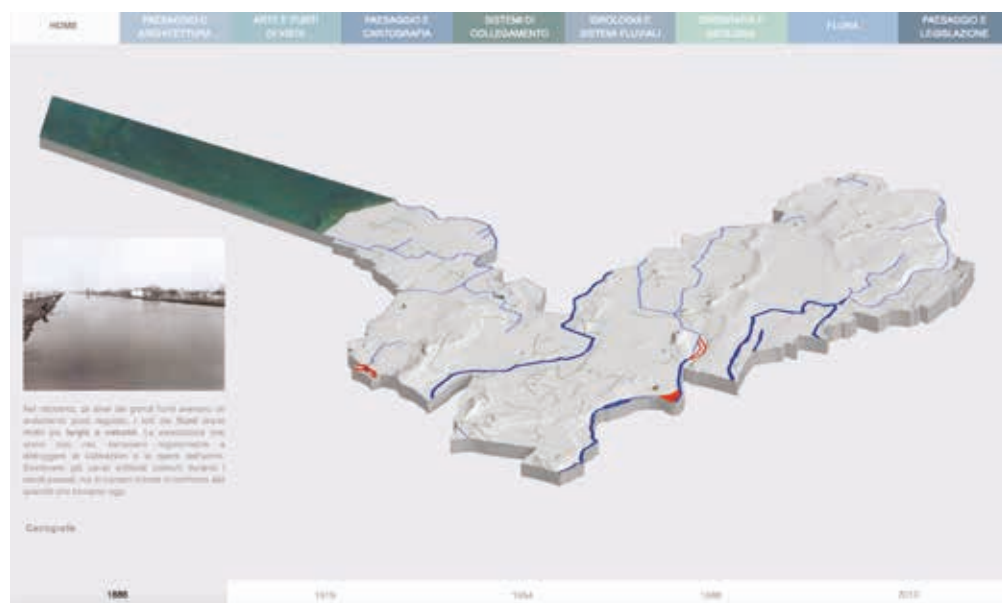


Fig. 13. Ambito “Sistemi di collegamento”

1. Giuseppe D'Acunto, *LANDSCAPE IN-FORMATION. Un Atlante digitale e interattivo del Parco dei Colli Euganei*, in Alessio Bortot (a cura di), *Rappresentare i Confini. Percorsi di ricerca tra scienze e arte*, Mimesis-Università Iuav di Venezia, Milano-Venezia, 2016, pp. 52-63.
2. Cfr. F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino, 2009.
3. C. Girot, D. Imhof, *Thinking the Contemporary Landscape*, Princeton Architectural Press, Princeton 2006. Sempre in merito alla rappresentazione del paesaggio sonoro si rimanda al testo F. Bergamo, *Il disegno del Paesaggio Sonoro*, Mimesis, Milano 2018.
4. P. Friker, *Digital Landscape Architecture Laboratory: "Landscape in Transformation – Interactive Data-Set-scin Virtual Reality"*, in AA.VV., *6th International Alvar Aalto Meeting on Contemporary Architecture. Technology and Humanism*, 14-15 September 2017, Seinäjoki, Finland, p. 4.
5. R. Salerno, *Vecchi e nuovi dispositivi di realtà virtuale: percepire il paesaggio tra immaginazione e progetto*, in F. Bianconi, M. Flippucci (a cura di), *Il Prossimo Paesaggio. Realtà, Rappresentazione, Progetto*, Gangemi, Roma, 2018, p. 38.

BIM a scala urbana, ricerche, analisi e interazione tra dati per l'organismo Venezia

Alessio Bortot, Paolo Borin

La costruzione di un sistema informativo che includa anche modelli geometrici è un tema di lunga data, più volte trattato nella letteratura scientifica a partire dalla metà degli anni Ottanta ma ancora attuale. Il fine comune è rimasto quello dell'utilizzo della computazione per migliorare la gestione dell'ambiente costruito. La disponibilità di informazioni, geometriche e numeriche, legate ad una posizione geografica specifica, è di interesse tanto per ambiti tipicamente di pubblica utilità (gestione del territorio e degli edifici pubblici, infrastrutture, ecc.), quanto per settori industriali (telecomunicazioni, distribuzione di energia elettrica, gas e petrolio, agricoltura, progettazione paesaggistica, ecc.). La ricerca accademica in questo senso viene presentata sia da geografi, interessati a traslare le proprie tecniche in ambito digitale, sia da programmatori, per ipotizzare l'uso di database in ambito spaziale. Le necessità emerse dai primi studi sono le medesime che vengono tracciate ancora oggi: il sistema informativo, in questo caso GIS, deve poter garantire una prima fase di inventariato della realtà circostante e una seconda di analisi e simulazione delle informazioni immesse, per poi diventare uno strumento di gestione del territorio¹. Per ottenere un tale risultato viene segnalato come sia necessaria la compresenza di informazioni vettoriali CAD, immagini e valori tabulari², segnalando da subito una problematica connessa alla dicotomia funzionale tra sistemi GIS e sistemi CAD, questi ultimi privi di funzionalità avanzate per la produzione di database e di conseguenza di analisi sui dati inseriti. *Bridging the gap* tra questi due sistemi diventa conseguentemente un necessario ambito di ricerca, in riferimento ai diversi livelli di astrazione che i due sistemi utilizzavano. I sistemi GIS garantivano una discreta capacità analitica grazie ad un alto livello di astrazione della realtà, funzionale e geometrica. Questa, tuttavia, non era sufficiente in alcuni ambiti operativi³. La soluzione proposta al tempo delle prime sperimentazioni era di costruire una struttura semantica quale ponte capace di rendere i flussi informativi più efficaci. Questi collegamenti sono rappresentati ad oggi da tre data model differenti: CityGML per la descrizione tridimensionale dei dati territoriali⁴, IFC per lo scambio informativo di modelli BIM e LandXML per la descrizione di infor-

mazioni relative alle infrastrutture di trasporto e rilievi territoriali⁵. Come segnalato da molti autori, i formati standard invece di promuovere semplici casi d'uso di importazione ed esportazione di dati tra database GIS e modelli BIM, promuovono uno sviluppo più consapevole basato sulla loro integrazione⁶: il passaggio di informazioni prende così il nome di GeoBIM, un termine piuttosto accettato all'interno della comunità scientifica assieme al più diffuso commercialmente *digital twin*⁷. È in questo contesto che negli ultimi anni i confini tra sistemi BIM e sistemi GIS si sono fatti sempre più labili grazie alla nascita di piattaforme in grado di visualizzare domini multipli per la presenza sempre più frequente di sensori e sistemi di sorveglianza. La relazione BIM/GIS si sta inoltre rafforzando grazie alla diffusione, ad esempio nel settore giornalistico, di informazioni ed elementi grafici (data visualization), o ancora in seno ad un certo sviluppo tecnologico che vorrebbe estendere l'uso del BIM alle infrastrutture (Fig. 01).

Avere a disposizione un unico *data model* che sappia descrivere l'ambiente costruito diventa fondamentale per superare i problemi di integrazione a cui si accennava precedentemente. In aggiunta, il ricorso a standard aperti permette di utilizzare un vocabolario e descrizioni geometriche digitali comuni, garantendo il funzionamento nel tempo del sistema proposto, a fronte di eventuali aggiornamenti ed integrazioni tecnologiche. In questo senso la recente espansione di IFC 4.3 nella descrizione delle infrastrutture stradali, ferroviarie e portuali ci spinge a ipotizzare un suo utilizzo per la descrizione di una città⁸, nello specifico Venezia, esempio rappresentativo di un sistema nel quale spazi pubblici e privati, vie d'acqua e pavimentate risultano fortemente interconnessi. Nel caso veneziano diventa rilevante poter descrivere la relazione, funzionale e topologica, tra lo stato conservativo (*Pset_Condition*) di quel muro (*IfcWall*) appartenente a quell'edificio (*IfcBuilding*, dal quale si ricava indirizzo e numero di piani), che si affaccia ad uno specifico campo (*IfcRoadPart*), pensato come incrocio tra una o più calli (Fig. 02). All'interno di una struttura informativa così standardizzata sarà inoltre possibile mettere in relazione l'entità canale (*IfcMarineFacility*) con la relativa riva, permettendo in tal modo il posizionamento e la relazione dei sistemi di trasporto terracquei con le fermate dei mezzi pubblici. Continuandone l'esemplificazione, l'entità pavimentazione (*IfcSlab*) potrà relazionarsi con il sistema di manutenzione comunale (*IfcTask*), (Fig. 03).

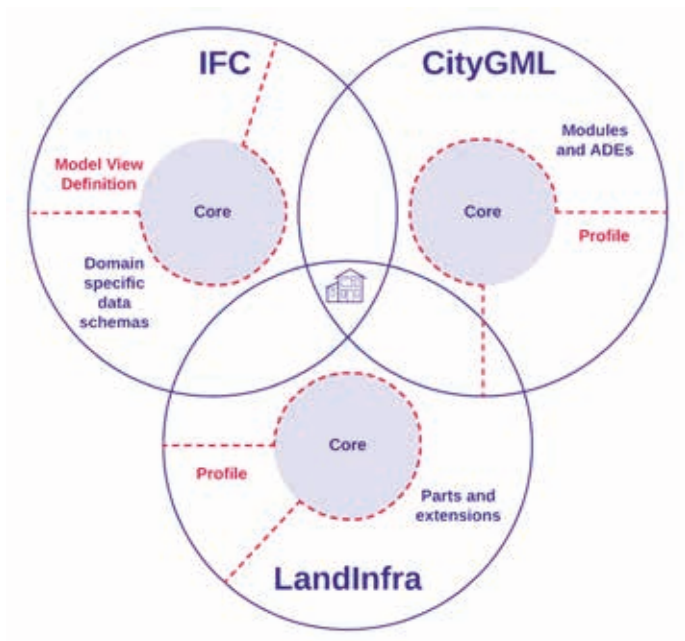


Fig. 01. Intersezione di domini all'interno di formati aperti per la descrizione dell'ambiente costruito, immagine tratta da: *IDBE, Built Environment Data Standards and their Integration: an Analysis of IFC, CityGML and LandInfra*, marzo 2020, pp. 1-16

Fig. 02. Indagine delle trasformazioni nel tempo del campo di Ghetto Nuovo attraverso modellazione BIM e rendering della nuvola di punti. A sinistra nuvola di punti ricavata da rilievo fotogrammetrico dello stato di fatto, a destra condizione al 1858, elaborazione digitale di P. Borin

In riferimento agli edifici esistenti, l'integrazione GIS-BIM viene studiata ipotizzando che i modelli BIM possano descrivere puntualmente le peculiarità anche geometriche dei manufatti e il loro stato di degrado, producendo informazioni da riversare in sistemi GIS capaci di ottimizzare gli aspetti manutentivi⁹. Un'accurata gestione informativa di fonti eterogenee – documentali, rilievi e modelli digitali – all'interno di sistemi GIS, rappresenta un requisito fondamentale per progetti di analisi storica avanzata. Ne è un esempio il lavoro del gruppo di ricerca *Visualizing Venice*, progetto di collaborazione tra Università Iuav di Venezia, Duke University (Durham, USA) e Università degli Studi di Padova. All'interno di questo progetto, la connessione tra informazioni GIS e informazioni BIM è stata valutata per la ricostruzione dell'evoluzione storica del Ghetto di Venezia fino alla data attuale (Fig. 04). Secondo un processo consolidato dall'esperienza di *Visualizing Venice* in territorio lagunare, la ricostruzione parte dalla modellazione dello stato attuale, integrando a ritroso le informazioni ottenute da mappe catastali, documenti testuali e rilievi specifici¹⁰. Ciò garantisce alla comunità non solo uno studio strutturato – e pertanto verificabile – delle scelte per la ricostruzione digitale, ma anche una prima modellazione dello stato di fatto, che così abilita più casi d'uso che vengono poi presentati, rendendo sostenibile il progetto di costruzione di un duplicato digitale di Venezia. In uno sforzo come quello annunciato in questo testo, ogni occasione infatti deve arricchire il modello cittadino: ne sono un esempio ricerche accademiche, richieste di autorizzazioni edilizie e rilievi delle infrastrutture di distribuzione comunali, che rappresentano un primo inserimento di informazioni nel modello cittadino.

Come sappiamo, ai tempi della Repubblica di Venezia, esisteva un *modus operandi* capace di garantire la tutela del centro storico e l'equilibrio del sistema lagunare. L'efficienza del sistema di gestione della città e del territorio veniva garantito da un costante monitoraggio del *bene comune*, intendendo con questo termine le vie pedonali e acquee, i palazzi pubblici, l'ecosistema lagunare e così via. Tale monitoraggio permise al governo locale di prendere decisioni in maniera puntuale relativamente agli interventi di ordinaria manutenzione ad esempio dei canali, delle rive d'acqua o delle fondazioni dei palazzi, persuasi come si era che il delicato equilibrio tra ecosistema e attività antropiche potesse mantenersi solamente in virtù di una loro costante relazione sinergica.



Fig. 03. Modello BIM del quartiere Torresino a Padova: sintesi grafica delle diverse tematiche analizzate e rappresentate nel modello BIM, elaborazione digitale di P. De Cesero

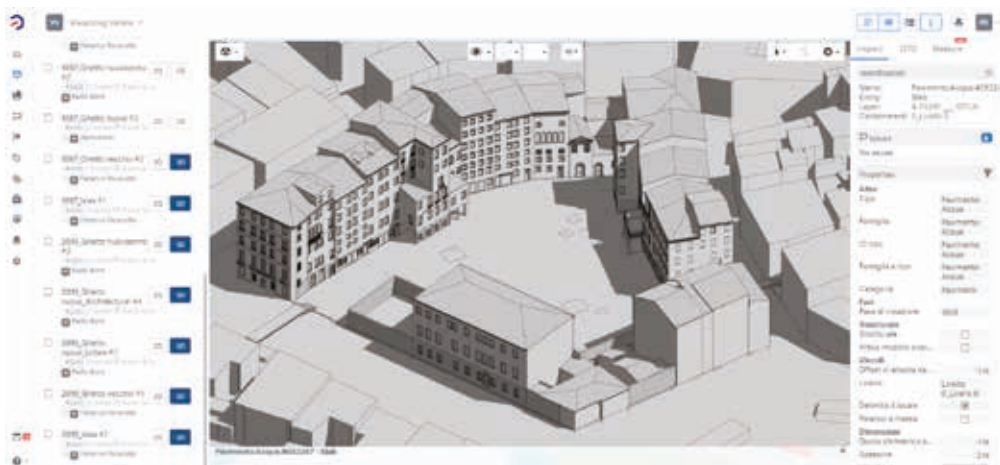


Fig. 04. Gestione coordinata delle informazioni all'interno della piattaforma Catenda BIMSync per il Ghetto Nuovo di Venezia allo stato attuale, elaborazione digitale di P. Borin

Ebbene, oggi giorno la gestione del patrimonio edificato e di quello lagunare può avvenire in maniera integrata attraverso strumenti digitali in grado di operare su modelli multi-scalari. L'idea di fondo, come poc' anzi anticipato, si basa sul consueto concetto di modello informativo o addirittura intelligente se consideriamo le recenti sperimentazioni sul rapporto tra BIM e l'Internet of Things (IoT) o l'Artificial Intelligence (AI), (*data analytics, machine learning, deep learning*, ecc.)¹¹. Si ritiene però che Venezia nella sua unicità ambientale e urbanistica, richieda un modello digitale in grado di mettere a sistema informazioni tra loro estremamente eterogenee. Più nel dettaglio l'auspicabile *Digital Twin* richiederà la realizzazione dei cloni digitali dei singoli edifici che compongono la città, delle vie di comunicazione, siano queste pedonali o navigabili, dei fondali dell'intera laguna e delle isole che la compongono. L'ambiziosità del progetto è giustificata dal concepire Venezia come un organismo vivente (il cui respiro è rappresentato dai flussi e riflussi delle maree), nel quale il tessuto edificato non può essere tutelato e gestito se non in relazione al contesto naturale. Il rilievo dovrà quindi avvalersi di specifiche tecnologie per poi essere convertito in un modello unitario attraverso le consuete operazioni di *reverse engineering*, genericamente definite *scan to BIM*. Sebbene una tale campagna andrà pianificata in maniera puntuale, possiamo fin d'ora ipotizzare l'impiego di laser scanner e strumenti topografici per il rilievo del costruito e delle pavimentazioni comprensive delle rive d'acqua; l'integrazione dei dati relativi alle coperture e alle isole (anche quelle non abitate) derivanti da rilievo Lidar o fotogrammetrico con l'impiego di droni; infine per il rilievo dei fondali lagunari sarebbe auspicabile l'utilizzo di uno scandaglio, il *multibeam eco sounder*, tecnologia utilizzata ad esempio nell'archeologia subacquea in grado di restituire le superfici sommerse sotto forma di nuvole di punti grazie all'emissione di onde sonore. Va da sé che una tale eterogeneità di dati comporterà specifici formati di file tridimensionali, come poc' anzi descritto.

Si vogliono ora ipotizzare alcuni ambiti di applicazione del detto modello, i quali potranno successivamente venire implementati in maniera multi-scalare, all'interno di una piattaforma nella quale il modello eidomatico di fatto rappresenta solamente la scheletratura. Un primo ambito informativo è quello catastale, in seno ad un filone di ricerche già affrontato in altri contesti geografici auspicanti la definizione di un "Catasto 3D parametrico"¹². In tal senso ad ogni edificio o porzio-

ne di territorio presenti nel modello 3D verranno associate le relative informazioni catastali digitalizzate. Se da un lato questa operazione permetterà la gestione e il controllo delle procedure edilizie, dall'altra avrà anche il merito di conservare la memoria storica dell'evolversi della città (ad esempio dal catasto napoleonico a quello austriaco), offrendo un utile strumento per analisi di tipo storico e artistico, come poc'anzi osservato in relazione al progetto *Visualizing Venice*. Soffermendosi però sul primo degli impieghi citati, va osservato che in ambito internazionale (EuroSDR-GeoBIM project) è in atto ormai da molti anni, un protocollo sperimentale per agevolare le pratiche relative ai permessi di costruire basato proprio sulla interrelazione tra modelli geografici digitali e BIM (GeoBIM)¹³. In ambito veneziano la procedura dovrebbe ovviamente essere piuttosto riferita agli interventi di restauro, in primis sul patrimonio pubblico, ma anche su quello privato. Più nel dettaglio la complessità del modello di cui si è detto trova una sua ragion d'essere proprio nel monitoraggio e pianificazione degli interventi di manutenzione innanzitutto dei canali e delle rive d'acqua: elementi antropici (interventi di modifica sulle bocche di porto, costruzione di isole artificiali, intenso traffico di natanti a motore di grandi e piccole dimensioni, ecc.) e naturali (innalzamento delle maree dovuto ai cambiamenti climatici) hanno profondamente modificato l'equilibrio idrodinamico della laguna con significative alterazioni dei fondali lagunari, dei profili costieri delle isole e dello stato di erosione delle rive. Ne consegue la necessità innanzitutto di catalogare lo stato di conservazione dei muri di contenimento dei canali e delle fondazioni di case e palazzi che si affacciano sui medesimi e, successivamente, di pianificare interventi manutentivi secondo il livello di urgenza, aggiornando di volta in volta il database in modo tale da avere sempre una mappatura globale rappresentativa dello stato di fatto¹⁴. Nulla di nuovo in linea di principio, se pensiamo ad esempio a quanto ponderate fossero le scelte della Repubblica di interrare o aprire un nuovo canale, consci com'erano del delicato equilibrio tra la città e il mare; in questo senso il modello digitale potrà divenire anche un utile strumento per simulazioni dei flussi di marea e della loro intensità, a supporto di scelte progettuali consapevoli e sostenibili (Fig. 05). Gli interventi manutentivi, che richiederanno la momentanea messa in secca dei canali, come avveniva fino a qualche decennio fa e durante tutta la storia della città, andranno inevitabilmente a interferire con il sistema

dei trasporti pubblici e privati. Quest'ultima osservazione ci riporta ad altra auspicabile funzione della "Venezia digitale informativa", ovvero il controllo del tessuto viario acqueo e quindi la pianificazione della modifica dei percorsi dei natanti, grazie ad un database concepito per mettere in relazione tra loro i dati anche di natura eterogenea. Ovviamente è in questo stesso contesto di simulazioni digitali che si inserisce la più blasonata problematica delle maree eccezionali, valutabili attraverso la costante registrazione dei dati ambientali messi in relazione tridimensionalmente con le differenti quote della pavimentazione del modello digitale cittadino per una gestione e mappatura chiara del problema¹⁵ e, ancora una volta, per gestire il sistema dei trasporti (si ricorda che le alte maree non permettono il passaggio dei vaporetto sotto alcuni ponti determinando interruzioni impreviste del servizio).

Come sappiamo un altro tema particolarmente delicato in relazione a Venezia è certamente quello del turismo. La massa di visitatori ha raggiunto negli anni dei picchi che mal si conciliano con la natura storica dell'apparato urbano, si pensi ad esempio all'inadeguato sistema fognario o al semplice sistema di smaltimento dei rifiuti del tutto peculiare nella città lagunare. Il monitoraggio dei flussi turistici e la messa in relazione con quelli lavorativi, studenteschi o gestionali della città può garantire attraverso il modello digitale informativo una mappatura delle aree particolarmente soggette a criticità e quindi agevolare le decisioni in relazione a un più equilibrato apparato gestionale complessivo. Il clone digitale dovrà anche in questo ambito prevedere la mappatura della rete impiantistica, dato quest'ultimo di grande utilità per molteplici aspetti che esulano da quello del turismo intensivo.

Le possibili applicazioni del modello digitale informativo di Venezia fin qui esposte si riferiscono solamente ad alcuni degli ambiti di interesse del presente studio, come già accennato un tale strumento è infatti per sua natura aperto a successive implementazioni non necessariamente legate agli aspetti strettamente gestionali, per rivolgersi ad esempio a questioni di tutt'altro tipo come quelle culturali (accessibilità a musei, biblioteche, teatri, ecc.) o ambientali (controllo delle specie ittiche o volatili a rischio di estinzione). Ci preme infine sottolineare come un tale strumento conservi per sua stessa natura un carattere di trasparenza garantendo una visione complessiva, multi-scalare e interoperabile dell'organismo Venezia, aspirando a supportare la gestione efficiente della città grazie all'impiego di un suo modello governativo digitale.

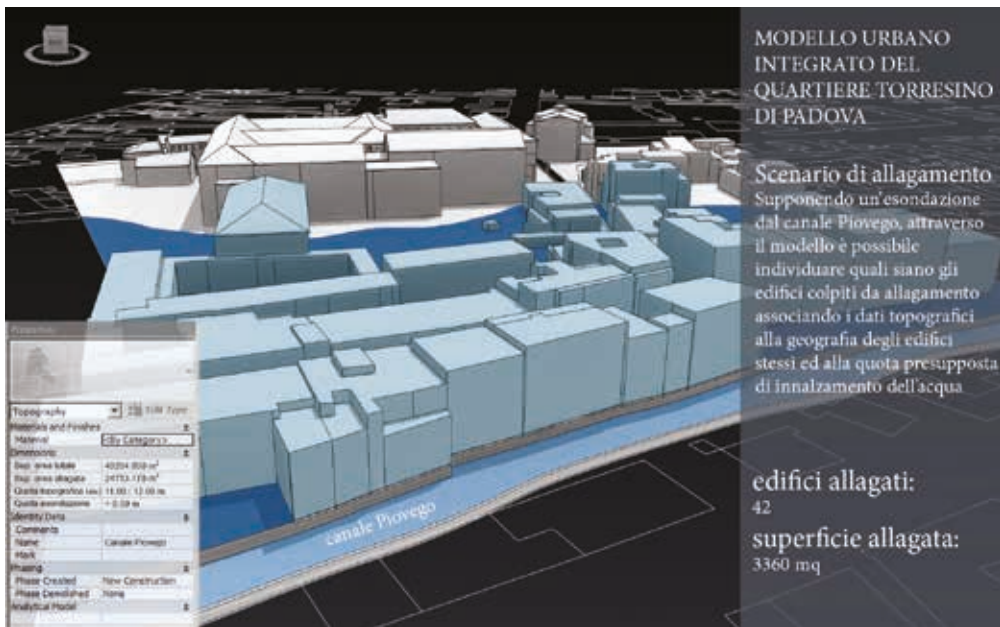


Fig. 05. Esempio di utilizzo di informazioni geospaziali BIM-GIS per la gestione di ambiti urbani con problematiche di esondazione riferite in particolare al quartiere Torresino di Padova, elaborazione digitale di P. De Cesero

1. Su questo tema si veda ad esempio: I. K. Grain, C. L. Macdonald, *From Land Inventory to Land Management: the Evolution of an Operational GIS*, in "Cartographica", n. 21, 2-3, 1984, pp. 40-46.
2. Cfr. T. L. Logan, N. A. Bryant, *Spatial Data Software Integration: Merging CAD/CAM/Mapping with GIS and Image Processing*, in "Photogrammetric Engineering & Remote Sensing", n. 53, 10, 1987, pp. 1391-1395.
3. Cfr. P. van Oosterom, J. Stoter, E. Jansen, *Bridging the Worlds of CAD and GIS*, in S. Zlatanova, D. Prosperi (a cura di), *Large-Scale 3D Data Integration*, CRC Press-Taylor&Francis, Boca Raton 2005, pp. 9-36.
4. Cfr. T. H. Kolbe, G. Gröger, L. Plümer, *CityGML: Interoperable Access to 3D City Models*, in P. van Oosterom, S. Zlatanova, E. Fendel (a cura di), *Geo-Information for Disaster Management*, Springer, Berlin-Heidelberg 2005, pp. 883-899.
5. Più nel dettaglio: CityGML (City Geography Markup Language), progettato da Open Geospatial Consortium dal 2006; IFC (Industry Foundation Classes) prodotto da BuildigSMART dal 1996; LandXML, distribuito a partire dal 2000 da landxml.org. Vanno segnalati anche gli standard INSPIRE (Infrastructure for Spatial Information in Europe) e OSM (OpenStreetMap) quale sistema basato sui contributi volontari degli utenti.
6. Su questo tema si veda: L. van Berlo, R. de Laat, *Integration of BIM and GIS: The Development of the CityGML GeoBIM Extension*, in T. H. Kolbe, G. König, C. Nagel (a cura di), *Advances in 3D Geo-Information Sciences*, Springer, Berlin 2011, pp. 211-225.
7. Cfr. C. Ellul, J. Stoter, L. Harrie, M. Shariat, A. Behan, M. Pla, *Investigating the State of Play of Geobim Across Europe*, in "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences-ISPRS Archives", n. 42, 4/W10, 2018, pp. 19-26.
8. IFC nella sua versione 4.3 è allo stato attuale una proposta di standard. Le indicazioni contenute all'interno del testo sono in questo senso provvisorie. La documentazione è disponibile in: https://standards.buildingsmart.org/IFC/DEV/IFC4_3/RC1/HTML/, consultato il 05/10/2020.
9. Si veda: G. Saygi, F. Remondino, *Evaluation of GIS and BIM Roles for the Information Management of Historical Buildings*, in "ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences", n. 2, settembre 2013, pp. 283-288.
10. Cfr. A. Ferrighi, P. Borin, *The Venetian Ghetto. Semantic Modelling for an Integrated Analysis*, in "DigitCult | Scientific Journal on Digital Cultures", n. 2, 2017, pp. 25-34.
11. Si veda: C. Bojca, A. Guerriero, S. Kubickia, Y. Rezguib, *Towards a Semantic Construction Digital Twin: Directions for Future Research*, in "Automation in Construction", Elsevier, n. 114, 2020, pp. 1-16.

12. Sul tema del catasto digitale si veda: H. Eriksson, T. Johansson, P. O. Olsson, M. Andersson, J. Engvall, I. Hast, L. Harrie, *Requirements, Development, and Evaluation of a National Building Standard – a Swedish Case Study*, in “ISPRS International Journal of Geo-Information”, n. 9, 2, 2020.

13. Cfr. F. Noardo, C. Ellul, L. Harrie, I. Overlandd, M. Shariat, K. A. Oori, J. Stoter, *Opportunities and Challenges for GeoBIM in Europe: Developing a Building Permits Use-Case to Raise Awareness and Examine Technical Interoperability Challenges*, in “Journal of Spatial Science”, vol. 65, n. 2, 2020, pp. 209-233.

14. Cfr. K. A. Oori, A. Diakit , T. Krijnen, H. Ledoux, J. Stoter, *Processing BIM and GIS Models in Practice: Experiences and Recommendations from a GeoBIM Project in The Netherlands*, in “ISPRS International Journal of Geo-Information”, n. 7, 8, 2018.

15. In relazione al pi  generale problema delle esondazioni e del BIM urbano si veda ad esempio: G. D’Acunto, *Modelli BIM per l’analisi integrata e la progettazione urbana / BIM Models for Integrated Analysis and Urban Design*, in R. Salerno (a cura di), *Rappresentazione/ Materiale/Immateriale. Drawing as (In) tangible Representation*, atti del convegno UID 2018, Gangemi, Milano 2018, pp. 1481-1488.

Le “impronte digitali” dell’integrazione spaziale delle comunità di migranti nelle città

Fabio Lamanna

Introduzione

Il fenomeno dell'integrazione delle comunità di immigrati è un processo complesso, che coinvolge, tra gli altri, una moltitudine di aspetti quali religione, linguaggio, educazione e lavoro. Lo studio della migrazione vanta una lunga tradizione in sociologia e, negli ultimi anni, ha visto un avanzamento in termini di ricerca di politiche e di studi di immigrazione¹, basati tuttavia ancora troppo spesso su singoli stati e comunità². Il risultato del processo di integrazione dipende dalla cultura del paese di origine, da quella del paese di arrivo e dalle politiche di accoglienza di quest'ultimo; tradizionalmente, l'indicatore che si prende a riferimento per la stima della presenza o meno di integrazione spaziale delle comunità di immigrati è la segregazione nell'ambito dei luoghi di residenza (ghettizzazione)³.

In termini globali, mentre i flussi migratori sono rimasti pressoché stabili negli ultimi venti anni, recenti sconvolgimenti politici ed economici (Primavera Araba, Guerra civile in Siria) hanno messo in prima pagina il problema dei migranti e della loro integrazione. La gran parte dei migranti si è via via concentrata nelle città, e in particolare nei grandi centri metropolitani noti anche come *World* o *Global Cities*. Queste ultime sono poli urbani che attraggono migrazione specializzata, che guidano importanti trasformazioni sociali e culturali a raggio mondiale⁴. Secondo Sassen⁵, le *Global Cities* sono caratterizzate non solo da un crescente multiculturalismo, ma anche da una crescente polarità sociale, che si è manifestata in un aumento della segregazione spazio-sociale e da un processo di *gentrificazione*. Questo aspetto è ancora oggi oggetto di dibattito, ma ha reso il tema dell'integrazione dei migranti centrale in numerosi studi, condotti specialmente in Europa⁶ e negli Stati Uniti d'America sotto una prospettiva nazionale. Parallelamente agli aspetti prettamente sociologici, gli ultimi anni hanno portato ad un cambio radicale di paradigma nel contesto dell'acquisizione dei dati socio-tecnologici; le interazioni tra individui sono ormai tracciate, registrate e analizzate digitalmente in una scala molto ampia. Le sorgenti dei dati variano da tracciati telefonici⁷, alle transazioni con carte di credito⁸, fino ai dati di Twitter, che sono stati

utilizzati per lo studio della mobilità⁹ e dell'uso del suolo in contesti urbani¹⁰. La particolarità dei dati provenienti da Twitter è la possibilità di estensione delle ricerche oltre i confini nazionali, consentendo quindi un'analisi della mobilità in una scala internazionale. Oltre agli studi sulla mobilità, la lingua espressa dai singoli *tweets* ha iniziato ad essere una fonte di informazione nuova da indagare; per esempio, si contano studi dove è stata analizzata la distribuzione spaziale dei linguaggi¹¹ e dove è stata individuata l'estensione spaziale della popolazione che utilizza varianti delle lingue inglese e spagnolo¹². Il punto debole di Twitter è sicuramente la sua rappresentatività sulla popolazione, tuttavia diversi studi riferiscono di una copertura statistica accettabile¹³ per le popolazioni americane, britanniche¹⁴ e spagnole in termini di localizzazione geografica, di razza e religione¹⁵. Arribas-Bel¹⁶ ha pubblicato un primo lavoro esplorativo in questa direzione analizzando la lingua dei messaggi di Twitter e i dati statistici da censimento ad Amsterdam. Riguardo l'integrazione degli immigrati, vi sono stati diversi tentativi di misurare il grado di segregazione, tra cui lo sviluppo di un indice quantitativo¹⁷, il CAI (*Composite Assimilation Index*) che puntava a misurare la similarità tra generazioni di nativi e migranti negli Stati Uniti d'America.

Questo studio propone un approccio nuovo per la quantificazione dell'integrazione spaziale delle comunità di immigrati nei grandi centri urbani. Analizzando il linguaggio dei messaggi di Twitter, è stato possibile assegnare a ciascun utente la più probabile lingua madre e, grazie alle tracce spazio-temporali dei dati, anche la presumibile area di residenza. Utilizzando queste informazioni, è stata effettuata un'analisi spaziale attraverso una misura di entropia, così da assegnare un indice quantitativo alla integrazione spaziale delle diverse comunità e caratterizzare ogni *World City* in funzione della propensione all'accoglienza di persone provenienti da altre razze e culture.

Materiali e Metodi

Sono state selezionate 53 tra le città più popolate al mondo (Fig. 01) e analizzati i *tweets* geo-localizzati originati da ciascun centro urbano tra ottobre 2010 e dicembre 2015 ottenuti, nel rispetto delle politiche sulla privacy e dei termini di servizio, dal servizio Twitter API. Gli elementi estratti da ogni singolo *tweet* sono stati: Identificativo (ID) dell'utente, coordinate geografiche di emissione del dato, data, ora e

testo del messaggio. Sono state effettuate tutte le procedure di pre-processamento dei dati necessarie ad uniformare ogni dato all'ora locale di ciascuna città, e sono stati eliminati i *tweets* generati dai cosiddetti *bots* automatici. Alla fine della procedura, i dati utili all'analisi comprendono circa 350 milioni di *tweets* emessi da circa 15 milioni di utenti nelle 53 città oggetto di analisi. La metrica proposta non deve essere troppo sensibile all'estensione dell'area di studio: il problema della compresenza tra popolazione locale e immigrati è, in generale, differente tra le aree centrali e le zone rurali delle città. È importante quindi considerare un'area di studio che contenga la parte più interna alla città, dove il segnale di presenza migratoria è forte, ma che non si estenda troppo dal baricentro urbano. Questo significa che occorre "definire" la città e la sua estensione in una definizione quanto più uniforme a livello globale. Purtroppo, definizioni esistenti come la *Larger Urban Zone* (LUZ) definita dall'Eurostat per l'Europa non esistono per centri urbani di altri continenti. Al fine di superare questa difficoltà, è stata usata una definizione pragmatica per ciascuna città analizzata, basata soltanto sulla distanza euclidea considerando tutte le attività entro una cornice di 60 x 60 km² centrata nei baricentri urbani (definiti da opportune coordinate). Infine, ogni città è stata quindi divisa in una griglia di celle equi-spaziali di 500 x 500 metri (Fig. 02a). Sono state analizzate le variazioni delle metriche proposte su scale minori e maggiori di quella scelta, e i risultati risultano stabili (Fig. 01).

Definizione del luogo di residenza degli utenti

Il luogo di residenza degli utenti di Twitter (Fig. 02b) è stato definito come la cella più visitata di ciascuna città dalle ore 20 alle ore 8 (durante il periodo notturno). Sono stati inoltre applicati diversi filtri per riconoscere l'utente effettivamente residente nell'area urbana dal turista che visita la città per un breve periodo di tempo, grazie all'analisi spazio-temporale delle serie di *tweets*. In particolare, sono stati definiti "residenti" gli utenti la cui attività è tracciabile per un numero minimo di mesi e un minimo numero di ore spese nella cella di riferimento. Alla conclusione della procedura di analisi sono stati considerati soltanto le città con almeno 1000 utenti attivi residenti.

Assegnazione del linguaggio agli utenti

Una volta assegnato il più probabile luogo di residenza degli utenti,

si passa allo sviluppo di una metodologia che riesca ad identificare la lingua che ogni utente utilizza, o almeno le lingue utilizzate nella messaggistica di Twitter (Fig. 02c). L'ipotesi è che se qualcuna di queste lingue è caratteristica di una particolare comunità di migranti, è molto probabile che l'utente che si esprime con tale linguaggio ne faccia parte. Per l'identificazione della lingua dei *tweets* è stato utilizzata la versione 2.0 del *Chromium Compact Language Detector* (CLD2), che restituisce la lingua rilevata nel messaggio insieme ad un intervallo di probabilità di successo. Lingue simili sono state aggregate in macro-categorie, per ovviare alle difficoltà di identificazione di lingue e dialetti mutualmente intelligibili (per esempio lingue nord-europee, baltiche o appartenenti al ceppo slavo). Come previsto, molti utenti scrivono i messaggi in più di una lingua; l'inglese risulta la lingua più diffusa nel social network, proprio per il suo ruolo di *lingua franca* per la diffusione delle informazioni. Per identificare le lingue secondarie in ciascuna area di studio, è stata definita una lingua "locale" per ogni città; ci sono casi in cui più di una lingua ha il ruolo di essere definita come propria del luogo (esempio catalano e spagnolo per Barcellona, francese e fiammingo per Bruxelles o francese e inglese per Montreal). La procedura adottata per ovviare a queste problematiche ha consistito nell'assegnare agli utenti il linguaggio più frequente oltre all'inglese e a quello della lingua locale della città (nel caso in cui coesistano solo inglese e la lingua locale, quest'ultima è stata assegnata come più probabile lingua nativa dell'utente). Infine, ulteriori verifiche statistiche hanno limitato alla considerazione di una comunità come attendibile se conta almeno 30 utenti attivi per singola lingua (Fig. 02).

Risultati

Entropia spaziale

La metrica quantitativa che è stata sviluppata per valutare il livello di integrazione spaziale delle comunità di migranti si basa sulla formulazione di entropia di Shannon¹⁸, modificata per tenere conto delle caratteristiche finite del campione rappresentativo di dati utilizzato. La formulazione di Shannon è stata già utilizzata nel contesto delle immigrazioni per valutare la segregazione spaziale di comunità minoritarie negli Stati Uniti d'America¹⁹. Considerato il caso di un'unica città c , dai dati possiamo calcolare la frazione di utenti $p_{l,i}$

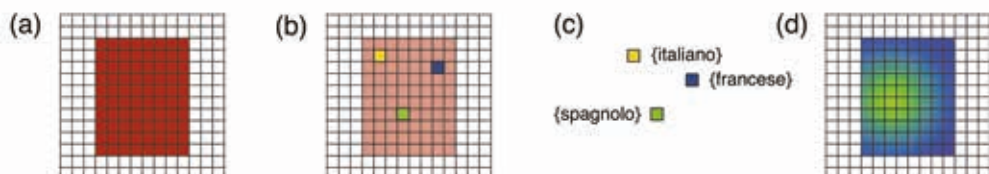


Fig. 01. L'insieme delle città analizzate nello studio spazia quasi uniformemente sui quattro continenti. L'Africa non è stata inclusa a causa della scarsità dei dati disponibili

Fig. 02. Ogni città è stata "ricoperta" da una griglia uniforme per rendere omogenea la suddivisione spaziale dell'area urbana dove vengono distribuiti gli utenti (a), selezionando soltanto i residenti in funzione del loro più frequente luogo di permanenza (b). Ad ogni utente è stata quindi assegnata la più probabile lingua madre (c) ed è stata compiuta, infine, un'analisi spaziale per rilevare informazioni sulla distribuzione della popolazione nel territorio in funzione del linguaggio parlato dagli utenti (d)

di una certa comunità di lingua l avente la residenza nella cella i , che consente di definire una corrispondente entropia:

$$s_{l,c} = - \sum_{(i=1)}^N p_{l,i} \log(p_{l,i} / \Delta x^2)$$

dove N è il numero totale di celle in cui è stata divisa la città e Δx^2 è l'area della singola cella; quest'ultimo elemento è stato aggiunto per rendere stabile la metrica contro i cambiamenti spaziali in funzione della grandezza delle celle²⁰. La distribuzione della popolazione è, in generale, eterogenea e quindi il singolo valore di entropia s non esprime nulla delle caratteristiche spaziali della singola comunità. È stato quindi definito un ulteriore valore di entropia medio riferito ad un modello casuale $S_{l,c}^{rand}$, nel quale gli utenti associati ad ogni specifica lingua sono stati distribuiti casualmente nelle N celle della città R volte, in accordo alla reale distribuzione della popolazione locale. Le comunità associate alla singola lingua l possono essere più o meno concentrate in certe aree a differenza della popolazione locale. Per misurare questo effetto, è stata quindi definita, per ogni città c e per ogni lingua l , il rapporto:

$$h_{l,c}^* = \frac{S_{l,c}}{S_{l,c}^{rand}}$$

che è stato quindi ulteriormente normalizzato con riferimento a quello della popolazione locale, ottenendo il corrispondente valore $h_{loc,c}^*$. La definizione finale dell'entropia spaziale è quindi:

$$h_{l,c} = h_{l,c}^* / h_{loc,c}^*$$

In questo modo, la metrica informa se uno specifico gruppo di residenti (comunità) è più o meno segregato nell'ambito del tessuto urbano, prendendo a riferimento la distribuzione della popolazione locale. Bassi valori di $h_{l,c}$ sono sintomo di segregazione, mentre valori vicini all'unità segnalano distribuzioni spaziali uniformi paragonabili a quelle della popolazione locale (Fig. 03).

Twitter ha il vantaggio di essere una fonte dati a scala globale, ma anche lo svantaggio di avere diversi *biases* incontrollabili. Gli utenti più giovani sono generalmente sovra-rappresentati, e probabilmente persone appartenenti a diverse comunità utilizzano la piattaforma in modi diversi; per esempio se la condivisione della posizione per la trasmissione di un *tweet* geo-localizzato è comune nel paese ospitante, il suo utilizzo dipende dalla maturità tecnologica di ciascuna comunità e della sua ereditarietà verso generazioni successive. Alcune comunità di immigrati (soprattutto cinesi) non sono facili da individuare attraverso Twitter in quanto tali gruppi di persone sono abituati ad utilizzare altre piattaforme (Sina Weibo). La questione fondamentale, in ogni caso, non è tanto ricercare tutte le comunità di migranti nelle città, piuttosto di esprimere qualcosa di significativo su quelle effettivamente individuate dalla metodologia.

Per validare i risultati ottenuti dall'analisi dei dati di Twitter, è stata effettuata una comparazione sulla distribuzione spaziale di alcune comunità di migranti in tre città dove erano disponibili dati da fonti censuarie: Barcellona, Madrid e Londra. Dopo avere uniformato le unità di riferimento tra dati censuari e i dati di Twitter, è stato utilizzato l'indice spaziale *Anselin Local Moran I^1* per analizzare il livello di corrispondenza spaziale tra le comunità di migranti principali nelle tre città. I risultati, in sintesi, sono buoni e significativi, con l'eccezione di alcune comunità, quali quella Araba a Barcellona e Madrid o quella parlante il ceppo slavo a Madrid, per le quali i risultati sono compatibili con una distribuzione casuale degli utenti (probabilmente per lo scarso numero di utenti identificati).

Power of Integration

Una volta effettuato il controllo dei limiti dei dati e la validità del metodo di valutazione, è il momento di spostare l'attenzione sul modo in cui le città integrano le diverse comunità di immigrati individuate dai dati di Twitter. Ogni città conta diverse comunità, ognuna associata ad uno specifico livello di entropia spaziale h ; effettuando un raggruppamento a *cluster* (in base al numero e ai livelli di integrazione delle comunità in ogni città), sono stati individuati tre diversi gruppi di città che integrano in modo "simile" le comunità: il gruppo C1 include città quali Londra, San Francisco, Tokyo e Los Angeles in cui

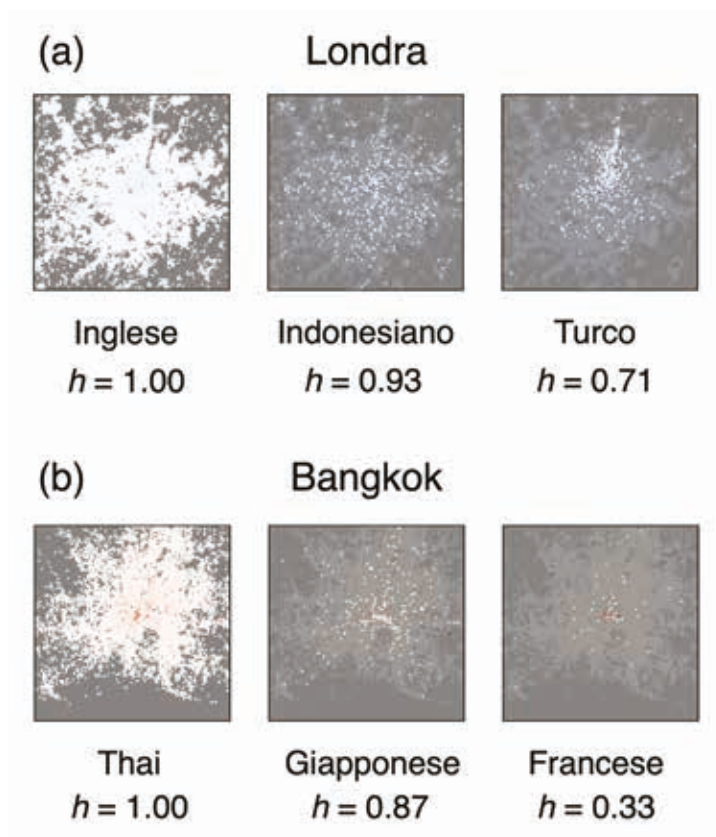


Fig. 03. Esempi di rappresentazione della distribuzione della popolazione locale e di alcune comunità di migranti a Londra (a) e Bangkok (b).
La distribuzione della popolazione locale ($h = 1$) rappresenta il riferimento per il calcolo della segregazione spaziale; le comunità turche a Londra e francese a Bangkok sono, ad esempio, quelle più concentrate in alcune zone della città

i centri urbani integrano, in generale, un buon numero di comunità la cui integrazione spaziale si avvicina molto a quella della popolazione locale. Dalla parte opposta troviamo il gruppo C3, che comprende città con poche o nessuna comunità individuata; tali gruppi sono inoltre caratterizzati da alti livelli di segregazione. In alcune città di questo *cluster* (Guadalajara o Lima) il metodo è riuscito ad isolare soltanto la popolazione locale; in altre (Toronto, Miami, Dallas, Roma o Istanbul) il numero delle comunità è comparabile con quelle del *cluster* C1, ma con valori di entropia che diminuiscono molto più velocemente. Infine, è stato analizzando un *cluster* intermedio (C2), nel quale città quali New York, Parigi, Philadelphia, Chicago e Sidney presentano comportamenti intermedi tra i *cluster* C1 e C3 a livello di integrazione spaziale. Per sintetizzare l'attitudine di ogni città all'integrazione spaziale di comunità, è stata sviluppata una nuova metrica denominata *Power of Integration* (P_c); quest'ultima, tenendo conto del numero di lingue straniere parlate in ogni città, e del livello di integrazione spaziale delle rispettive comunità, consente di quantificare, con un valore da 0 (nulla o poca integrazione) a 1 (completa integrazione), l'approccio del singolo centro urbano alla tematica migratoria. Nella figura 04 sono riportate le tre città con il maggiore valore di P_c per *cluster*; dai valori di 0,41 per Tokyo allo 0,79 di Londra, il gruppo C1 mostra una buona integrazione di comunità provenienti dalla Corea del Sud, Filippine e Cina; Londra, in particolare, mostra segni di buona integrazione di un gran numero di comunità straniere. Il *cluster* C2 comprende valori di P_c dal 0,1 di Jakarta al 0,37 di Philadelphia; in quest'ultima città vi sono diverse comunità integrate uniformemente ma, allo stesso tempo, altre sono segregate (specialmente quelle di lingua madre araba). La città più peculiare del gruppo C3 è Toronto che, con il suo livello di P_c pari a 0,12, mostra un gran numero di comunità individuate, ma non ben integrate spazialmente nel tessuto urbano (Fig. 04).

Rete di Integrazione dei Linguaggi

Un'ultima analisi è stata effettuata a livello di integrazione dei singoli linguaggi nei differenti stati; nel caso di più di una città per ciascuna nazione, è stato considerato il livello medio di entropia spaziale della singola comunità tra le città dello stesso stato. In questo caso l'Inglese è stato escluso dalle analisi per il suo ruolo di *lingua franca*. Gli scenari migliori e peggiori sono presentati nella figura 05, in funzione di

Le migliori 3 città per cluster per valori di *Power of Integration*

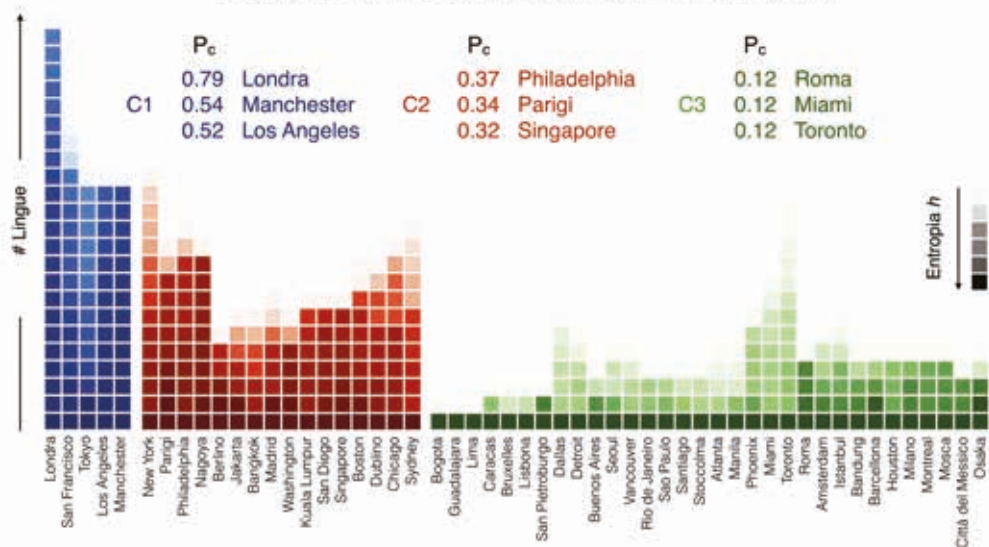


Fig. 04. Sono stati individuati tre gruppi di città che mostrano un comportamento simile sia nel numero di comunità di immigrati residenti che nel loro livello di integrazione. La lunghezza delle barre verticali rappresenta il numero di lingue individuate; il colore è rappresentativo della variazione dei valori di entropia spaziale h . La metrica *Power of Integration* consente di valutare il potenziale che ogni città ha nell'integrare uniformemente o meno le comunità, in funzione del rispettivo valore di h

due diversi livelli di soglia di integrazione delle comunità di migranti; la rete è formata da connessioni che collegano linguaggi e stati, e ad ogni connessione è associato il livello medio di entropia spaziale caratterizzante l'integrazione spaziale della comunità associata a tale linguaggio. Nel gruppo delle migliori relazioni, l'elevato valore di P_c rende protagoniste le città britanniche (Londra e Manchester) a livello di integrazione di numerose comunità. Altri schemi classici di integrazione sono evidenti, quali quello della comunità italiana in Venezuela, o quello della comunità parlante lingua spagnola in Germania, Singapore e in Turchia; quest'ultima nazione mostra una uniforme distribuzione di migranti dalla penisola iberica (a causa delle migrazioni di ebrei spagnoli risalenti al 15° secolo scorso) e di Curdi (la più grande minoranza etnica ad Istanbul). Le comunità slave mantengono la loro tradizionale presenza in Russia e in Germania. Aumentando la soglia di controllo del 10%, emergono altri schemi interessanti, tra cui la presenza di comunità tedesche in Giappone e nel Regno Unito. Dal lato delle peggiori integrazioni, l'Arabo è la lingua più comunemente segregata, seguita dalle comunità parlanti lingua francese, concentrate in Germania e Turchia. Aumentando la soglia di controllo, appaiono ulteriori forme di segregazione di linguaggi in Canada (slavo orientale, francese), Australia (malay e giapponese), Brasile (francese) e nelle Filippine (italiano e spagnolo). Da notare che la segregazione spaziale può presentarsi sia in presenza di comunità povere che vivono in aree ghettizzate, che nel caso di comunità benestanti che possono concentrarsi in alcune parti delle città (per esempio la minoranza inglese a Roma concentrata nelle zone più agiate della città) (Fig. 05).

Conclusioni

Le migrazioni sono state studiate e analizzate attraverso censimenti e rilevazioni riguardanti il numero di persone residenti fuori dal loro paese natale. Tali metodologie hanno lo svantaggio di essere costose, applicabili soltanto a porzioni limitate di territorio e, tipicamente, non sono di facile aggiornamento. Questo lavoro ha esplorato le potenzialità dei *social networks* nel definire e stimare il tema dell'integrazione spaziale delle comunità di immigrati; è stato utilizzato Twitter per associare gli utenti al loro luogo di residenza e, attraverso una metodologia *ad hoc*, determinare la loro origine lessicale e culturale. L'analisi dei dati ha permesso di descrivere come le caratteristiche spaziali e

Migliore Integrazione

(a)

Peggior Integrazione

(b)

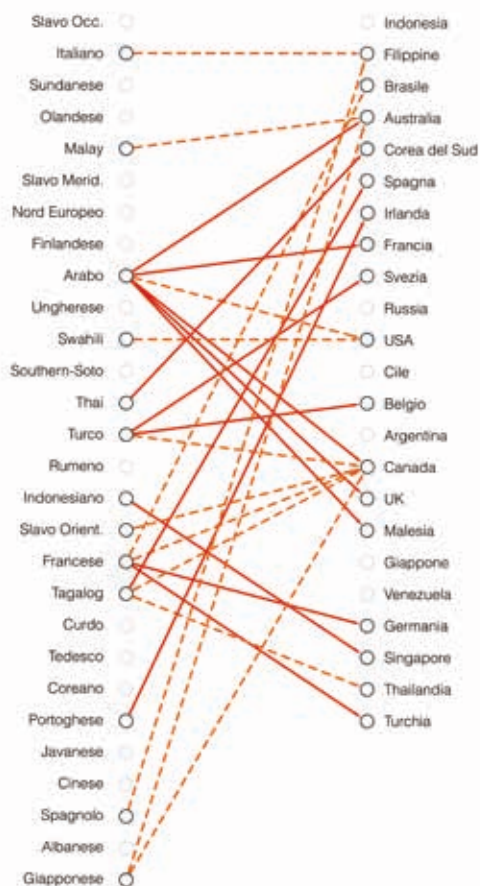
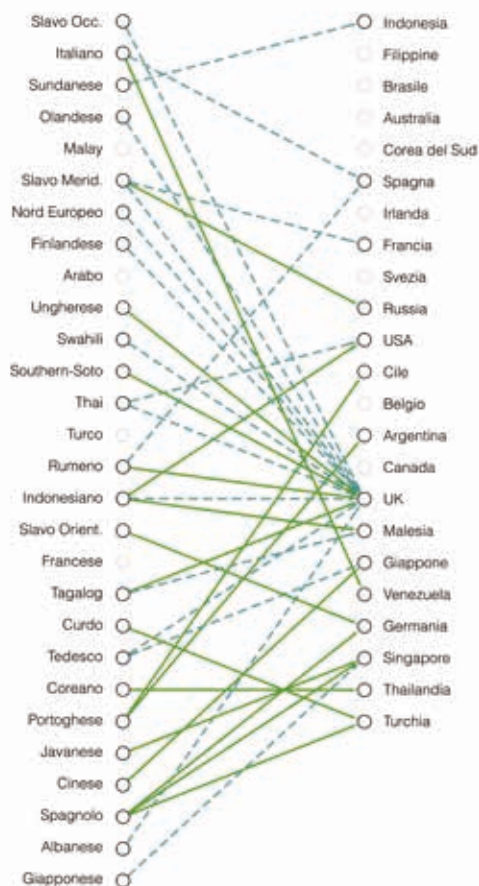


Fig. 05. Rete di Integrazione dei Linguaggi. È stato analizzato il 10% delle migliori/ peggiori integrazioni (linea continua) e un ulteriore 10% (linea tratteggiata) tra i migliori (a) e peggiori (b) livelli di integrazione spaziale dei linguaggi delle comunità immigrate nelle rispettive nazioni di residenza. Sono evidenziati soltanto i nodi appartenenti al sottoinsieme dei migliori/peggiori livelli di integrazione

linguistiche di varie comunità di persone varino all'interno delle città di residenza, e in che modo i centri urbani possano integrare spazialmente diversità culturali. È necessario sottolineare il potenziale *bias* dei dati; l'utilizzo dei *social networks* è diverso tra le varie gerarchie socioeconomiche, tra le generazioni e i territori, e ciò è testimoniato dal fatto che non sono state individuate tutte le possibili comunità di immigrati nelle città di studio. La metodologia proposta è stata sviluppata per essere stabile e non sensibile al ridotto numero di utenti individuati, ed è stata validata con buoni risultati attraverso la comparazione con dati "classici" provenienti da censimenti della popolazione. I risultati consentono di inquadrare gli schemi storici delle migrazioni di persone verso le aree urbane da un nuovo punto di vista, con un occhio particolare ai cambiamenti che potrebbero generarsi nella scala più ridotta delle singole aree di residenza della popolazione, verso una migliore comprensione del fenomeno migratorio in scala urbana. La metodologia proposta, infine, può costituire un'ulteriore alternativa agli strumenti disponibili in sociologia e in urbanistica per individuare, quasi in tempo reale, potenziali problemi a livello di integrazione spaziale che possono presentarsi in diverse aree delle città.

1. A. Ager, A. Strang, *Understanding Integration: A Conceptual Framework*, in “Journal of Refugee Studies”, n. 21(2), 2008, pp. 166-191.

2. H. Entzinger, R. Biezeveld, *Benchmarking in Immigrant Integration. Managing Integration*, in “The European Union’s Responsibilities Towards Immigrants”, n. 1, 2005, pp. 123-136.

3. D. S. Massey, N. A. Denton, *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass.*, Harvard University Press, Cambridge MA 1993.

4. J. Beaverstock, *Lending Jobs to Global Cities: Skilled International Labour Migration, Investment Banking and the City of London*, in “Urban Studies”, n. 33(8), 1996, pp. 1377-1394.

5. S. Sassen, *The Global City: Introducing a Concept*, in “The Brown Journal of World Affairs”, 2005, pp. 27-40.

6. T. Gonul, *A Comparative Study of the Integration of the Turks in Germany and the Netherlands*, in “Migration Letters”, n. 9, 2012, pp. 25-32.

7. T. Louail, M. Lenormand, O. Garcia Cantú, M. Picornell, R. Herranz, E. Frías-Martínez *et al.*, *From Mobile Phone Data to the Spatial Structure of Cities*, in “Scientific Reports”, n. 4, 2014.

8. M. Lenormand, T. Louail, O. Garcia Cantú, M. Picornell, R. Herranz, J. M. Arias *et al.*, *Influence of Sociodemographics on Human Mobility*, in “Scientific

9. B. Hawelka, I. Sitko, E. Beinat, S. So-bolevsky, P. Kazakopoulos, C. Ratti, *Geo-Located Twitter as a Proxy for Global Mobility Patterns*, in “Cartography and Geographic Information Science”, n. 41, 2014, pp. 260-271.

10. M. Lenormand, B. Gonçalves, A. Tugores, J. J. Ramasco, *Human Diffusion and City Influence*, in “Journal of The Royal Society Interface”, n. 12, 2015.

11. D. Mocanu, A. Baronchelli, N. Perra, B. Gonçalves, Q. Zhang, A. Vespignani, *The Twitter of Babel: Mapping World Languages through Microblogging Platforms*, in “PLoS ONE”, n. 8(4), 2013.

12. B. Gonçalves, D. Sanchez, *Crowd-sourcing Dialect Characterization Through Twitter*, in “PLoS ONE”, n. 9(11), 2014.

13. A. Mislove, S. Lehmann, Y. Ahn, J. P. Onnela, J. N. Rosenquist, *Understanding the Demographics of Twitter Users*, in “Proceedings of the Fifth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media”, 2011, pp. 554-557.

14. L. Sloan, *Who Tweets in the United Kingdom? Profiling the Twitter Population Using the British Social Attitudes Survey 2015*, in “Social Media + Society”, n. 3(1), 2017.

15. E. Bokanyi, D. Kondor, L. Dobos, T. Sebok, J. Steger, I. Csabai *et al.*, *Race, Religion and the City: Twitter Word Frequency Patterns Reveal Dominant Demographic Dimensions in the United States*, in “Palgrave Communications”, n. 2, 2016.

16. D. Arribas-Bel, *The Spoken Post-codes*, in “Regional Studies, Regional Science”, n. 2(1), 2015, pp. 458-461.
17. J. L. Vigdor, *Measuring Immigrant Assimilation in the United States*, Civic Report n. 53, Manhattan Institute for Policy Research, 2008.
18. C. E. Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, in “Bell System Technical Journal”, n. 3, 1948, pp. 623-666.
19. M. J. White, *Segregation and Diversity Measures in Population Distribution*, in “Population Index”, n. 52(2), 1986, pp. 198-221.
20. M. Batty, *Spatial Entropy*, in “Geographical Analysis”, n. 6, 1974, pp. 1-31.
21. L. Anselin, *Local Indicators of Spatial Association LISA*, in “Geographical analysis”, n. 27(2), 1995, pp. 93-115.

Verso una cartografia critica multidimensionale

Francesco Bergamo

L'inizio dell'era moderna vede stabilirsi due ampie categorie di forme grafiche della rappresentazione, apparentemente antitetiche, destinate a configurare i codici visuali della scienza per i secoli a venire: da una parte quelle fondate sulla prospettiva, che presuppongono un osservatore capace di guardare secondo le leggi della scienza della visione umana; dall'altra diagrammi, mappe e atlanti, che setacciano le informazioni (perché la mappa non è il territorio) e le riorganizzano dall'alto, da un punto di vista "impossibile". Da una parte, dunque, troviamo la scienza e il disegno che indagano e definiscono lo sguardo incarnato e centrato sull'occhio dell'uomo, dall'altra essi cartografano adottando punti di vista che aspirano ad essere assoluti, disincarnati nell'"occhio di dio". I frequentatori di musei, mostre, convegni sulle nuove tecnologie digitali¹ o anche, più comunemente, di giornali, riviste e programmi televisivi d'informazione, si trovano così di fronte principalmente a due tipologie di artefatti: da un lato installazioni sempre più immersive e prospettiche, dall'altro grafici e reti sempre più simili tra loro, la cui forma è indipendente da quella dell'oggetto rappresentato. Se la prima tipologia discende dalla tradizione prospettica occidentale, transitando per le pratiche artistiche che Oliver Grau ha classificato come *virtual art*², la seconda va considerata in relazione alla diffusione capillare dei dispositivi digitali e dei dati da essi registrati, prodotti, elaborati, pubblicati e indicizzati, e alla necessità di mapparli per interpretarli e comunicarne il significato.

Chi si occupa di disegno è così chiamato a ricercare metodi e strategie per implementare modelli adeguati e coerenti con queste forme, che non possono prescindere da quelli epistemologici. Gli esempi più evidenti si trovano nei codici visuali delle infografiche, presenti in pubblicazioni rivolte a molteplici categorie di utenti, e nel ruolo dei big data e delle pratiche di *data mining* nelle politiche militari, territoriali, urbane, sociali e culturali, che vedono governi, amministrazioni e personale tecnico ancora impreparati e spesso sprovvisti di strumenti adeguati a un impiego diretto. Le rappresentazioni della complessità cui le visualizzazioni e le sonorizzazioni ci stanno abituando sono per lo più piatte, non-prospettiche, afferenti dunque alla seconda delle due

grandi categorie proposte qui sopra. Così già apparivano alcuni decenni fa le *maps of Internet*³, i diagrammi dei sistemi sociotecnici e i disegni degli anni Novanta dell'artista Mark Lombardi⁴. Alex Galloway ne considera un esempio paradigmatico una *slide* di Power Point rappresentante la strategia militare statunitense per la guerra in Afghanistan: una rete talmente densa e complessa da risultare indecifrabile perfino ai vertici militari cui era stata sottoposta⁵. A questo problema si aggiunge inoltre la presenza sempre più diffusa di osservatori artificiali, algoritmici, e di forme della rappresentazione che vengono prodotte dalle macchine non più soltanto per essere esperite dagli umani, bensì per fornire interpretazioni e istruzioni ad altre macchine.

Intelligenze artificiali, algoritmi e *big data* sembrerebbero dunque presagire una nuova “fine della rappresentazione”, dovuta questa volta non a uno statuto critico ma all'impossibilità dell'intelligenza umana di comprendere e governare tali complesse entità. Un esempio emblematico si trova in Google Translate che, a partire dal 2016, utilizza una rete neurale sviluppata da Google Brain per sostituire il precedente modello a inferenza statistica:

Non più un assortimento di collegamenti bidimensionali tra parole, bensì una mappa dell'intero territorio [...]. La mappa è pertanto multidimensionale e si estende in più direzioni di quante la mente umana sia in grado di gestire. Incalzato da un giornalista che voleva ottenere un'immagine di tale sistema, un ingegnere di Google commentò: “di solito non mi diverto a provare a visualizzare vettori mille-dimensionali in spazi tridimensionali”⁶.

Eppure, allo stesso tempo, i tentativi di rappresentare tali entità nelle forme di più o meno consuete mappe e infografiche proliferano proprio per la necessità impellente di analizzare, prendere decisioni e progettare relazionandosi alle loro “intelligenze”.

Potremmo considerare il sistema di raccolta, produzione, memorizzazione ed elaborazione dei dati come un'immensa *infrastruttura*, complessivamente priva di volontà propria e per lo più invisibile agli esseri umani⁷, ma non per questo immateriale⁸: lì possono convivere diversi possibili livelli della rappresentazione, intesi come sue “sezioni”. Tra le sue pieghe si possono attivare diversi modi della rappresentazione, da quello iper-prospettico della realtà virtuale o aumentata,

centrato sull'utente, a quello “disincarnato” e apparentemente “assoluto” delle mappe. Se è vero che abbiamo a che fare con entità dalle dimensioni e dalla complessità senza precedenti, tali che potrebbero scoraggiare qualsiasi tentativo di avvicinamento critico, non si deve dimenticare la presenza di strumenti di osservazione e di analisi che si sono affinati nel corso dei secoli⁹ e che continuano ad evolvere, né di pratiche e flussi di lavoro sperimentali i cui risultati si discostano da quelli, sempre più omologati, diffusi dai media di massa. Eyal Weizman, a proposito del suo lavoro alla guida di Forensic Architecture¹⁰, definisce i suoi progetti di rappresentazione come “mappe multidimensionali”, intese come modelli – talvolta esplorabili in modi interattivi – che contengono diversi livelli di informazione, compreso quello dello sviluppo temporale¹¹. Affinché queste “mappe” possano restituire significato agli utenti, tuttavia, è necessario tracciare al loro interno dei percorsi, filtrando (setacciando) di volta in volta l'informazione: il risultato è spesso una narrazione, a volte in forma di video – come nel caso di *Sea Watch vs The Libyan Coastguard*¹² – e altre attraverso modelli esplorabili nello spazio tridimensionale virtuale, mediante una o più *timeline* – come in *The Battle of Ilovaisk*¹³. Il luogo in cui le strategie di *data mining*, l'analisi dei dati, la loro interpretazione e il progetto di visualizzazione divengono esperibili è l'interfaccia: è lì che raccolta, elaborazione e rappresentazione dei dati si incontrano, e incontrano l'utente, pertanto non devono essere trascurate le dimensioni critica, estetica ed ecologica della progettazione delle interazioni¹⁴. La maggior parte dei software *adhocratici* e delle piattaforme per DataViz, pur essendo altamente flessibili e dunque apparentemente “neutrali”, restituiscono visualizzazioni al primo sguardo indistinguibili tra loro. Si tratta generalmente di rappresentazioni che spesso ambiscono alla trasparenza, a consentire all'utente di comprendere in un batter d'occhio ciò che i dati raccontano, ma che sono invece caratterizzate da una profonda opacità nascosta sotto la superficie piatta del grafico o della mappa. Soprattutto quando tali artefatti grafici sono destinati ai mass media, è raro che il loro fruitore sia perfettamente consapevole delle scelte che sono state effettuate prima per raccogliere quei dati, poi per setacciarli e infine per rappresentarli, tanto che l'uso strumentale e politico di quelle rappresentazioni si fa sempre più ambiguo e controverso. All'aumentare dei dati disponibili, diminuisce l'accordo su come interpretarne le rappresentazioni e sulle azioni da intraprende-

re di conseguenza. Più sembra che i dati “parlino chiaro”, più nascondono insidie. Può apparire paradossale ma, nella maggior parte dei casi, sono proprio le visualizzazioni più difficili da interpretare, quelle che richiedono al lettore uno sforzo maggiore per essere decifrate, ad essere le più efficaci per lo scopo che qui ci interessa, ovvero l’attivazione di una consapevolezza critica da parte del loro utente¹⁵: possono non essere adeguate a comparare rapidamente degli andamenti – come quello della crescita economica o del numero di contagi – per tenerli sotto controllo, ma funzionano perché costringono a prestare attenzione a ciò che è sotteso. È evidente dall’esperienza comune che buona parte del lavoro che un utente attento deve compiere, per districarsi in quell’opacità, continua ad essere demandato alla lettura del testo che accompagna le visualizzazioni, pressoché indispensabile per comprendere e valutare criticamente le ragioni delle scelte dei *data scientist* e dei rappresentanti¹⁶.

Oltre che nella letteratura critica sulle interfacce¹⁷, alcuni utili approcci teorici si trovano anche nella cosiddetta *critical cartography*, ove l’attività cartografica di geografi e topografi incontra i saperi della storia, della sociologia, della filosofia politica e del design della comunicazione¹⁸. Tra gli approcci più radicali troviamo quello di Johanna Drucker, attenta osservatrice e attivista nel campo delle *digital humanities*, intese come terreno di incontro e di dialogo tra conoscenza umanistica e avanguardie digitali¹⁹. In *Approcci umanistici alle rappresentazioni grafiche*²⁰, Drucker propone non soltanto di mettere radicalmente in discussione le più comuni forme della rappresentazione dei dati (istogrammi, grafici a torta, ...), che evocano una falsa oggettività, ma anche di rifondare il lessico di base: poiché ciò che chiamiamo *data* sono valori registrati, catturati mediante strumenti progettati e costruiti per scopi precisi, piuttosto che *dati* di per se stessi, Drucker suggerisce di introdurre invece la denominazione di *capta*: “*capta* indica ‘qualcosa che si prende’, mentre il termine *data* si riferisce a ‘qualcosa che ci viene consegnato’ e che può essere registrato e osservato”²¹. Discipline scientifiche e umanistiche non vengono considerate in opposizione le une alle altre, ma come alleate nel difficile compito di trovare strategie adeguate a rappresentare la conoscenza non come mera accettazione di ciò che viene catturato dagli strumenti per il rilievo, ma tenendo in considerazione la sua natura interpretativa – quindi anche critica – e rivolta alla costruzione di modelli. Accogliere le sue considerazioni

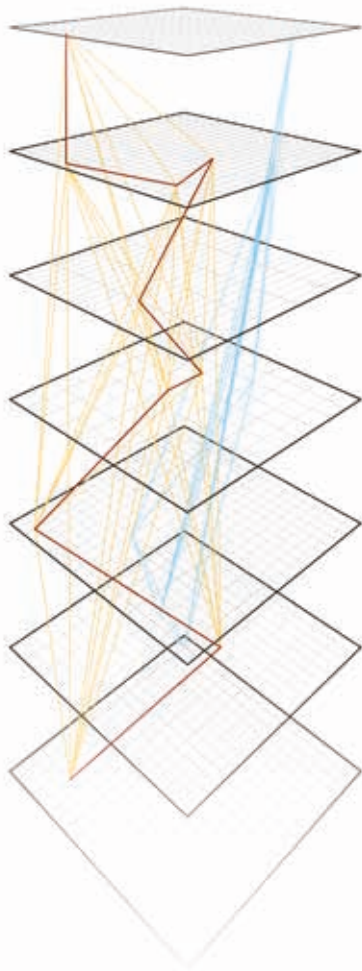


Fig. 01. F. Bergamo, implementazione diagrammatica del modello dello *Stack* di Benjamin Bratton, nella visualizzazione di Metahaven, in una sua generalizzazione epistemologica, con l'inserimento di tag (setacci sui diversi livelli), nodi che ne conseguono, possibili connessioni tra di essi e percorsi di esplorazione. In questa rappresentazione sintetica si evidenzia la possibilità di rappresentare un database mediante sezioni (i livelli orizzontali, a densità variabile) esplorabili attraverso percorsi che le collegano. I nodi sono individuati da semplici tag, ad oggi l'espedito più diffuso per indicizzare gli elementi che compongono un archivio digitale, secondo le loro caratteristiche salienti.

implica costruire modelli estremamente complessi, le cui “dimensioni” aumentano proporzionalmente alla molteplicità dei punti di vista, delle prospettive che si possono assumere, attraversare e comparare. Poiché ciò che distingue la nozione di *capta* da quella di *data* risiede nel riconoscere la loro dipendenza dall’osservatore, tale molteplicità restituirebbe all’utente umano la responsabilità di definire percorsi di analisi e di esplorazione, ovvero di articolare discorsi. È in questo senso che può essere maggiormente compreso l’interesse di alcune importanti istituzioni scientifiche a coinvolgere artisti, specie tra quelli abituati a sperimentare gli impieghi di tecnologie digitali, capaci di proporre rappresentazioni inusuali o inedite di grandi quantità di dati²². Rifiutare la pericolosa utopia di rappresentazioni (e di interfacce) che si dichiarino “trasparenti” non significa però necessariamente indugiare sull’allegoria dello specchio, su quei dispositivi riflessivi – sia teorici sia artefattuali – che il post-modernismo ha eletto a strumenti critici privilegiati. Si intende semmai ricercare protocolli che consentano di estrapolare analisi, percorsi e *discorsi* a partire dall’applicazione di setacci critici su set di dati²³. Alcune delle caratteristiche che potrebbero definire uno di tali protocolli sono l’uso di “piani di sezione”, di nodi (elementi caratterizzati da particolari intensità) e di filtri (per i quali si propone di impiegare dei tag²⁴) che rendano possibile l’esplorazione (Fig. 01). Ne risulta un’infinita possibilità di percorsi in una rete, oppure in una *trama*²⁵. Sarebbe impossibile formulare un unico protocollo universale per una “cartografia critica multidimensionale”; se anche fosse possibile, del resto, la sua unicità farebbe decadere il suo valore critico. Dato un ambito di indagine (geografico, tematico, ...), si propone di costruire sistemi di visualizzazione (e di sonificazione, laddove possibile) capaci di lasciare all’utente la responsabilità di attivare e disattivare filtri e livelli, di spostarsi da un *dataset* all’altro, di sovrapporre visualizzazioni di database differenti, e così via. Mappe interattive su cui “plottare” tutti i set di dati disponibili su diversi livelli, attivabili a piacimento dell’utente. Lo studioso avrebbe a disposizione sistemi che gli consentirebbero di ricercare relazioni inedite, mentre l’utente generico potrebbe passeggiare tra i *datascape* perdendovisi (Fig. 02), acquisendo punti di vista molto diversi rispetto a quelli tipici della “bolla di filtraggio” di un *social network*.

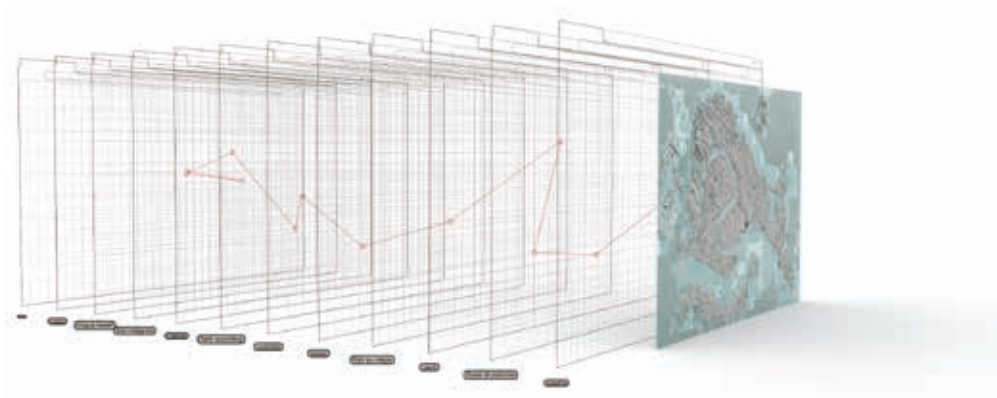


Fig. 02. F. Bergamo, proposta per l'applicazione del modello concettuale proposto in figura 01 a una "mappa critica multidimensionale" della città di Venezia su *browser web*, basata sull'esplorazione di diversi *dataset*, attivabili e gestibili dall'utente.

1. Si tratta naturalmente di ambiti interessanti di per se stessi e che riguardano strumenti adottati sempre più dalla maggior parte dei settori disciplinari, non ultimi quelli umanistici. Le considerazioni in questo breve saggio fanno riferimento in particolare alle tecnologie applicate al patrimonio culturale.

2. O. Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge MA 2003.

3. Cfr. B. Cheswick, H. Burch, S. Branigan, *Mapping and Visualizing the Internet*, in AA.VV., *Proceedings of the Usenix Annual Technical Conference*, 2000, www.cheswick.com/ches/map, consultato il 05/10/2020.

4. Cfr. N. Casemajor Loustau, *Les topographies du pouvoir de Mark Lombardi: l'œuvre dans la carte / Mark Lombardi's Topographies of Power: The Work in the Map*, in "Espace Sculpture", n. 103-104, primavera-estate 2013, pp. 12-16. Un'antologia critica di queste forme della rappresentazione è il volume: M. Lima, *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*, Princeton Architectural Press, New York 2011.

5. A. Galloway, *The Interface Effect*, Polity, Cambridge 2012, pp. 78-82.

6. J. Bridle, *New Dark Age. Technology and the End of the Future*, Verso, London-New York 2018; tr. it. *Nuova era oscura*, NERO, Roma 2019, p. 169.

7. Cfr. il modello proposto in B. Bratton,

The Stack. On Software and Sovereignty, The MIT Press, Cambridge MA 2016, cui si accompagnano le elaborazioni grafiche dello studio olandese Metahaven.

8. Cfr. L. Young (a cura di), *Machine Landscapes. Architectures of the Post-Anthropocene*, Wiley, Oxford 2019.

9. Per questo motivo, si ritiene basilare la ricerca sulle genealogie non soltanto delle tecnologie *tout court*, ma anche delle nozioni teoriche ad esse associate, a partire dal diffuso impiego di metafore provenienti dall'ottica negli ambiti più svariati, dalla progettazione delle interfacce alla politica. Cfr. F. Bergamo, *Trasparenze, riflessioni, deformazioni. L'ottica come strumento e metafora nelle forme della rappresentazione | Transparences, Reflections, Deformations. Optics as a Tool and Metaphor in The Forms of Representation*, in P. Belardi (a cura di), *Riflessioni. L'arte del disegno / il disegno dell'arte / Reflections. The art of Drawing / the Drawing of Art*, atti del 41° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, Gangemi International, Roma 2019, pp. 41-48.

10. Cfr. per esempio: E. Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York 2017.

11. Sulla genealogia delle cartografie del tempo, si veda soprattutto D. Rosenberg, A. Grafton (a cura di), *Cartographies of Time. A History of the Timeline*, Princeton Architectural Press, New York 2010.

12. <https://forensic-architecture.org/investigation/seawatch-vs-the-libyan-coastguard>, consultato il 05/10/2020.

13. Si veda la piattaforma dedicata: <https://ilovaisk.forensic-architecture.org>, consultato il 05/10/2020.
14. Cfr. F. Bergamo, *Verso un'estetica ecologica per il design dell'interazione*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia, 2013.
15. Sembrano essere di questo avviso anche la scrittrice Helen Dewitt e lo statista Andrew Gelman che, al momento della chiusura di questo saggio, hanno da poco pubblicato insieme *Graphic Content: How Visualizing Data Is a Life-or-Death Matter*, in "Frieze", 3 luglio 2020 (<https://frieze.com/article/graphic-content-how-visualizing-data-life-or-death-matter>, consultato il 05/10/2020). L'articolo si riferisce in particolare al proliferare di visualizzazioni di dati al tempo della pandemia di Covid-19, alle loro (potenziali) implicazioni "narrative" e alla scarsa attenzione destinata, da parte dei progettisti, ai fruitori di tali artefatti grafici. I due autori iniziano paragonando un diagramma d'epoca di Florence Nightingale sulle cause di mortalità durante la guerra di Crimea (1853-56) con un suo corrispettivo contemporaneo, evidenziando come il primo sia di più difficile lettura ma anche più "immersivo" per il lettore, più adatto a trasportarlo in una dimensione critico-narrativa.
16. Ne costituisce un esempio il saggio di Fabio Lamanna contenuto in questo volume.
17. Si rimanda *in primis* a B. Hookway, *Interface*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2014.
18. Un'antologia in lingua italiana che rappresenta gli autori più attivi e rilevanti è A. Facchetti (a cura di), *Design&Conflicts*, Krisis, Brescia 2019, con testi di C. Mouffe, C. Di Salvo, J. B. Harley, J. W. Crampton, J. Drucker e P. Hall. Tra i primi testi a definire il problema vi è stato J. B. Harley, *Maps, Knowledge, and Power*, in D. Cosgrove, S. Daniels (a cura di), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 277-321.
19. Cfr. A. Burdick, J. Drucker, P. Lunenfeld, T. Presner, J. Schnapp, *Digital Humanities*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2012.
20. J. Drucker, *Humanities Approaches to Graphical Display*, in "Digital Humanities Quarterly", vol. 5, n. 1, 2011; tr. it., *Approcci umanistici alle rappresentazioni grafiche*, in A. Facchetti (a cura di), *Design&Conflicts*, cit., pp. 120-158.
21. Ivi, pp. 122-123.
22. È emblematico il progetto *Arts at CERN* (<https://arts.cern>, consultato il 05/10/2020). Un'estesa mappatura delle relazioni tra arti, scienze e tecnologia si trova in M. Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza. Le Art Industries e i nuovi paradigmi di produzione nella New Media Art contemporanea*, Mimesis, Milano 2018.
23. La proposta per un coerente sistema integrato su scala urbana si trova nel capitolo di Alessio Bortot e Paolo Borin contenuto in questo volume.
24. In analogia per esempio al progetto freesound.org, in cui il setacciamento delle *entries* secondo tag accuratamente verificati restituisce set di dati più ristretti che possono costituire di per sé rudimentali mappature.

25. L'antropologo Tim Ingold preferisce la nozione di *meshwork* a quella di *network*: essa indica un groviglio di linee che si comportano diversamente da come avviene generalmente in una rete: "Le linee del *network* sono connettori: ciascuna rappresenta una relazione tra due punti, che è indipendente e anticipata rispetto a qualsiasi effettivo movimento da un punto all'altro [...]. Le linee del *meshwork*, invece, sono linee di movimento e di crescita [...]. Laddove il *network* ha punti di snodo, il *meshwork* ha punti di intreccio". T. Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London 2013; tr. it. *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2019, pp. 222-223. Nella trattazione di Ingold, l'allegoria del *meshwork* assume la forza di un cambiamento di paradigma che coinvolge direttamente ed esplicitamente le teorie e le pratiche della geometria e del disegno. Anche altri autori sembrano proporre modelli teorici ed epistemologici che vanno nella stessa direzione, cfr. per esempio R. Pierantoni, *Il nodo, il canestro, il pane e il filo spinato*, Quodlibet, Macerata 2018.

4. Soglia

Mondo-Segno e Mondo-Abisso*

François J. Bonnet

François J. Bonnet, INA-GRM.

* Questo testo è stato originariamente presentato in forma di conferenza per il convegno internazionale *L'usage des ambiances. Une épreuve sensible des situations*, organizzato dall'Unità di ricerca dell'ESAAA e dal gruppo di ricerca CRESSON (UMR AAU) presso il Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, il 7 settembre 2018. Traduzione di Francesco Bergamo.

I modi d'esistenza contemporanei esasperano una sorta di dualità costitutiva dell'uomo. Tale dualità si articola intorno a quelli che potremmo definire l'essere finito e l'essere proiettato. L'essere finito è l'essere locale, fisico e mortale, che si definisce attraverso i suoi limiti e le sue contingenze materiali. È l'essere che soffre, che gioisce. È quello che cammina o corre a una velocità limitata, che salta a un'altezza limitata, la cui voce giunge a una distanza limitata. È quello che si stanca, che si ammala, che sente caldo o freddo. A questo essere-corpo si sovrappone l'essere che si rivolge all'infinità del mondo, l'essere che sogna di essere potenzialmente illimitato ed eterno (così com'è, si presume, il mondo che lo circonda). Questo essere si è sempre manifestato, per esempio nel gioco sociale, nelle posizioni politiche, negli ideali, nel patriottismo, nei sentimenti di appartenenza e nelle credenze. È quella parte di ciascuno che viene precipitata in uno spazio che la trascende: lo spazio del sacrificio, della posterità, della comunità, cioè lo spazio altro o lo spazio degli altri. Lo spazio dell'altrove, insomma.

Tale articolazione è ovvia. È già stata indagata in mille modi. Meno ovvio e conosciuto è ciò che essa produce. L'epoca attuale offre un nuovo contesto a questa dualità e la rende tossica. Tale contesto, così specifico, ha una duplice origine. Si spiega, in primo luogo, con l'avvento di un'era tecnica che presto renderà possibile l'espressione di un mondo completamente sincronico, ove ogni punto del globo sarà connesso e aggiornabile in "tempo reale" per il fatto di essere connesso a una rete; in secondo luogo, con ciò che Jean-François Lyotard aveva definito la fine delle grandi narrazioni, propria della nostra era post-moderna, in cui la meta-struttura discorsiva ove è possibile iscrivere la propria storia fallisce. Oggi l'essere proiettato non si impiega più in progetti di società, ideali, religioni o credenze. Una delle funzioni comuni a tutte queste forme era infatti tradizionalmente quella di spingere, estendere e perpetuare l'esistenza al di là dell'essere finito (con l'obiettivo dissimulato di poter disporre di questo stesso essere finito e, pertanto, di sottometterlo alla sua Legge). L'essere proiettato ormai si espande attraverso questi assi trascendenti meno di quanto invece si

sincronizzi con la Rete per ricongiungersi alla stasi dell'iper-presente, e ciò al solo scopo di trovarvisi confermato in ogni istante. Si deve ricordare che l'essere proiettato sogna di essere eterno. La morte per esso non è più un orizzonte. E questa è la posta in gioco segreta: rassicurarsi e nascondere l'orizzonte della morte.

Uno dei sintomi principali di questa tossicità contemporanea, che si instilla nell'articolazione tra essere finito ed essere proiettato, tocca il registro del sensibile, nel senso che si traduce in un'asfissia di esperienze immediate o rese "non mediate", con la conseguenza di un progressivo ma irresistibile silenziamento dell'essere finito. Uno degli esempi più eclatanti, che nell'ultimo decennio ha interessato una serie di fatti diversi accaduti principalmente in Asia, è quello dei giovani che muoiono negli internet caffè, dopo aver giocato in rete per giorni e notti senza interruzioni. Il loro essere si è proiettato nel mondo sincronico globalizzato e statico della Rete, mentre i loro corpi, dimenticati, lottavano in silenzio prima di collassare infine a forza di stare immobili. Questo è un esempio estremo di come l'essere proiettato sappia mettere a tacere l'essere finito, sino alla sua distruzione.

Anche senza arrivare a conseguenze così disastrose, si tratta dello stesso squilibrio nell'articolazione che oggi si esprime per ognuno, in ogni momento. E ciò attraverso la modificazione globale del nostro rapporto con il mondo e le esperienze sensibili possibili che un tale rapporto consente o, al contrario, neutralizza e nasconde. Ciò che è "autorizzato" ad essere percepito, da questo momento, è ciò che può essere detto. Secondo Jean-François Lyotard, "per l'animale parlante il modo più spontaneo di trattare lo spazio percettivo è la scrittura, cioè l'astrazione. La spontaneità conduce a costruire il campo come un frammento di sistema che 'parla'..."¹. Ma dire il mondo non equivale a descriverlo, e questo è ancora più importante al giorno d'oggi.

Perché se il linguaggio può plasmare, dispiegare e perfino sublimare le sensazioni e i sentimenti, e pertanto intensificare il nostro rapporto con il mondo moltiplicandone le sfumature, come testimonia la letteratura, se può anche solo tentare di descrivere l'indescrivibile gettando dei ponti tra due parole per evocare una tonalità intermedia, esso nasconde e ostacola ogni possibile relazione diretta con il mondo. Questa ostruzione diventa sempre più evidente via via che il linguaggio perde la sua ricchezza e la gamma di parole che rende possibile parlare del mondo si fa più rada. Per sgombrare ogni equivoco: esiste una strana



F. Alÿs, *The Nightwatch*, 2004. Video monocanale, 6:17 minn., a colori, muto.
Documentazione video di un'azione alla National Portrait Gallery, Londra.
In collaborazione con R. Ortega e Artangel

relazione tra la ricchezza del vocabolario e la capacità di percepire. C'è inoltre un disturbo, qualificato come tratto della personalità e non come patologia, chiamato *alessitimia*, che designa la difficoltà a identificare e qualificare le proprie emozioni. L'*alessitimia* concerne la complessa relazione che si stabilisce tra sentire e formalizzare ciò che si sente, evidenziando il fatto che non essere capaci di esprimere le proprie emozioni equivale già a non essere in grado di provarle appieno. Resta dunque da capire se l'*alessitimia* non sia la tappa che precede l'anestesia generalizzata del mondo sincronico.

Infatti, nella Rete Sincronica, dire è meno importante che inviare segni. Inviare segni non significa dire, né tantomeno descrivere. Non c'è da sviluppare un discorso, ma semplicemente da segnalare e segnalarsi. Producendo informazione o rispondendo con protocolli standardizzati, attraverso una griglia di simboli e pittogrammi (un cuore, una stella, un pollice alzato, un'emoicon), condividiamo un'emozione ma ancor di più ci segnaliamo secondo una procedura standardizzata. C'è oggi una tendenza, nel nostro mondo contemporaneo reticolare, questo mondo in cui lo spettacolo si è insinuato quasi dappertutto grazie alla Rete Mondiale Umana, a squalificare sistematicamente ciò che non invia segni, o più precisamente ciò che non si sincronizza, vale a dire ciò che non invia segnali secondo un protocollo abbastanza semplice da essere usato, trasmesso e ricevuto (e qui i vincoli tecnici sono meno rilevanti della semplificazione e della formattazione del messaggio stesso). La saturazione dell'informazione ha portato a una seconda era della Rete, quella della presenza sincronica.

Lo spazio proiettato, lo spazio altro in cui l'essere si sogna infinito e illimitato, è precisamente lo spazio che dice il mondo fuori da sé. Questo significativo proiettato verso l'esterno, che eccede l'essere locale e mortale, è stato per lungo tempo assimilato ai mondi del sacro, la cui funzione era proprio quella di evocare la parte in eccesso dell'essere: l'anima, la vita dopo o prima della morte, gli antenati e i discendenti, talvolta il futuro delle società. Ma l'onda della modernità e il suo graduale ritirarsi, una volta finalmente prosciugato il discorso del progresso, hanno lasciato una "zona intertidale" svuotata quasi del tutto di sacralità e di mistero.

Il territorio del sacro è stato lasciato a maggese. Ad esso si è sostituita una glorificazione del momento presente attraverso la Rete Sincronica. Lo spazio proiettato della dicibilità del Mondo è stato quasi intera-



F. Alÿs, *The Nightwatch*, 2004. Video monocanale, 6:17 minn., a colori, muto.
Documentazione video di un'azione alla National Portrait Gallery, Londra.
In collaborazione con R. Ortega e Artangel

mente ridotto allo spazio che si segnala per essere, dunque, sempre sincronico.

Se pertanto nella Rete Sincronica il sensibile è asservito al segno, quale può essere, invece, il mondo residuo dove il segno fallisce o dove nulla può essere detto, ma tutto può essere percepito? Nell'opera intitolata *The Nightwatch* (2004) dell'artista belga Francis Alÿs, una volpe di nome Bandit è invitata a passeggiare di notte per la National Portrait Gallery di Londra. Quando guardiamo questo lavoro ci si apre davanti un mondo parallelo, dove scompare il senso della visita al museo e dove i dipinti non suscitano più abbastanza interesse da fermarsi a guardarli. La pinacoteca si riorganizza e si ridefinisce in funzione dell'uso che ne fa Bandit e secondo il modo in cui se ne va in giro: in un certo senso, la galleria rivela il mondo proprio della volpe.

Si potrebbe allora considerare questo lavoro semplicemente come un ulteriore promemoria del fatto che ogni specie evolve specificamente nel proprio mondo, nel proprio ambiente, come Jakob von Uexküll aveva mostrato più di un secolo fa. Ed è un promemoria, in effetti. Portando Bandit in uno spazio che a malapena può essere riconfigurato come un ambiente per una volpe si produce, implicitamente, un inquietante richiamo alla “finzione secondo la quale esisterebbe uno spazio universale”², usando le parole dello stesso von Uexküll. L'uomo, al pari dell'animale, non evolve in uno spazio universale omogeneo ma, citando James J. Gibson, in un “ambiente costituito da sostanze (più o meno solide), da un mezzo – l'atmosfera gassosa – e da superfici che separano le sostanze dal mezzo”³. E in questo ambiente l'essere umano si muove, per la precisione, all'interno del proprio mondo, definito dalle sue facoltà percettive e dalle sue potenzialità di azione, dai suoi poteri. Tuttavia, una delle specificità dell'essere umano è proprio quella di essere riuscito ad estendere i suoi poteri e a sviluppare il suo ambiente al di fuori di sé. È anche questo il senso della frase di Peter Sloterdijk: “io non sono – come vorrebbero farmi dire i teorici dei sistemi e i bio-ideologi attuali – un essere vivente nel suo ambiente; sono un essere fluttuante che costruisce spazi con i *genii*”⁴.

Il mondo in cui evolve Bandit non è più affatto il nostro. È un mondo abbandonato dall'uomo, un mondo senza linguaggio, o, più precisamente, un mondo in cui la nostra lingua è assente. Ed è ostile, questo mondo, nel senso che non c'è posto per l'uomo, perché l'uomo non ha più parole per dirlo. Le parole, ad ogni modo, se si vuole credere a von

Hofmannsthal, “non sono di questo mondo”, cioè non riescono mai a renderne veramente conto ma sempre lo mascherano e lo tradiscono. E questo tradimento, all’inverso, risuona sull’altro versante dell’indicibilità: non più dalla parte dell’animale, ma da quella dell’uomo contemporaneo che ha scacciato i geni, ha sgombrato gli altrove per rifugiarsi nell’iper-presente sincronico ed eterno, che è il tempo dell’essere proiettato.

In questa economia dell’iper-presente si attua una polarizzazione del sensibile, ove il linguaggio gioca uno strano ruolo. Da un lato vi è il mondo del comunicabile, che non coincide tanto con il mondo della condivisione, della partizione, quanto con quello dello scambio, o dell’informazione reciproca. È il mondo della comunità del dicibile, che è diventato, per accelerazione, saturazione e smantellamento del linguaggio, il mondo del segno dominante sincronico. Dall’altro lato vi è il mondo ineffabile delle impressioni, dell’infra-sensibile, e degli affetti inghiottiti dal flusso di coscienza. Non c’è nulla da fare sull’opposizione di principio tra questi due poli, che non sono altro che rappresentazioni, ma c’è piuttosto molto da osservare rispetto alle relazioni con il mondo, che si fondano sull’uno o sull’altro di questi poli e che *lavorano* contro coloro che attingono dal polo opposto. L’unica distinzione possibile deve darsi nei termini di intensità della vita, di intensità delle esperienze e di *uso del sensibile*.

La dinamica infra-lucida (in opposizione a quella extra-lucida che rileva messaggi a partire da esperienze sensibili), che esplora e riconosce l’influenza di un mondo non dicibile ma che tuttavia produce affetti, anziché segni, è rivelatrice e può ispirarci. Si tratta infatti di immergersi in questi altri mondi possibili, come il mondo ibrido in cui evolve Bandit, al fine di minare le strutture sensibili-significanti che convalidano la “finzione secondo la quale esisterebbe uno spazio universale”²⁵, cioè lo spazio sincronico. Si tratta quindi di penetrare l’*arrière-fable*, per riprendere l’espressione scelta da Foucault, di guardare nel retro di questa finzione, di questo spazio, per tuffarsi nel mondo degli abissi. Lasciare che il silenzio si rompa. Reintensificare il nostro rapporto con il mondo in quanto esseri finiti, e far tacere, in qualche misura, l’essere proiettato, sociale, che ripiega incessantemente le esperienze del vissuto in una matrice di lettura sincronica. Non è più allora questione di leggere o di dire il sensibile attraverso la Rete, è questione di usarla.

Poiché se, come scrive Paolo Virno, l'uso non consente di isolare le proprietà caratteristiche di un ente, ma ne può cogliere "la sua *appropriatezza* (o, viceversa, la sua refrattarietà) all'attività in corso", e se "l'uso è segnato in lungo e in largo dall'*interesse*, nell'accezione più letterale del termine: *inter-esse*, essere-tra"⁶, è attraverso un tale uso del sensibile che si può realizzare un rapporto riequilibrato con il mondo. Noi non siamo mai completamente dentro al mondo in cui siamo. Né siamo in un ambiente istituito più di quanto ci troviamo in uno spazio dialettico puramente sincronico. Siamo piuttosto in un ambiente ibrido, che è sempre in parte magico, per riprendere ancora una volta la terminologia di von Uexküll, ovvero un mondo dove l'invisibile si insinua inevitabilmente e dove l'immaginario tenta, come può, di parare i colpi. Viviamo in un mondo attraversato da linee di forza che chiamano e inviano segni verso altri mondi. Il mondo-abisso, l'intra-mondo, è quello che prolifera in mezzo a queste linee di forza. Di fronte ad esso si erge il mondo disinnescato, statico e sincronico. Due poli antagonisti si disputano l'esperienza sensibile del mondo. Uno di questi poli si irradia attorno alla determinazione pan-significante e sincronica del mondo in quanto mondo costruito; il secondo, al contrario, segnala il sensibile in agguato al di sotto della soglia dell'intra-sensibile. Dall'uno all'altro di questi poli si dispiegano, gradualmente, tutti i divenire dell'esperienza sensibile, dall'esperienza panica alla percezione sovra-codificata anestetizzata. E dall'uno all'altro si riassorbe la doppia impossibilità del linguaggio di fronte ai due mondi inconciliabili, quello dei segni e quello degli abissi.

1. J. F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971, p. 155; tr. it. *Discorso, Figura*, Mimesis, Milano 2008, p. 197.

2. J. von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin 1934; tr. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 75.

3. J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979; tr. it. *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Mimesis, Milano 2014, p. 66.

4. P. Sloterdijk, *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998; tr. it. *Sfere I. Bolle*, Meltemi, Roma 2009, p. 444.

5. Cfr. nota 2. [Nella traduzione in lingua francese del passo di von Uexküll citata dall'autore troviamo "fable" per il corrispettivo italiano "finzione", n.d.t.].

6. P. Virno, *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 155.

5. Rigenerazione urbana

Immaginare ancora la città. Una genealogia

Carlo Olmo

Carlo Olmo, Professore Emerito, Politecnico di Torino

*Era una città devota, e molte case sopra il portone o sul tetto
sfoggiavano pregevoli opere d'intaglio raffiguranti la Vergine Maria.*

Walter Benjamin

Benedict Anderson sollevava, già nel 1986, un problema, che doveva segnare tutta la storiografia, almeno contemporanea: i rischi del matrimonio oramai in atto tra giornalismo e saggistica¹. Diciannove anni dopo Martin Sabrow poneva il problema della legittimità della storia come sapere fondato sulla prova, una volta che la storia contemporanea venne coinvolta nei grandi progetti museologici di Berlino, avviati dopo la caduta del muro². Tredici anni dopo François Hartog, intervistato da Pascale Goetschel and Yann Potin, arriva ad affermare che ormai la storia (e soprattutto l'*heritage*) hanno un'unica funzione: *emouvoir le présent*³. In poco più di un terzo di secolo il problema della natura del lavoro dello storico, passa dall'affermazione che le domande che lo storico pone alle sue fonti nascono sempre dal presente⁴ all'avvenuta affermazione di un presentismo, che ha in realtà radici molto diverse.

A segnare un cambiamento così profondo di una questione in realtà antica – l'utilità della storia – sono infatti le vicende, della *public history*, della patrimonializzazione⁵ e soprattutto da una questione sollevata nel 2003 proprio da François Hartog, quella del rapporto tra *présentisme et expérience du temps*⁶. L'esperienza del tempo presente appare infatti, oggi ancor più, onnivora. Non solo perché l'esperienza del passato (che si indica ormai quasi banalmente come *heritage*) è sempre più legata alla reminiscenza, declinata sotto forma di anniversari, celebrazioni, festival⁷. Il passato sembra diventato da modello, fonte di ispirazione, forma di legittimità, opportunità per celebrare (persone come testi, inaugurazioni, anniversari), perdendo anche il valore di possibile misura del procedere di un sapere o di una prassi. Ma come si determina questo passaggio?

François Hartog lo fa al meglio nel suo splendido libro dedicato alla più bella invenzione della modernità, la Grecia classica e Atene⁸ testo che riprende un saggio di Nicole Loraux che legava invenzione (di

Atene) e commemorazione (funebre), la forma più sofisticata di avvio alla costruzione della memoria e alla sua trasformazione in martyrìa, monumento nel linguaggio contemporaneo. Ed è proprio dall'invenzione di Atene che vorrei partire per affrontare il tema che mi è stato proposto. Perché? La risposta più ovvia è che quell'invenzione (che ne contiene una serie di altre, in primis quella della cittadinanza e del suo luogo incantato, l'agorà⁹) racconta come viene costruito un immaginario e le infinite funzioni che può avere, quando l'immaginario progressivamente sostituisce il fatto e diventa modello per diversi saperi, politiche, pratiche.

Senza l'invenzione di Atene, l'urbanistica, quella che giustamente Tafuri fa iniziare con Cerdà¹⁰, ma anche quella di Howard e del sottotitolo di *Garden City of Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform* non avrebbe assunto la forza metaforica, prima che giurisdizionale e regolativa che poi ha assunto. Un po' come la Palestina che Maurice Halbwachs ci restituisce nella sua *Topographie Légendaire des Evangiles en Terre Sainte*¹¹, in cui sono le esegesi bibliche e cristiane a rinominare luoghi divenuti località, e questo ben al di là delle pur acutissime cinque introduzioni che precedono la ristampa nel 2008 del testo di Halbwachs¹². Perché nel caso della Palestina, si intrecciano narrazioni, rappresentazioni, esegesi dei testi, glottologia aiutandoci a capire come un immaginario si costruisce, ma soprattutto come può agire, sovrapponendosi alla "miseria" di paesaggi e agglomerati urbani di certo in sé poco gloriosi.

Perché di fronte a due immaginari così potenti la parola invenzione, pur con tutta la ricchezza che De Certeau le sa attribuire¹³, non è sufficiente, come non lo è la storia della sua ricezione e i modi con i quali la ricezione diventa oggetto, non solo strumento di una costruzione della fama¹⁴? E non è sufficiente la filologia per rimettere sulle sue gambe il rapporto tra immaginario e fatto.

Credo che a nessuno interessi se davvero sia stato Ippodamo a istituzionalizzare la griglia o se Cafarnao sia davvero quel gruppo di case in cui i turisti (religiosi o meno) vengono accompagnati in pellegrinaggio. La nostra storia, personale e collettiva, si è misurata con l'invenzione di una Atene dove a partire dalla prima vera forma di elaborazione del lutto rappresentata dalla costruzione retorica dell'orazione funebre, si genera non solo una tradizione interpretativa, ma un processo che Lacan chiama lo stadio dello specchio¹⁵. E per appro-

fondirlo non ci viene in aiuto neanche la scappatoia di una *mémoire commandée* o *institutionalisée*, che pure sono percorsi necessari¹⁶ per seguire le tracce che il filo di Arianna ci aiuta a seguire.

L'immaginario è altro anche dalle riflessioni pur preziose di Georges Didi-Huberman, di *Quand les images prennent position*¹⁷ o della straordinaria ironia di Henry Rousso sulla storiografia come sapere che ascolta "les morts avec les yeux"¹⁸. Forse le riflessioni teoriche che più ci possono aiutare sono quelle sull'analogia di Enzo Melandri¹⁹ e soprattutto di Hans Blumenberg sui *Paradigmi per una metaforologia*²⁰. La metafora produce conoscenza senza contenere un principio di definizione teoretica dell'oggetto (il che cosa Atene o la Palestina fossero) perché rappresenta ciò che l'oggetto è stato o è per noi, in conformità a nostri scopi teorici o pratici.

L'immaginario è infatti una stratificazione di metafore, perché è sufficiente ormai la parola (il caso più emblematico è piazza) per suggerire idee, politiche, punti di vista spesso in conflitto tra di loro²¹. Perché l'immaginario, come ogni sapere idiografico per altro, non è mai neutrale e non gli si può chiedere di rappresentare il fatto, ma di essere una sua narrazione nel significato che dà alla parola Jerome Bruner²². È così che si possono indagare le mutazioni storiche che una metafora evidenzia, le modificazioni degli orizzonti di attesa e di senso attraverso cui l'uomo ha compreso sé e il mondo che lo circondava.

L'immaginario in realtà disordina metafore, riesce a far scomparire la place Louis XV²³, a farla ricomparire come piazza su cui si ergeva la ghigliottina, per farla diventare place de la Concorde, in poco meno di mezzo secolo, di farne la località da cui prendono avvio le sfilate del 14 luglio e quelle dei nazisti che stanno occupando Parigi, il focus delle processioni rivoluzionarie²⁴ e delle manifestazioni del maggio 1968 o l'obiettivo dei *casseurs* che irrompono ormai in ogni pubblica manifestazione in Francia.

Senza un'idea dei *régimes d'historicité* e del loro rapporto con il presente che viviamo, riusciamo persino a non renderci conto che di un immaginario si tratta e non di una forma di nuovo realismo²⁵, che il tempo di uno spazio o di un'architettura e il tempo di chi le popola non saranno mai coincidenti. Altro che Neue Sachlichkeit, travestita magari da emancipazione dalla continua manipolazione che i media fanno di ogni realtà e della inarrestabile spettacolarizzazione di quello che una volta si chiamava lieu de Mémoire²⁶.

Senza l'invenzione di Atene o della Palestina, la città si presenterebbe spettrale come quella che abbiamo avuto occasione di vivere nella primavera di quest'anno, le sue architetture mute, le sue strade disordinati tracciati senza tracce di razionalità. Il vero problema però oggi è un altro. E ha una premessa.

Ritornare alla realtà non è solo una reazione di Putnam, di Seale e altri, a fronte di un relativismo che trova in una storiografia – sempre più autonoma dall'opera e percorsa da filologismo estetici e formali – il suo riscontro nel panorama degli studi filosofici. Il “ritorno” costituisce una ricorrenza nelle pratiche, non solo nelle teorie (basti pensare alle varie declinazioni del *retour à l'origine* o della nostalgia per società dei borghi e della comunità²⁷).

Se però la storia della città è anch'essa e sempre più, (basta guardare all'omologazione delle città storiche alle pubblicità che le promuovono nelle agenzie turistiche globalizzate), funzionale solo a *emouvoir le présent*, persino la rivendicazione di una possibile ontologia della città contrapposta al relativismo di interpretazioni delle interpretazioni, appare un attrezzo arrugginito.

È necessario allora per definire una temporalità, tornare a chi avvistava per primo la nuova luna e si recava a Gerusalemme, lo riferiva al tribunale che, accertata la veridicità della testimonianza, bandiva pubblicamente l'inizio del nuovo mese²⁸? A una concezione talmudica del tempo? Forse è solo necessario entrare nella intricata tela di ragno che imprigiona gli immaginari delle città²⁹ senza rimanerne prigionieri. Perché oggi le città non ci parlano e si arriva a tornare a pensare che quella che è stata la base della città moderna, la rappresentanza che restituisce e unifica diritti di cittadinanza assai diversi, possa essere suddivisa per comunità che ritroverebbero la loro ragion d'essere di nuovo in un limite³⁰ insieme geografico e quasi necessariamente sociale? Perché l'immaginario urbano oggi dovrebbe procedere come i gamberi e riscoprire da Fourier a Campanella, da Tommaso Moro sino alle più recenti forme di autoorganizzazione la possibile convivenza nella comunità ristretta, identitaria e necessariamente esclusiva³¹? La città senza immaginari, la città che abbiano conosciuto durante i mesi del dominio della paura, nega in primo luogo la forza unificatrice dell'invenzione di Atene, svuota non riempie di folle, magari in conflitto, piazze e strade anche delle diverse Nouvelle Athènes o Nuove Gerusalemme. Alla fine, ha poca ragione di rivendicare un

nome – città – che ha generato le metafore più seducenti e persuasive degli ultimi millenni³²: è sufficiente ricordare la serendipity che Georg Simmel perfeziona proprio ad inizio del Novecento. E per tornare a esprimere metafore di questa forza, ha bisogno, se vuole superare questa congiuntura storica senza cadere nel nihilismo, di riscoprire la storia come critica della memoria³³ di una memoria che sta svolgendo un ruolo valoriale e per di più in forma di una autentica tirannia³⁴. Per riscoprire un percorso di senso e un progetto per città che oggi sono l'espressione forse più radicale delle disuguaglianze, ma ancor più sono il luogo della morte del desiderio, per ritornare alla *Lettera rubata* di Lacan³⁵, quando non del puro riconoscimento (di uno stile, di un passato codificato e poi riproposto per farci emozionare, e nulla è più nocivo al desiderio dell'emozione) e dell'identità che non conosce scarti³⁶, è necessario, insieme al recupero di un progetto di futuro, rivisitare quanto e come gli immaginari hanno saputo narrare persino durante le catastrofi e le grandi pandemie.

Che sia il tempio di Gerusalemme o la Lisbona distrutta dal terremoto e dall'incendio del 1755, la ricostruzione nasce come metafora (etica, religiosa, persino economica) e può prendere le parole di Esdra o di Voltaire, ma l'architettura o la città fisica sono come i documenti per Bloch, muti senza che immaginari del risanamento le abitino, come accade per la Parigi dopo la Comune o per Berlino dopo la caduta del muro.

La metafora del *fall der mauer* è talmente pervasiva, che unifica spazi e diritti tanto nella Berlino dopo l'11 novembre 1989 e può prendere le forme più diverse. La patrimonializzazione di luoghi come Check Point Charlie, la ricostruzione dell'Alexander Platz, il completamento del museo ebraico o la ricostruzione del Reichstag, sono tenute in insieme dalla metafora della caduta del muro e da una storia ha agito come critica della memoria. La caduta del muro non rappresenta solo una cesura del tempo, ma, e forse ancor più, l'invenzione di una nuova idea di città.

I due esempi forse più parlanti sono il recupero nel nuovo Reichstag persino delle scritte degli ultimi tedeschi assediati dall'esercito russo o da coloro che la abitarono sino al tempo della ricostruzione, o all'opposto, la conclusione ipersimbolica del percorso di Daniel Libeskind dell'ampliamento del Museo Ebraico³⁷ con la più violenta metafora dei campi di concentramento, il camino di un forno crematorio. Sono

metafore che restituiscono all'immaginario i suoi molteplici percorsi e la funzione (analogica come sostiene Melandri) di strumento in grado di restituire significato a memorie collettive o persino a luoghi che hanno perso il diritto di essere anche solo "chiamati"³⁸.

Certo l'immaginario, come nel caso del Reichstag, deve fondare la narrazione sulle prove che gli archivi contengono e restituire i tempi diversi di quell'architettura e anche dei suoi interpreti (siano essi gli storici che il progettista) e rinunciare a *émouvoir le présent*. Non si tratta di recuperare una presunta funzione educativa della storia. La storia del Reichstag non deve fornire risposte, deve porre interrogativi che la sola memoria collettiva, in continua riscrittura, non è in grado di far emergere. E sono le domande a rendere necessario un progetto, come accade per le dieci gallerie che attraversano il rinnovato Yad Vashem, percorsi che dalle cose (ad esempio le scarpe che venivano fatte togliere prima di entrar nei forni) conducono a una puntigliosa ricostruzione storica di avvenimenti tanto dolorosi, senza che sia l'emozione a governarne la rappresentazione. Ma le dieci gallerie oltre a raccontare dieci ricerche di senso, alimentano immaginari sulla Shoah, che aprono l'indagine su questioni ancor più di fondo: sulla ricezione della stessa Shoah, sulla responsabilità individuale e non solo quando l'eccezione sembra giustificare un cambiamento di sovranità sulle cose e le persone³⁹, sull'utilizzo politico della storia⁴⁰, il tema forse più complesso e conflittuale anche allo Yad Vashem.

Con un problema che non riguarda solo il muro di Berlino o lo Yad Vashem.

Quando l'immaginario si autonomizza troppo dal "fatto" che arricchisce di significati e inizia a muoversi autonomamente, può diventare lo spunto per alimentare l'esegesi dell'esegesi o un nuovo realismo inerte o legittimare l'abuso di analogie, come la città diffusa, in cui evocazione e misura non dialogano, rendendo quel sintagma disponibile ad ogni avventura progettuale, sociologica, politica⁴¹.

È stata per l'architettura soprattutto la stagione del postmoderno a trasformare l'immaginario nell'ennesimo *En attendant Godot*⁴², quando non dello stato di emergenza che giustifica qualsiasi decisione e l'autorità che ne è l'espressione. L'immaginario in realtà è un *régime d'historicité* che esiste se esistono i "Passages" di Parigi, Nessuno meglio di Walter Benjamin nei suoi appunti raccolti in *Paris capitale*⁴³ e *du XIX siècle*⁴⁴ ci aiuta a capire il valore. Proprio il suo non essere

un testo, ma una raccolta di rappresentazioni spiega meglio di ogni altra, possibile descrizione cosa si possa intendere per immaginario. Certo Walter Benjamin non ci aspetta sulla cattedra di ogni aula in cui noi entriamo, o sull'ambone di San Marco a Venezia. Ma la *Poverty of Theory* che oggi la riflessione sugli immaginari evidenzia persino con crudeltà in tutto il mondo globalizzato, non dipende solo dal... suicidio di Benjamin.

Gli immaginari disordinano un nuovo realismo, disordine che neanche la commedia degli algoritmi chiamati vanamente a predire la catastrofe (la pandemia come il terremoto) ha intaccato. Chiamare la misura di un virologo, di un epidemiologo, di un geologo a sostituire la responsabilità individuale, significa offrire di cosa sia scienza un'immagine predarwiniana.

La città non ha bisogno di immaginari che sono semplificazioni della sua storia come smart o immune. Parigi nel XVIII secolo conosce più di una dozzina di immunità, attribuite nei secoli a chiese, conventi, università, persino giardini come ci racconta Sebastien Mercier⁴⁵.

Ed era popolata di invisibili che il *Peuple de Paris* ci racconta già nel 1981⁴⁶ come non esiste l'idea stessa di città senza che la ricerca scientifica sia tutt'uno con essa, Tanto che si decentrano ancora oggi le produzioni, non i centri studi, come la storia ad esempio di Boston ci racconta di nuovo a aprire dall'inizio degli anni Novanta.

Ma anche gli immaginari possono essere un pretesto per creare emozioni, come la trasformazione dei più importanti carnevali d'Europa ci racconta⁴⁷. Ed è un vero problema pensare a immaginari che non congelino i valori simbolici che rappresentano e che non finiscano solo con l'aumentare il valore simbolico della merce che vorrebbero almeno allontanare. E il tristissimo spettacolo cui oggi si assiste dell'abbattimento di monumenti che hanno significato non nel presente, o meglio nel presentismo dilagante, ma per la storia, che noi concordi o meno, testimoniano, dimostra solo l'ipocrisia dello sdegno che prese quasi tutti quando i templi di Palmyra vennero fatti saltare. Solo un'idea manipolata della memoria collettiva e un antistoricismo elementare può accettare spettacoli simili.

Bella tenaglia quella che oggi ci si offre. Ma è anche il dilemma che bisogna risolvere, per non perdere anche la possibilità di "nominare le cose"⁴⁸ e con lei salvaguardare la nostra autonomia critica, senza finire in un intimismo gozzaniano. Certo maggiore è la fama e la celebrità

di una piazza, di una chiesa, di un palazzo, di un quartiere o sestiere, tanto maggiore è anche solo il numero degli immaginari consumati nel tempo con cui ci si misura. Ma un futuro senza immaginari sarebbe come “un anno senza capodanni”⁴⁹, un tempo chiamato solo a celebrare il passato, sarebbe un tempo senza desideri e senza nuovi mesi⁵⁰.

1. B. Anderson, *James Fentom's Slide-show*, in "New Left Review", n. 4, 1986, pp. 81-90.
2. M. Sabrow, *Time and Leditimacy: Comparative Reflections on the Sense of Time in the Two German Dictatorships*, in "Totalitarian Movements and Political Religions", n. 3, 2005, pp. 351-369; E. M. Sabrow, N. Frei (a cura di), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Wallstein, Göttingen 2012.
3. F. Hartog, *Heritage as Present-Day Politics*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire", n. 1, 2018, pp. 22-32.
4. M. Bloch, *Apologie de l'histoire*, Colin, Paris 1949.
5. A. Torre, *Public History et Patrimoine: due casi di storia applicata*, in "Quaderni storici", n. 4, 2016, pp. 629-660.
6. F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Édition du Seuil, Paris 2003.
7. C. Olmo, *La metamorfosi dell'anniversario*, in Id., *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Roma 2010, p. 117 e ss.
8. F. Hartog, *Partir pour la Grèce. Pourquoi nous avons toujours besoin des Anciens*, Flammarion, Paris 2018. *L'invention d'Athènes* è anche il titolo di uno splendido articolo di Loraux Nicole, *L'invention d'Athènes: histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*, EHSSS, Paris 1981.
9. C. Olmo, *La piazza fisica e virtuale: un luogo o una parola?*, in Id., *Città e democrazia*, Donzelli Roma 2018, p. 61 e ss.
10. M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 166.
11. M. Halbwachs, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*, PUF, Paris 2008.
12. *Ibid.*
13. M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Gallimard, Paris 1980.
14. S. Dubois, *Reconnaissance et renommée des poètes contemporains*, in "Histoire&Mesure", n. 2, 2008, pp. 103-143.
15. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, XVI Congresso internazionale di psicoanalisi, Zurigo, luglio 1949.
16. P. Ricoeur, *Les abus de la mémoire naturelle*, in Id., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000, p. 82 e ss.
17. G. Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire. Tome 1, Quand les images prennent position*, Éditions de Minuit, Paris 2009.
18. H. Rousso, *L'histoire du temps présent vingt ans après*, in "Bulletin de l'IHTP", n. 75, 2000, p. 27.
19. E. Melandri, *La linea e il circolo* (1968), Quodlibet Macerata 2004.
20. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), Raffaello Cortina, Milano 2009.

21. C. Olmo, *Arena e agorà*, in Id., *Città e democrazia*, cit., p. 64.
22. S. Bruner, *Making Stories. Law, Literature, Life*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002.
23. C. Olmo, *Mille e una Place Maubert*, in Id., *Le nuvole di Patte. Quattro lezioni di storia urbana*, FrancoAngeli, Milano 1995, p. 15 e ss.
24. M. Ozouf, *La fete révolutionnaire. 1788-1799*, Gallimard, Paris 1988.
25. M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
26. P. Nora (a cura di), *Les Lieux de Mémoire*, Gallimard, Paris 1984, vol. 1, *Introduction*.
27. F. Julien, *Le detour et l'accès: stratégies du sense en Chine et en Grèce*, Point, Paris 2010, p. 279 e ss.
28. R. Di Segni, *Introduzione al trattato Rosh haShanà*, in Id., *Talmud babilonese. Trattato Rosh haSahanà*, Giuntina, Firenze 2016, p. XXXVIII.
29. J. Roth, *Tela di ragno* (1923), Bompiani, Milano 1975.
30. C. Olmo, *Le mura dividono, i muri cospirano*, in "Il Mulino", n. 4, 2020, p. 738 e ss.
31. F. Julien, *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018.
32. D. Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017. Nel testo la Di Cesare arriva a definire la città come forma sociale di segregazione; quando forse le città senza confini, dalla città diffusa a metropoli come Rio de Janeiro o Calcutta, vedono viere dentro i loro limiti i veri esclusi.
33. H. Rousso, *La dernière catastrophe: l'histoire, le présent, le contemporain*, Gallimard, Paris 2012, p. 37 e ss.
34. C. Galli, *Carl Schmitt e il realismo politico*, in "Hannah Arendt Center for Political Studies", 24 aprile 2020.
35. J. Lacan, *Il seminario su "La lettera rubata"*, in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino, 1966. Seminario XII del 1964.
36. F. Julien, *op. cit.*, p. 27 e ss.
37. N. Stead, *The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum*, in "Open Museum Journal", n. 2, 2000, pp. 1-17.
38. Pentateuco 1, Genesi 1-11.
39. C. Galli, (a cura di), *C. Schmitt, Legalità e legittimità*, Il Mulino, Bologna 2018.
40. F. Brandi, *Connnaissance historique et usages politiques du passé*, in "Les cahiers du Centre de Recherches Historiques", n. 44, 2009, pp. 135-185.
41. D. Harvey, *La crisi della modernità. Riflessioni sull'origine del presente*, il Saggiatore, Milano 2018.
42. F. Sanabria, *La nuit obscure du corps contemporain*, in "Sociétés", n. 1, 2020, p. 5-12.
43. E. P. Thompson, *49 The Politics of Theory*, in *People's History and Socialist Theory*, Routledge Revivals, London 2016, p. 396 e ss.

44. W. Benjamin, *I "Passage" di Parigi*, Einaudi, Torino 2010.

45. I. Tillerot, *Orient et ornement. L'espace à l'oeuvre ou le lieu de la peinture*, Édition Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2018.

46. D. Roche, *Le peuple de Pris au XVIIIe*, Aubier Montaigne, Paris 1981.

47. L. Fournier, *Traditional Festivals*, in "Journal of Festive Studies", n. 1, 2019, pp. 11-26.

48. M. Heidegger, *Il linguaggio. In cammino verso il linguaggio* (1959), Mursia, Milano 1973.

49. *Arb'à rashè shaninim*, in *rosh ha-Shanà*, cap. 1, p. 1.

50. Ivi, p. 13.

Finito di stampare nel mese di novembre 2020
da Digital Team - Fano (PU)